

EXPRESIONES
SONIDOS, MÚSICAS Y ESPACIOS
TOMO 2



Sonidos contemporáneos: Artes, comunicaciones y narrativas
Aportes desde los saberes y las ciencias

Memorias de la Trigésima Séptima
REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA





MEMORIAS
DE LA RAE

EXPRESIONES
**SONIDOS, MÚSICAS
Y ESPACIOS**

TOMO 2

XXXVII | La Paz | 21 al 25 de agosto de 2023

XIII | Sucre | 20 y 21 de septiembre de 2023

VII | Santa Cruz | 11 y 12 de octubre de 2023

II | Cochabamba | 25 y 26 de octubre de 2023

Bolivia, 2024



Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Editor)
EXPRESIONES. SONIDOS MÚSICAS Y ESPACIOS Tomo 2. Memorias de la Trigésima Séptima
Reunión Anual de Etnología. – La Paz: MUSEF, 2024.
326 páginas; ilustraciones a color; cuadros. – (Memorias de la Reunión Anual de Etnología No. 37)

D.L.: 4-1-260-2024 P.O.
ISBN O.C.: 978-9917-607-27-4
ISBN TOMO II: 978-9917-607-29-8

/ MUSICA / SONIDO / INSTRUMENTOS MUSICALES / SONORIDAD / PAISAJE
SONORO / MUSICA PARA RITUALES INDIGENAS / FORMAS MUSICALES /

CDD: 301

EXPRESIONES. SONIDOS MÚSICAS Y ESPACIOS Tomo 2. Memorias de la Trigésima Séptima Reunión Anual de Etnología

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Roger Edwin Rojas Ulo: Presidente a.i.
Diego Alejandro Pérez Cueto Eulert: Director a.i.
Gabriel Herbas Camacho: Director a.i.
Gumercindo Héctor Pino Guzmán: Director a.i.
Oscar Ferrufino Morro: Director a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Luis Oporto Ordoñez: Presidente del Consejo de Administración
Susana Bejarano Aua: Vicepresidenta del Consejo de Administración
Guido Pablo Arze Mantilla: Consejero
Jhonny Quino Choque: Consejero
Roberto Aguilar Quisbert: Consejero
Manuel Monrroy Chazarreta: Consejero

Directora MUSEF: Elvira Espejo

Coordinación General: Salvador Arano Romero

Comité editorial MUSEF: Elvira Espejo, Salvador Arano Romero, Irene Uturunco, Miriam Lima, Milton Eyzaguirre, Edwin Usquiano, Patricia Alvarez, José Luis Paz, Richard Mújica, Ladislao Salazar, Gabriela Behoteguy, Carla Nina, Magdalena Callisaya y Edgar Huanca

Diseño y diagramación: Tania Prado

Edición de imágenes: Viviana Pacheco, Mariana Álvarez y Naomi Quenallata

Corrección de texto: Wilmer Urrelo

Registro y digitalización del evento: Archivo Central MUSEF

Correspondencia y canje: © MUSEF EDITORES La Paz: Calle Ingavi 916, teléfonos: (591-2) 2408640,

Fax: (591-2) 2406642, Casilla Postal 5817, www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo

Succe: Calle España 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293

Incluye códigos QR:

- 1) “Las antaras colectivas y los ayarachis, un gran tiempo antes de los sikus”, de Carlos Sánchez Huaranga.
- 2) “Wiñayataki Bolivia Manta”, de Carlos Arguedas, Julio Arguedas, Wilson Chambi, Mario Condori, Santos Yujra y Marisol Diaz Vedia.
- 3) “Conversando sobre La ópera chola: Reflexiones sobre la investigación sobre música, danzas y culturas populares en relación a la sociedad boliviana”, de Mauricio Sánchez Patzy.
- 4) “‘Sonido del Naupajpacha’ - Música experimental supuesta prehispánica”, de Arnaud Gérard.
- 5) “Voces y pasos del territorio de la Autonomía Guaraní Charagua Iyambae”, de Escuela de Periodismo Indígena y Elías Caurey.
- 6) “Cómo se hizo La ópera chola: reflexionando sobre la investigación y el estudio sobre música y culturas populares”, en Bolivia de Mauricio Sánchez Patzy.

Depósito legal: 4-1-260-2024 P.O.

ISBN O.C.: 978-9917-607-27-4

ISBN TOMO II: 978-9917-607-29-8

CDD: 301

Primera edición: Agosto de 2024

La Paz, Bolivia

Es una publicación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), auspiciada por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB)

- Los artículos de este volumen son de completa responsabilidad de los autores.
- Todas las ponencias, incluidas las no editadas en este texto, pueden ser consultadas en el Archivo Central del MUSEF.

COMITÉ ORGANIZADOR

COORDINACIÓN: Elvira Espejo, Salvador Arano Romero y Yenny Espinoza.

ADMINISTRACIÓN FINANCIERA: Mónica Ventura, Katherine Chávez, Antonio Condarco y Silvia Tacuri.

SECRETARÍA: Brenda Sanjinés.

MODERADORES: Miriam Lima e Ireneo Uturunco (Mesa 1)
Milton Eyzaguirre y Edwin Usquiano (Mesa 2)
José Luis Paz y Patricia Alvarez (Mesa 3)
Richard Mújica y Ladislao Salazar (Mesa 4)
Gabriela Behoteguy y Carla Nina (Mesa 5)
Magdalena Callisaya y Edgar Huanca (Muestras Audiovisuales)

FILMACIÓN: Joselyn Barrios, Diego Aguilar, Estefanía Rada, Lucio Mamani, Primitivo Alanoca, Alfredo Campos, Ernesto Millán, Marco Antonio Castillo, Nercy Mamani, Indira Ojeda, Simón Poma, Damián Roca y José Kevin Velasquez.

FOTOGRAFÍA: Tania Prado, Darío Durán, Juan Manuel Rada, Estefanía Rada, Primitivo Alanoca y Alfredo Campos.

APOYO EN SALA Y CONTEO: Yenny Espinoza, Isaac Callisaya, Wilmer Urrelo, Angel Honorio, Brenda Sanjinés y Fabiola Calderón.

PROTOCOLO: Estefanía Rada, José Luis Paz, Milton Eyzaguirre, Brenda Sanjinés y Fabiola Calderón.

TRANSMISIÓN Y

CIRCUITO CERRADO: Lucio Mamani, Lorna Aguilar, Diego Aguilar, Josselyn Barrios y Ernesto Millán.

DIFUSIÓN: Milton Eyzaguirre y Estefanía Rada.

INSCRIPCIÓN

DE PARTICIPANTES:

Y EXPOSITORES: Fabiola Calderón, Melisa Ramos, Ángel Honorio, Mary Luz Copari, Lorna Aguilar y Lucio Mamani.

INSCRIPCIÓN VIRTUAL: Lorna Aguilar.

CONTROL DE ASISTENCIA: Lorna Aguilar, Lucio Mamani, Estefanía Rada, Lorna Aguilar, Ana Calanis, Magdalena Callisaya y Edgar Huanca.

PAPELERÍA Y DISEÑO: Tania Prado, Salvador Arano, Patricia Alvarez y Wilmer Urrelo.

REFRIGERIOS: Mónica Ventura, Katherine Chávez, Antonio Condarco, Silvia Tacuri, Jesús Quispe, Santiago Flores y Juan Carlos Ticona.

APOYO LOGÍSTICO: Miguel Centeno, Santiago Flores, Fernando Davalos, David Silva y Juan Carlos Ticona.

INVITADOS Y

AGRADECIMIENTOS:

Carlos Sánchez Huaranga, Carlos Arguedas, Julio Arguedas, Wilson Chambí, Mario Condori, Santos Yujra, Marisol Diaz Vedia, Mauricio Sánchez Patzy, Arnaud Gérard, Escuela de Periodismo Indígena y Elías Caurey.

RECONOCIMIENTOS:

Sagrada Coca, Casimiro Canchi, Wititis, Waka Tinti, Violnes de Tacuara de Urubiché, Bolivia Manta, Danza Liberia, Danza Tijeras, Ayllu Pacha Ajayu, Arete Guazu, Sikuris de Taypi Ayca, Arawimanta, Jach'á Tanta Dazanti de Umala, Jula Julas, Jach'á Tanta Dazanti de Aachacachi, Escuela Nacional de Música Simeón Roncal y Comunidad Najjama.

CONTENIDO

PRÓLOGO Salvador Arano Romero	9
MESA 4. SONIDOS CONTEMPORÁNEOS: ARTES, COMUNICACIONES Y NARRATIVAS	13
INMERSIONES DE CANTO NO VERBAL RELACIONAL Carla Canto	15
CONSUMO MUSICAL COMO ELEMENTO DE ESTATUS SOCIOCULTURAL EN LA CIUDAD DE LA PAZ Denise Mayerli Uscamaita Ramos	25
METALERAS, ARTE NEGRO Y DESTRUCCIÓN: SEREMOS CAOS HASTA EL FINAL Fernando Fuertes Sánchez Nelba Fuertes Sánchez	35
LA REBELDÍA METALERA EN CONTROVERSI. UN ANÁLISIS SOBRE LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA ESCENA <i>UNDERGROUND</i> PARA FINES IDEOLÓGICOS Y EL ACTIVISMO PROGRESISTA Natalye Quintanilla Ortuño	45
LA DANZA LIVIANA. GÉNERO MUSICAL Y DANCÍSTICO DE LA FIESTA DEL SEÑOR DEL GRAN PODER DE LOS AÑOS 80, EN LA PAZ Gerado Ichuta Ichuta	53
MUJERES INTÉRPRETES DE MÚSICA FOLCLÓRICA Y AUTÓCTONA EN BOLIVIA Judith López Uruchi	67
PAISAJE SONORO DEL GRAN JARDÍN DE LA REVOLUCIÓN, LLOJETA (BAJO), MUNICIPIO DE LA PAZ María Leonor Cuevas Verduguez Ana Patricia Huanca Paco	75
TRES PIONEROS DE LA CANCIÓN URBANA EN EL SUR DE AMÉRICA Manuel Monroy Chazarreta	87
EL LUGAR DEL <i>UNDERGROUND</i> EN LA MÚSICA POPULAR PACEÑA: DISTINCIÓN, AUTENTICIDAD Y SUS TRANSFORMACIONES EN LA ESCENA METALERA DE LAS DÉCADAS DEL 80 AL 2010 Mariela Aiggei Silva Arratía	101
AL MAL TIEMPO, BUENAS CUMBIAS-CHICHAS: LA CUMBIA-CHICHA REBASA SUS FRONTERAS SOCIOCULTURALES Natalia Heredia Mejía	113
HIMNOS POLÍTICOS COMO PROCESOS DE MEMORIA SONORA Salvador Arano Romero	123

EL ROL SOCIAL Y POLÍTICO DE LA MÚSICA COMPROMETIDA EN RELACIÓN CON LAS DICTADURAS EN BOLIVIA Sebastian Daniel Peñaranda Portugal	143
¿POR QUÉ HACER UN PODCAST EN BOLIVIA? ORALIDAD, NARRATIVAS Y NUEVAS FORMAS DE COMUNICACIÓN SONORA Gloria Villarroel Salgueiro Pablo Pando Richard Mújica Angulo	157
MESA 5. MESA ABIERTA: APORTES DESDE LOS SABERES Y LAS CIENCIAS	181
LA MÚSICA Y DANZA RITUAL DEL <i>WAKA TINKI/TINTI</i> EN LA SIEMBRA DE LA PAPA EN EL ALTIPLANO PACEÑO (CASOS PROVINCIAS AROMA Y PACAJES) Modesto Edgar Huanca Tito Patricio Luna Aguirre	183
INFERENCIAS SOBRE LA SONORIZACIÓN DE <i>LIQI LIQI</i> EN LA REGIÓN LACUSTRE DEL LAGO TITI QAQA Edwin Usquiano Quispe	203
EL CAMINO DEL PADRE TSMANE', <i>JEN' SI MAJMIJ TSMANE'</i> POR LA MÍTICA SENDA ESPIRITUAL DE LA CREENCIA TSMANE' Fernando Vladimir Alvarez Burgos	221
EL CONSUMO CULTURAL Y LA DISTINCIÓN SOCIAL DE CLASE Héctor Luna Acevedo	233
SONORIDADES EN LA CELEBRACIÓN RITUAL A LAS ILLAS E ISPALLAS EN ALASITA Ireneo Uturunco Mendoza	243
RELEVANCIA DE LA TARQUEADA EN LA REGIÓN DE ACHIRI-PACAJES Reynaldo Tumiri Alavi Arturo Alavi Mamani	265
CONTRIBUCIONES PARA LA REVALORIZACIÓN CULTURAL DESDE EL ÁMBITO EDUCATIVO EN LAS COMUNIDADES DEL MUNICIPIO DE VACAS DEL DEPARTAMENTO DE COCHABAMBA Veimar Gastón Soto Quiroz	281
VIBRACIONES Y ESPIRITUALIDAD: IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA FE HARE KRISHNA Susana Carmiña Tapia Bascope Pablo Daniel Loza Tapia	291
TRES GRANDES REPRESENTACIONES DEL ARTE DEL PUEBLO DURANTE EL SIGLO XX Zenobio Quispe Colque	305
MUESTRA AUDIOVISUAL	314
EL TRIBAL FUSIÓN COMO UN <i>PERFORMANCE</i> SONORO-CORPORAL MULTISITUADO Michelle Aruquipa Lazarte	317

PRÓLOGO

Salvador Arano Romero¹

Un mundo de sonidos

Desde 1987, el MUSEF, ha llevado a cabo la Reunión Anual de Etnología, que ha marcado en sus diferentes etapas momentos de la transformación del conocimiento. Los últimos años han marcado un trabajo en conjunto con comunidades locales, enfatizando en sus filosofías, pero sobre todo su lenguaje. Esto ha llevado al replanteamiento de diferentes conceptos desde el punto de vista local, que más allá de hacer traducciones literarias se toma en cuenta todo su contenido sensorial.

Ello llevó, en la gestión 2022, en incorporar el concepto de Crianza Mutua, que apertura un mundo de posibilidades en cuanto a investigación, pero principalmente a ver una forma diferentes de abordaje teórico para las propuestas de la RAE. En este sentido, el 2023 se propuso llevar a cabo la temática “Sonidos, músicas y espacios”, que, en líneas generales, hace alusión a que el mundo está plagado de sonidos, incluso el silencio. Sin embargo, estos sonidos son particulares según los contextos socio-naturales, y serán peculiares en momentos específicos, por lo tanto, las músicas, instrumentos musicales, danzas, rituales y todo lo que acompaña a los sonidos tienen una razón de ser en el mundo.

Así, los sonidos nacen, crecen, se crían, y pueden morir; lo mismo pasa con los instrumentos musicales, pasa con las vestimentas de las danzas y rituales. Por lo tanto, se afianza la idea de la agencialidad y personificación de los objetos, que viven en un mundo plagado de otros seres con quienes se relacionan. Esta lógica está presente en gran parte de las comunidades indígenas de nuestro país y merece ser difundida en espacios urbanos para que no desaparezcan.

Por ello que la RAE 2023 se propuso como debate central la presencialidad permanente de los sonidos y su interacción con el entorno. De esta forma, se propició un encuentro interdisciplinario, donde convergieron antropólogos, ingenieros en sonido, sociólogos, músicos, comunidades, arqueólogos, lingüistas y grupos autóctonos.

Tomando en cuenta que la RAE generalmente es un encuentro de investigaciones, la temática misma demandaba salir de ese molde. En este sentido, se propuso llevar a cabo un “Diálogo de Sonoridades”, un encuentro de sonidos provenientes de diferentes regiones del país. Esto nos llevó a disfrutar de 5 días cargados de música, tradiciones y experiencias; todo ello gracias a la participación de las siguientes agrupaciones, comunidades y grupos:

1 Jefe de la Unidad de Investigación, MUSEF.

Grupo Sagrada Coca, Danza Wititis de San Martín de Iquiaca, Danza Liberia de Potolo, Arete Guazu de Macharetí (Huacaya), Jacha Tata Danzanti de Umala, Casimiro Canchi, Danza Waka Tinti de Umala, Danza Tijeras del Perú, Sikuris de Taypi Ayca, Julia Julas de la Comunidad Central Qaqachaka - Ayllu Qallapa, Violines de Tacuara de Urubichá, Ayllu Pacha Ajayu, Arawi Manta y Jacha Tata Danzanti de Achacachi. Esta actividad fue llevada a cabo gracias al apoyo de diversas instituciones, a quienes agradecemos enormemente: Solidar Suiza, Banco Interamericano de Desarrollo, Embajada de Brasil, Embajada del Perú, Konrad Adenauer Stiftung, Instituto para el Desarrollo Rural de Sudamérica y la Cooperación Española, quienes ayudaron en el transporte y alimentación de las personas que compartieron su música. Todos los conciertos pueden ser vistos en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLCVOsa30swQ7ifOiv5DUVr0mGNLTDxFza>

Algo que se debe resaltar para esta edición de la RAE es que se convierte en la primera en haber generado ponencias magistrales en las cuatro ciudades dónde se realizó el evento. En la ciudad de La Paz tuvimos el agrado de compartir con Carlos Sánchez Huaranga, Carlos Arguedas, Julio Arguedas, Wilson Chambi, Mario Condori, Santos Yujra, Marisol Diaz Vedia y Mauricio Sánchez Patzy. En Sucre conversamos junto a Arnaud Gérard. En Santa Cruz nos acompañaron la Escuela de Periodismo Indígena y Elías Caurey. Y en la ciudad de Cochabamba estuvo nuevamente Mauricio Sánchez Patzy. El presente volumen contiene un código QR de cada una de estas presentaciones, esto para tener un fácil acceso a las mismas.

Memorias de la Reunión Anual de Etnología 2023

En base a esos encuentros interdisciplinarios, se han logrado recibir 44 artículos, los cuales expresan justamente esas reflexiones sobre el trabajo interdisciplinario en relación a los sonidos. Es interesante que en esta ocasión todas las mesas y sesiones han logrado ser parte de estos dos tomos, incluyendo una ponencia magistral y un artículo sobre una muestra audiovisual. El segundo tomo se ha dividido en 3 partes de acuerdo a las mesas presentadas y recopila 23 aportes artículos de investigación.

La primera parte congrega 13 artículos presentados en la Mesa 4, **SONIDOS CONTEMPORÁNEOS: ARTES, COMUNICACIONES Y NARRATIVAS**. El primer aporte es de Carla Canto, quien desde su propia experiencia, emprende una investigación artística mediante una inmersión de canto no verbal; luego Denise Mayerli Uscamaita Ramos a partir de un análisis etnográfico trata de ver las relaciones entre el consumo musical, las identidades de clase y el estatus sociocultural en la ciudad de La Paz; Fernando Fuertes Sánchez y Nelba Fuertes Sánchez, gracias a un análisis sociológico, muestran la relación existente entre las mujeres y la música metal extremo; siguiendo con la temática, Natalye Quintanilla Ortuño ante la nueva ola de la ideología progresista en jóvenes, hace notar aspectos cómo influencia ello en la escena *underground*; Gerardo Ichuta Ichuta revisa el pasado de la Fiesta del Señor del Gran Poder, específicamente la década de 1980, para mostrarnos la importancia de la danza liviana; Judith López Uruchi hace un acercamiento a la importancia de la mujer en la música folklórica y autóctona en Bolivia; a partir de un registro sonoro, María Leonor Cuevas Verduguez

y Ana Patricia Huanca Paco, identifican el paisaje sonoro y patrimonio inmaterial del Gran Jardín de la Revolución (La Paz); Manuel Monroy Chazarreta nos relata la importancia de tres personajes que influenciaron en la canción urbana de Sudamérica: Francisca de Gonzaga, Simeón Roncal y Andrés Chazarreta; en recorrido histórico, Mariela Aiggei Silva Arratia, nos muestra los cambios y continuidades al interior de la música metalera suscitados entre las décadas de 1980 y 2010; Natalia Heredia Mejía, mediante un trabajo etnográfico y experiencial, nos adentra en el círculo de la cumbia chicha, y cómo esto a trascendido de su supuesta zona de confort; diferentes himnos políticos se han gestado en nuestro país, y Salvador Arano analiza cuatro casos que influyen en la memoria colectiva de la población en la actualidad; los procesos de dictadura generaron una respuesta que se cimentó en la música, Sebastian Daniel Peñaranda Portugal nos acerca al rol social y político de este género musical; finalizando esta parte del libro, como parte de la nueva ola tecnológica, Gloria Villarroel Salgueiro, Pablo Pando y Richard Mújica Angulo ven la importancia de hacer podcast en nuestro país como una forma alternativa en la comunicación.

Una segunda parte de este tomo, recopila 9 artículos presentados en la Mesa 5, ***APORTE DESDE LOS SABERES Y LAS CIENCIAS***. Modesto Edgar Huanca Tito y Patricio Luna Aguirre nos muestran la relación e importancia existente entre la danza del Waka Tinki y la siembra de la papa en las provincias Aroma y Pacajes; en muchos grupos indígenas son recurrentes los bioindicadores, por ello Edwin Usquiano Quispe muestra cómo los sonidos que emite el *liqi liqi* pueden predecir el clima; Fernando Vladimir Alvarez Burgos, desde una experiencia personal, hace un viaje al Pa'tsene, lugar mítico creacional del pueblo Tsimane'; en base a diferentes propuestas teóricas, Héctor Luna Acevedo trata de acercarse a la relación entre el consumo cultural con la distinción de clase; todas las prácticas culturales emiten o están cargadas de sonidos, una de ellas es la Alasita, e Ireneo Uturunco Mendoza muestra las sonoridades que se tejen en esta actividad, específicamente las relacionadas con las illas e ispa-llas; Reynaldo Tumiri Alavi y Arturo Alavi Mamani destacan la importancia de la tarqueada en la región de Achiri sobre todo en los rituales y la Anata; Veimar Gastón Soto Quiroz, a partir de la educación, trata de aportar con la revalorización cultural en las comunidades del Municipio de Vacas; Susana Carmiña Tapia Bascope y Pablo Daniel Loza Tapia nos presentan la importancia de la música y los instrumentos musicales tradicionales en la religión Hare Krishna; finalizando esta parte, tenemos el trabajo de Zenobio Quispe Colque, nos presenta a tres agrupaciones y grupos musicales que fueron los precursores en la música autóctona: Bolivia Andina, Los Aymaras de Bolivia y el Centro Cultural Qhantati.

EL libro finaliza con un aporte dentro de las ***MUESTRAS AUDIOVISUALES***, el cual llega gracias a Michelle Aruquipa Lazarte que reivindica la danza del Tribal Fusión lejos de la carga patriarcal y machista, y mas bien como una expresión de resistencia cultural femenina.

Para finalizar, agradezco a Elvira Espejo, Directora del MUSEF, por la confianza depositada para llevar a cabo este evento tan importante y renombrado en el país. Una retribución especial para los coordinadores de las mesas, quienes dieron el primer paso para incorporar

las distintas ponencias al evento. Esta labora no hubiera sido posible sin el trabajo de Wilmer Urrelo, quien se encargó de revisar cada artículo y dialogar con los autores para contar con un texto prolijo; así mismo, también es fruto de la paciencia de Tania Prado quien hizo posible todo el diseño y diagramado del libro. Agradecer a Viviana Pacheco, Mariana Álvarez y Naomi Quenallata, quienes a partir de un programa de pasantías con la Carrera de Diseño Gráfico de la UMSA, lograron editar todas las imágenes que forman parte de esta publicación. Por último a todos los autores por confiar en el MUSEF para publicar sus trabajos.

La Paz, agosto de 2024

MESA 4

SONIDOS CONTEMPORÁNEOS: ARTES, COMUNICACIONES Y NARRATIVAS



INMERSIONES DE CANTO NO VERBAL RELACIONAL

Carla Canto¹

Resumen

En mi proyecto de investigación artística, trabajo con las potencialidades del canto no verbal en relación con el ecosistema nativo, además de mis preguntas sobre el lenguaje y la comunicación al tener un hijo con CEA (Condición del Espectro Autista) y sus dificultades con el lenguaje verbal.

El proceso relacional que habito deviene de mis vínculos ecosistémicos y las relaciones que van resultando mediante inmersiones del autismo, entendiéndolo a este como lo describe Ron Davis, autista: un lugar de ser todo y nada al mismo tiempo (Davis, 2015), pensar a partir de detalles, asociativamente y con emociones (Clercq, 1999), con las percepciones hipersensible descubrimos un mundo autista de gran sensibilidad.

En esta oportunidad pretendo transmitir inmersiones como las que se vive en el autismo, buscando reflexionar lo que normalmente entendemos como comunicativo.

Palabras clave: canto no verbal, escucha, ruido, inmersiones, autismo.

Introducción

La motivación de esta investigación surge desde de la situación personal que vivo como madre de un joven con CEA, de las experiencias de ver comunicarse a mi hijo de formas diversas, cantadas, y además de relacionarse de un modo no verbal sonoro, del transitar el espacio sensible del silencio y de la percepción amplia, donde los detalles prevalecen porque hay otro tipo de atención, lo que se nombra pensamiento por detalles y asociativo que vivencian las personas con autismo (Clercq, 1999). Esta situación me hizo dar cuenta que la comunicación se manifiesta de formas diversas y que esas comunicaciones musicales no verbales no podían ser captadas por una comunicación verbal, había cosas que se pasaba por alto.

- a. Paralelamente empecé también a vivenciar procesos de relacionamiento en las montañas y diversos ecosistemas nativos, con muchos seres. Al ser voluntaria de un área protegida y al habitar estos territorios, iba encontrando fonética, comunicación, lenguaje, afectos y en especial relaciones, además de refugio.

¹ Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie (IIAA-UMSA). Correo electrónico: canto.carla@gmail.com; página web: www.carlacanto.com

Su aparición con el juego en los espacios naturales me permitía acceder a situaciones sensibles, afectivas y de conversación con lo no humano mediante cantos no verbales que surgían con la atmósfera. Tuve la percepción, en mis acercamientos inmersivos en la naturaleza, de las comunicaciones superpuestas, un flujo sonoro entretejido, pues todo lo que se escucha en el entorno contribuye a este tejido, afectando estos flujos.

Son muchos los momentos inmersivos de comunicación en las atmósferas que vengo viviendo con mi hijo y lo que va revelando la dimensión comunicacional del canto no verbal. Transitar las preguntas que habito como mamá sobre el origen del lenguaje, mis perplejidades sobre el autismo, la comunicación, el lenguaje no verbal y cuánto el canto no verbal puede mostrar este fenómeno sonoro de la comunicación que parece periférico, pero que sin embargo es constitutivo. Como diría Montalbetti “si fuera posible”, dice, “salirnos del lenguaje y verlo por completo delante nuestro [...]”, lo que determina los bordes del lenguaje, el que intersecta lenguaje y no-lenguaje, el que –por extraño que suene–, no significa nada (Montalbetti, 2019: 21); en su preocupación por entender si el poema es parte del lenguaje o no, al no estar inscrito en la semántica, puede no ser lenguaje, ser un proemio del lenguaje, como describe Agamben.

¿Cómo esto puede sanarme físicamente, emocionalmente, apoyarme en cómo ayudar a mi hijo y contribuir a las relaciones con lo no humano? Este camino está siendo una forma de comprender más aún la capacidad comunicativa y no cerrarnos a las teorías sobre lo que es el autismo que, muchas veces, no es lo que describen los autistas de sí mismos.

Mi propuesta es aproximarme a la comunicación jugando con el canto no verbal y las percepciones diversas que devienen de las relaciones y de las vivencias con mi hijo.

Algunas vivencias relacionales

Para citar algunos acercamientos que he tenido en el área protegida del bosque de Bologna en 2021 (Laguna de Anfibios, en la época del Jallu Pacha), me encontraba visitando continuamente aquella, además de estar apoyando, junto a amigos, a la construcción del sendero Monte Rana para su cuidado por el tema del movimiento ilegal de tierras. Realicé visitas con mis hijos y en solitario, escuchando y entendiendo el canto de las ranitas de la laguna, porque además se encuentran en peligro de extinción.

Los acercamientos para conocer a la ranita marsupial, la de cuatro ojos, entre otras, inicialmente guiadas por la indignación del movimiento de tierras y la motivación de apoyar a los mecanismos de protección de esta especie, y motivada también por el entusiasmo y curiosidad a raíz de la escucha y el juego, permitieron, con el tiempo, cantos inmersivos y relacionales que a continuación paso a compartirles en este enlace.²

Mi investigación y diversos encuentros me permiten sumergirme en los focos comunicativos que propicia la relacionalidad afectiva con lo no humano, en los entornos naturales

2 <https://cantonoverbal.wordpress.com/2023/11/17/laguna-de-anfibios-de-alto-obrajes/>

que visito, conocer la fonética del territorio, su comunicación, la musicalidad de ese lenguaje, generar conocimiento a través de la experiencia.

Responder las preguntas que habito:

¿El canto no verbal puede permitir revelar la dimensión sonora musical del lenguaje y puede poner sobre la mesa esa dimensión íntima, afectiva, sostenida en la musicalidad del lenguaje, qué hace sentir esencialmente antes de acudir necesariamente al significado y a lo simbólico? ¿Permite experimentar y explorar los límites de la comunicación y relacionarnos a planos no humanos?

Reconocer la comunicación ancestral no verbal y habitarla mediante mi práctica musical vocal, con mis hijos. Conocerme, sanarme aprendiendo a cuidar es parte de mi práctica artística y para la vida.

Espectro de inmersión

Llamo espectro de inmersión a los distintos estados de vacuidad que podemos transitar, los distintos estados donde estamos sumergidos y somos partes de un todo.

El autismo es una forma de inmersión; Ron Davis describió sus primeros años en el vacío del autismo como un lugar de ser todo y nada al mismo tiempo; como siendo el sentimiento de amor puro e incondicional. Ron también comenzó a emerger del vacío del autismo y pudo comenzar a distinguirse por ser, separado de los demás. Con su mundo separado en partes individuales se llenó de caos. Él era bombardeado con estímulos; lo que solía ser solo uno o todo se convirtió en miles de partes separadas, y fue abrumador (Davis, 2015). Sonia Shataloba cuenta que ser autista significa sentirse fuera de tiempo y de lugar, pero al mismo tiempo estar en todos los sitios y al mismo tiempo.

Ingold (2013) también habla de la inmersión, el flujo en el que materiales de distintos tipos viven una continua generación y transformación (Ingold, 2013); el sentido de estar

más atentos que nunca, y cada sonido, cada destello de luz y cada sentimiento se magnifican en intensidad. Es la inseguridad de infracomunar, no en la seguridad del comprender, donde realmente nos abrimos unos a otros y al mundo (Ingold, 2018: 73).

La inmersión que relata Manning (2016) persiste en una verdadera plenitud de atención, atraídos por la infinita complejidad. Y esta infinita complejidad son las percepciones del autismo.

Manning (2016) habla sobre los infracomunes y el gesto menor, dice que estos sacan a todos y todo de posición, ella habla de cuestionar la centralidad de la neurotipicidad como estructura fundamental de la existencia, el gesto menor menciona, inventa nuevos modos de vivir.

Esta complejidad de las percepciones del autismo, apoyada en el pensamiento por detalles, las formas de escucha, permite una manera de ser y estar en el mundo, constantemente inmersa.

Puedo contarles cómo mi hijo, al tener la suerte de habernos mudado cerca de la estación de un tren, todos los años que vivimos en esa casa, todas y cada una de las veces, siempre que pudo, fue corriendo a ver por la ventana cómo salía y llegaba el tren. Fue siempre así, por muchos años, solo la mudanza hizo que no pudiera ir a ver ese llegar y salir del tren, todos los días y en cada horario. Algo similar pasa con el agua, el río, los subtes y los barcos. Maneras inmersas de estar conviviendo y conectando, siempre.

Percepción en el autismo

La escucha hipersensible

Se describe sobre la escucha hipersensible o hiperacusia en el autismo, a la escucha altamente perceptible, creando una intolerancia a la mayoría de los sonidos cotidianos que rodean a la persona. Como si escuchara a todo volumen y, al mismo tiempo, todo lo que suena a su alrededor.

Esto puede manifestarse como una percepción intensificada de sonidos cotidianos, como el ruido de fondo, conversaciones, música o incluso sonidos suaves que para la mayoría de las personas no representan un problema.

Las personas con autismo que experimentan hipersensibilidad auditiva pueden sentirse abrumadas o angustiadas ante estímulos sonoros que otros pueden ignorar o tolerar fácilmente. Esta reacción puede generar ansiedad, estrés, etc.

La neurocepción es distinta en el autismo; este término es acuñado por Porges (2007), y trata sobre el proceso por el cual nuestros circuitos neuronales diferencian si una situación es peligrosa o si, por el contrario, podemos sentirnos seguros. La manera de procesamiento sensorial, la percepción de la persona autista es diferente, lo que hace que su cognición sea diferente, porque la vivencia de los afectos es distinta; la manera de dar afecto por tanto es diferente, hace que se vea y se estructure el mundo de manera distinta y muy diferente a la típica.

Las personas con autismo tienen un exceso de sinapsis en el cerebro, la cual se debe a la disminución de un proceso de poda que se da en él durante su desarrollo. Hay un exceso de conexiones entre las neuronas que ocurre durante el desarrollo del cerebro. Una de las posibilidades en el CEA, en el caso de la hiperacusia, puede ser el aumento de la sincronía neural y la reorganización del mapa tonotópico en la corteza auditiva (Urizar-Sánchez *et al.*, 2022).

Más allá de las descripciones científicas sobre las percepciones del autismo, está también la escucha a raíz de la experiencia y cómo viven muy personalmente y de forma única estas relaciones cada persona con autismo.

Inmersiones

Langdon (2015) menciona las capacidades de ver, oír y pensar, unidas corporalmente, de forma sinestésica, estas ayudan a negociar con los seres invisibles. Se trata de una experiencia de vida en la que se produce un cambio de perspectiva con la guía de los chamanes siona, el uso del yajé y con cantos rituales que guían a los participantes por los viajes “al otro lado”; el mundo oculto se hace visible a través de sensaciones visuales, auditivas y corporales, que operan a través de la sinestesia en un modo recursivo, caleidoscópico. Es una experiencia en la que se produce un cambio de perspectiva a través de la sinestesia; la performance ritual del chamán unifica el sonido, la visión y la percepción corporal, construyendo conocimiento y encuentro (Langdon, 2015).

Estas relaciones inmersivas, multisensoriales ampliadas, permiten encuentros con lo no humano y aprendizajes profundos de vida. En el caso de “los wauja del Brasil central, los espíritus apapaatai pueden ‘escuchar’ hasta los mismos pensamientos de los seres humanos (Piedade, 2013)” (Lewy, Mori & García, 2015).

Pasaré a narrarles una experiencia personal, cuya lectura les pediría puedan acompañar con este audio:³



El viaje a la isla del Sol

El Ruido de los Gigantes

Primera narración: En un viaje espiritual a la isla del Sol, cerca al tiempo de los conflictos del 2019, cuando toda Bolivia se encontraba revuelta y la sensibilidad en el aire era tan tensa y dolorosa, surgió un espacio de sanación alrededor de las fechas del *Illapacha*; estar en la isla sagrada en ese tiempo tan oscuro para muchos no solo tocaba las heridas de la colectividad, sino también las individuales en varios planos; muchas evidentemente estaban siendo las revelaciones.

En fin, encaminada a habitar ese plano sagrado y sanador, me dispuse no muy preparada a lo que iba, ni mucho menos con conocimiento cabal. Era solo pensar que el estar en la isla me daría paz y orientación para saber qué era lo correcto.

Todo se sincronizó para estar ahí. Tomamos el bote en Copacabana que nos dirigiría a la isla, había muchas caras nuevas, el vaivén de las olas transitando el lago era tan mecedor. Me sentía en paz, expectante y dispuesta a aprender.

3 <https://carlacanto.com/album/el-ruido-de-los-gigantes/>

La isla es un lugar maravilloso, la arena blanca, el viento suave que la rozaba ese tiempo, los pobladores, y todos los templos alrededor en tiempo de geminidas, te sumergen a un espacio con otra temporalidad.

Realmente me encontraba a salvo.

En fin, que estando allí, ya acomodadas en nuestras habitaciones, me tocó presenciar rituales con plantas maestras. No estaba consciente de lo que estaba por venir y de lo fuerte de la medicina estando en la isla sagrada. Las energías se encontraban chocándose unas con otras, no era de extrañarse, pues Bolivia misma se encontraba en transiciones y removida.

Ya cerca al *Illapacha*, en el segundo día de ritual con plantas maestras, nos tocó la ceremonia con el maestro *wachuma*.

Todos temprano en la mañana empezamos la caminata hacia los templos de la isla y llegando a una colina nos pusimos en círculo. El chamán nos dispuso en parejas y nos dieron de beber la planta maestra. En silencio, y con la advertencia de no alejarnos, empezamos la larga caminata que duraría todo el día.

No pasó mucho tiempo y los efectos de la planta empezaron a aparecer, el solo recordarlo me eriza la piel.

En la primera parada nos pidieron descansar en un lugar rocoso y yo me eché y pude ver todo con mucho detalle; al mirar el cielo cada nube se movía con mucha precisión, se veían formas con muchos detalles y con movimientos encantadores. Mi interés se centró en las plantas y las rocas porque buscaba conocer su voz, sus relatos, las memorias que traían. Podía escuchar todo a mucho volumen y con mucho detalle, el más mínimo roce era un trueno para mí.

Ya al levantarnos, y dando algunos pasos, empecé a ver que todos nos volvíamos gigantes, éramos seres muy grandes, muy ruidosos y que pisábamos todo a nuestro paso, arrasamos con todo, bosques, ríos, montañas, lagos, todo era destruido por nuestras pisadas.

Lo que fue insostenible era el ruido que producíamos; la planta me dio el poder de escuchar todo, pero todo sonaba al mismo tiempo, no tenía el poder de filtrar.

En momentos de descanso me disponía lo más posible a alejarme del ruido de los gigantes, esos eran los pocos momentos de calma y de escucha más filtrada. Pude escuchar el mensaje de las rocas, ellas me revelaron el paso de unos caballos por el lugar, las rocas guardaban las memorias de los que transitaron, de los jinetes que pasaron por allí.

Estaba fascinada de mi gran capacidad de escucha y de todos los detalles que podía oír, pero al mismo tiempo estaba muy frustrada porque el ruido que producíamos todos los presentes, incluso estando en silencio, era abrumador.

En otro momento de descanso me disponía lo más posible a huir de los gigantes, ahí pude escuchar las frecuencias inaudibles de las plantas, escuché su comunicación, eran sonidos muy agudos y muy graves, superpuestos, y que se combinaban con el soplo del viento; las palabras no podrán explicar esa maravilla.

¡No podía más!, estaba llorando a mares, nadie entendía lo que me pasaba, trataba de hacer que los gigantes se vuelvan pequeños, pero no lo lograba.

Desesperada por escuchar a las piedras y a las plantas en otro momento de descanso, al levantarnos para partir en un instante de calma, el viento me gruñó. Sentí que me decía, “¿por qué solo miras plantas y piedras?”.

¿Por qué el viento me gruñiría?

Me quedé sorprendida de cómo todo sonaba al mismo tiempo, lo que quedaba era transitar el amargo camino ruidoso e insoportable de escuchar todo y nada a la vez.

Muy triste y llorando, en otro de los descansos nos dispusieron en una fila para sumergir nuestra cabeza en una especie de fuente subterránea de agua, parte de otro templo; yo presentía que ya no podría escuchar más con la presencia del *wachuma*. Hablé con él y me hizo sentir que esta capacidad de escucha estaba en mí, me estaba revelando esa capacidad.

Tratando de calmarme se acercaron a mí varias personas para consolarme. Aunque el cariño y la contención era amorosa, lo que más deseaba era estar sola y escuchar lo más posible con el efecto de la planta maestra. En un pequeño momento de soledad y de reposo, después de sumergir mi cabeza en la fuente, me di cuenta de que la isla por medio de la fuente me dio la capacidad de filtrar el sonido; fue cuando nos llamaron a seguir las últimas horas de caminata.

No puedo explicar lo hermoso que fue ese último trecho, el viento se acercó y empezó sus infinitas danzas. Escuchaba las frecuencias inaudibles de cerca la estratósfera, veía su inmensidad y su llegar desde la lejanía. Era un incesante movimiento en todas direcciones con sonoridades inexplicables, los choques con las cárcavas, sus elevaciones, sus roces, sus sacudidas con los árboles, el roce con mi cabello, mi ropa, mi cuerpo, todo lo que movía, todo era maravilloso y en cámara lenta, la visión, la escucha, ¡toda la percepción era tan nítida!

Pareciera que el ánimo del viento era jugar y jugar, como un niño. Dicen que el viento prana trae los sueños, y este era uno maravilloso. Ya por descender a la orilla del lago, pude ver su movimiento con este; fue como si el tiempo se hubiera puesto lento y, por algún motivo, cada brazo de los miles que tenía rozaba al lago creando danzas de agua: una tras de otra se diluían al llegar a la orilla, así infinitamente lo acariciaban.

Llegamos a las orillas del lago y nos tocó sumergirnos. Fue relajante y tranquilizador. Ahí la isla me dijo, “aléjate del ruido de los gigantes”. Era como una voz interior que provenía de dentro mío, pero en conexión con la isla.

Cerrando el ciclo de la ceremonia, me dispuse a retirarme a mi habitación, a descansar, porque todo el tramo había tenido muchas emociones y percepciones, muchas revelaciones.

Al día siguiente, con mucha paz interior, quise ir a ver al viento, me levanté temprano, antes que nos dispusiéramos al tercer día de ceremonia; al subir a los templos le pregunté a una de las pobladoras que tenía la casita en el cerro, “¿quién era ese viento?”. Me dijo que se llamaba Cota Taya, el Viento que Trae la Lluvia.

Fui a saludar a Cota Taya y regresé para el tercer día de ceremonia. En la noche, en presencia de las gemínidas, pensaba “¿qué es lo que la isla me quiso decir?”. Eso ha sido un eco para mí, esa voz me ha estado acompañando y he estado tratando de entender cuál es el ruido de los gigantes.

Quizá la polarización estruendosa de juzgarse y autodestruirse que pasó en los conflictos de 2019 era parte de ese ruido.

El ruido que hace callar al otro, el ejercicio del poder depende del control de los sonidos y del control de la escucha.

La destrucción de los bosques, los lagos, los ríos y todo, y cuanto ecosistema pisaban los gigantes.

La sobrecarga sensorial y tantos detalles.

Es el ruido de las maquinarias arrasando el cerro de áreas protegidas, ese ruido me duele mucho.

El ruido interior, el miedo, las confusiones, el que te distrae de tu misión.

El ruido tiene un carácter relacional, describe Atalli.

El ruido como generador de dolor, prácticas humanas no constructivas y antropocéntrica, como describe Mayra Estevez.

El ruido en la poética del espacio de Gastón Bachelar.

El ruido situado.

El ruido depende quién y dónde.

Para la definición de la ciencia acústica el ruido no existe; para las normas es ruido desde la percepción y esto es un sonido no deseado.

El manifiesto rudista de Russolo también nos revela la polisemia de la palabra.

La isla hablaba de ruido, ¿pero hay algo más allá del ruido como lo entendemos?, y el ruido de los gigantes, ¿qué es? Quizá una memoria de algo que estaba ahí, quizá una escucha hipersensible que se escucha más allá de lo que está.

La percepción que mi hijo sentía y siente me llevó a esta escucha, que en el autismo se siente abrumador y muy conectado.

La isla me dijo “aléjate del ruido de los gigantes”.

Conclusiones

Esto es parte de un proceso de escucha y de relación ecosistémica que vengo y sigo transitando en base a mis preguntas de mamá sobre la comunicación y cómo el canto no verbal puede revelar esa dimensión íntima del lenguaje, que es esa dimensión emocional que se comunica con lo no humano.

En estas relaciones voy sanándome y también aprendiendo a cuidar.

En la isla tenía la escucha de mi hijo y también su punto de enunciación, agencia, percepción.

El devenir perceptivo relacional, sin embargo, iba más allá de mi hijo. Me llevó a conocer algo de mí, de mi hijo y mucho más.

El devenir de la comunicación transespecífica y la escucha hipersensible y relacional, la comunicación con la planta maestra, el viento sagrado que se hizo presente, las percepciones tan detalladas y abrumadoras, la sinestesia que nombra Lagdon, la experiencia maravillosa de esta epifanía, el mensaje de la isla me supera.

Bibliografía

De CLERCQ, Hilde.

1999. “Pensar a partir de detalles. Emociones y el comportamiento social”. *Mamá, ¿eso es un ser humano o un animal?*: 45-56. Intermedia Books & Marians Bokforlag. Kungsängen, Suecia.

INGOLD, Tim.

2018. “Los infracomunes”. *Llevando la vida: antropología y educación*: 71-79. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile, Chile.

- 2013 [2007]. “Los materiales contra la materialidad”. En: *Papeles de Trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*. Dossier *Materialidad y agencia: un debate con la obra de Tim Ingold*, año 7, núm. 11: 19-39. Buenos Aires, Argentina.
- LANGDON, Esther.
2015. “Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia”. *Sudamérica y sus mundos audibles*: 39-51. Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz. Berlín, Alemania.
- LEWY, Matthias, Bernd BRABEC DE MORI y Miguel A. GARCÍA.
2015 “Introducción”. *Sudamérica y sus mundos audibles*: 7-25. Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz. Berlín, Alemania.
- MANNING, Erin.
2016. “Weather Patterns, or How Minor Gestures Entertain the Environment”. En: *The Minor Gesture*: 64-85. Duke University Press. Georgia, EE. UU.
- MONTALBETTI, Mario.
2019. “Capítulo I”. *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*: 19-21 Marginalia Editores. Santiago de Chile, Chile.
- DAVIS, Ron.
2015. *From Red Dirt and Water*. Autism Foundation. Disponible en: www.rdautismfoundation.org/
- URIZAR-SÁNCHEZ, Constanza *et al.*
2022. “Hiperacusia en trastornos del espectro autista: una revisión de la literatura”. En: *Revista de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*, vol. 82, núm. 2: 258-269.

CONSUMO MUSICAL COMO ELEMENTO DE ESTATUS SOCIOCULTURAL EN LA CIUDAD DE LA PAZ¹

Denise Mayerli Uscamaita Ramos²

“Yo le canto al indio, a su ideal, a su pena”, “Llaki”, Los Signos (1974).

Resumen

El presente artículo analiza cómo se construyen las relaciones entre el consumo musical, las identidades de clase y el estatus sociocultural en la ciudad de La Paz a partir de entrevistas realizadas a ciudadanos entre los 35 y 55 años de edad que viven en diferentes zonas de la ciudad. Se expone cómo las clases sociales y las identidades que se construyen van más allá de lo material y se manifiestan en cuestiones culturales como el consumo de diferentes géneros de música. Problematizar estos aspectos, que son propios de las sociedades capitalistas, permitió desarrollar una perspectiva crítica respecto a temas coyunturales como la lucha contra el racismo, la discriminación o los prejuicios alrededor de cualquier consumo o producción artística.

Palabras clave: Consumo musical, estatus sociocultural, clase social, capitalismo, identidades.

Introducción

La música es un arte que permea las culturas del mundo de manera transversal. Desde su nacimiento se crean diversas expresiones culturales a su alrededor. Las diferentes civilizaciones transmiten parte de sus memorias mediante piezas musicales. Este arte constituye parte importante del constante dinamismo y evolución que permiten la existencia y preservación de las expresiones culturales pasadas y presentes. Con las diferentes revoluciones tecnológicas y la actual globalización, el consumo musical se convirtió en una práctica cotidiana para gran parte de las personas. A diferencia de la etapa anterior al siglo XX, donde se escuchaba música en momentos y lugares específicos o especiales ahora, gracias a los medios tecnológicos, el consumo musical es una práctica habitual que se realiza en cualquier momento y lugar.

1 Ese trabajo fue realizada bajo el Programa de Asesorías de la Unidad de Investigación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), con la asesoría de la investigadora Gabriela Behoteguy Chávez.

2 Estudiante de cuarto año de la carrera de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Universidad Católica Boliviana San Pablo. Correo electrónico: deniseuscamaita@gmail.com

A partir del orden internacional del sistema capitalista se han constituido nuevos aspectos en las formas de relacionamiento social. Las ideas respecto a la clase social toman más relevancia cuando se trata de entender las dinámicas actuales del consumo musical. En una sociedad capitalista e inherentemente clasista es necesario comprender cómo se construye el consumo musical. En función a entrevistas realizadas a personas adultas de entre los 35 y 55 años de edad de la ciudad de La Paz, nos interesa determinar qué elementos propios de la clase social permiten la relación entre consumo musical y estatus sociocultural.

En una realidad tan compleja y diversa como la paceña es importante estudiar y comprender que las diferencias económico-sociales, van más allá de lo material y se manifiestan en las construcciones de clase social a partir de cuestiones culturales, creencias colectivas y hasta en el consumo musical. Por ello, es necesario analizar las conexiones que existen entre la cotidianidad de las dinámicas sociales y la estructura económica capitalista.

Este artículo problematiza aspectos propios de las sociedades paceñas, permitiendo desarrollar una perspectiva crítica respecto a temas coyunturales que van desde cuestiones imperantes como la lucha contra el racismo y la discriminación, hasta cuestiones más ligeras como los prejuicios alrededor de cualquier consumo o producción artística.

Con el establecimiento del sistema capitalista y actualmente el régimen neoliberal, las sociedades han expandido e incrementado su consumo en todos los aspectos. La música es una expresión artística que ha sido introducida exitosamente a las lógicas de producción del capitalismo. En muchos casos, estas expresiones han sufrido cambios estructurales que modificaron profundamente las dinámicas de producción, dejando atrás la creación orgánica de la composición de una pieza musical o de una coreografía e introduciendo mecanismos propios de los medios de producción capitalistas como la fabricación en serie y la priorización de contenido comercial fácil de consumir.

En medio de este orden económico hegemónico se encuentran las sociedades en desarrollo, llamadas así debido a sus economías en proceso de crecimiento. Bolivia, al ser parte de este grupo de países, forma parte de las dinámicas que mezclan formas de convivencia precapitalistas y consumo moderno capitalista. La ciudad de La Paz, al ser una pequeña metrópoli, presta mayores alternativas de consumo musical en relación con otras regiones del país, lo que permite identificar las diferencias de clase desde cuestiones territoriales hasta cuestiones económicas.

Compartir un gusto musical va más allá de una afinidad casual, es en realidad compartir una serie de experiencias, vivencias y herencias culturales. El consumo musical es una muestra de la autoidentificación social mediante el reconocimiento de la otredad (lo que uno no es) y la similitud (lo que uno es). Según Silba (2011), para entender si existe o no identificación con un género musical en especial, se requiere establecer marcaciones diferenciales o diacríticas que muestren expresiones de clase.

En esta lógica que relaciona el consumo musical con las identidades culturales y de clase surge la variable de estatus sociocultural, como resultado de las interacciones sociales realizadas en función del consumo cultural de los diversos contextos. Entendiendo por estatus sociocultural a la acumulación de bienes no económicos pero socialmente apreciados, estos pueden ser culturales, sociales o simbólicos (Bourdieu, 2002). Es decir, el capital cultural es una forma de entender el simbolismo del consumo y de la posesión económica. Los significantes se forman detrás de consumir cierto género musical, poseer cierta ropa o incluso vivir en una determinada zona. En conjunto todo ello guarda un significado que va más allá de lo visible y que se posiciona en el terreno de los imaginarios que conforman las clases sociales y sus identidades socioculturales.

El objetivo de este trabajo es comprender cómo las expresiones de clase se entrelazan con el consumo musical. La interrogante surge de la transversalidad entre las dinámicas y expresiones que evocan la pertenencia de clase. ¿Cómo el consumo musical constituye un elemento de asignación de estatus sociocultural en la ciudad de La Paz? y ¿en qué medida las expresiones de las identidades de clase se representan en el consumo musical?

Consumo musical: clase social y estatus sociocultural

Los conceptos teóricos que enmarcan este artículo son tres: clase social, identidades de clase y estatus sociocultural, entendiendo a la clase social como un determinante en la construcción de identidades que moldean las dinámicas de consumo musical y, por consecuencia, crean categorías de estatus sociocultural alrededor.

Las identidades de clase son uno de los tantos fenómenos que se ven influenciados e indirectamente determinados por los medios de producción capitalistas. Se puede entender este concepto como la forma en que una persona o grupo de personas piensa de sí misma en relación con los demás, basándose en su posición económica y social. Se trata de construcciones sociales basadas en la percepción que las personas tienen respecto a su posición jerárquica y económica. Puede estar relacionada tanto con la posesión económica como con el estatus social, y puede variar según la cultura y los valores de una sociedad. Además, según Jorrat (2012), puede estar relacionada con la percepción de la sociedad en la que se vive, y puede impactar en la vida diaria de las personas.

El concepto de estatus sociocultural, entendido desde el planteamiento de Pierre Bourdieu, aborda el capital social y cultural. Entendiendo como capital cultural a las representaciones, aptitudes y habilidades que posee una persona o un grupo de personas, y que le otorgan cierta posición de privilegio en la sociedad (Bourdieu, 2002). Es así como se comprende que el estatus sociocultural es una categoría que explica el proceso por el cual las personas pertenecientes a ciertos grupos sociales consideran que el consumo cultural cotidiano está directamente relacionado con el nivel socioeconómico. Además de implicar una presunta superioridad intelectual, justificada en la estratificación de la cultura que se da cuando se categoriza el consumo musical y cultural en general.

Consumo musical en el contexto paceño

El consumo musical en la ciudad de La Paz puede ser comprendido como un elemento cultural transversal no asociado a ninguna expresión de clase en particular. Sin embargo, por las condiciones sociopolíticas de la sociedad paceña evocan una constante confrontación entre clases sociales debido a las diversidades étnicas, sobre todo entre aymaras y no aymaras.³ Es necesario ver el trasfondo de las expresiones culturales y lo que estas simbolizan. Como menciona uno de los entrevistados:⁴

Yo sé ir al alto [El Alto] y pasar por la Ceja y mayormente se escucha chicha y eso creo que, como te digo, es un enmarcamiento. Ese sector, por ser el sector de El Alto, les gusta tal tipo de música. Cosa que, si vas a la Zona Sur, Calacoto, no vas a escuchar eso, lógicamente. A veces es lo que enmarcamos entre comillas, tal vez por el estatus social. Porque desde niños todos vivimos diferentes y en diferentes estatus sociales y, según eso, vas inconscientemente escuchando las cosas a tu alrededor (Entrevistado 2, 2023).

Esta apreciación frente a los gustos musicales señala, entre líneas, una asociación incidental entre clase, consumo cultural y espacio, puesto que la entrevistada asume que la música chicha es consumida en la ciudad de El Alto, caracterizada por su gran población aymara migrante, asumiendo que este género musical es principalmente consumido por sectores a los que considera populares o de “clase baja”.⁵

Elementos de la relación consumo musical–estatus sociocultural

A partir de las entrevistas realizadas, identificamos cuatro elementos en donde se puede observar, de forma clara, cómo el consumo musical construye cierto estatus sociocultural: otredad, diferenciación entre consumo privado-público, temporalidad y discursividad. En suma, estos elementos brindan un camino para entender que el consumo no se da de forma espontánea, porque responde a una combinación de situaciones contextuales e imaginarios sociales aprendidos a partir de dinámicas racistas.

Otredad

La otredad busca hacer una diferenciación entre lo que uno y los demás consumen. El entorno familiar y la herencia cultural demuestran cómo la sociedad paceña, y en alguna medida todas las sociedades, moldean el consumo gracias al legado y al contexto en que se desarrolla cada familia.

3 Particularmente entre aymaras y no aymaras, ya que la ciudad de La Paz se encuentra en una zona aymara, sin embargo, al ser una metrópoli confluyen otras culturas nacionales y extranjeras.

4 Por ética de investigación no se revelará la identidad de las personas entrevistadas. Los datos generales de cada uno de ellos se encuentran en el apartado “Entrevistas”.

5 Las palabras fueron puestas entre comillas debido a la imprecisión teórica en la que se cae con el uso del término “clase baja”. Sin embargo, al ser un término ampliamente utilizado por la sociedad paceña, es importante comprender la connotación clasista con la que se utiliza.

Para entender cómo se presenta la otredad, se tomarán en cuenta los conceptos expresados por las personas entrevistadas, donde los “clásicos de oro” o “clásicos” se relacionan a un estatus sociocultural autodenominado “culto”; en contraposición a géneros musicales como la “cumbia chicha”, relacionados a lo considerado “no culto”. Como menciona uno de los entrevistados respecto al consumo de clásicos:

Creo que más ha influenciado lo que mis papás escuchaban. Más los “clásicos de oro”, lo que escuchaba de más chango [persona adolescente] o joven es lo que más me gusta ahora. Lógicamente se ha visto influenciado por mis padres, más que todo por alrededor. Por eso, soy un poco más conservador [...] porque lo actual, en lo personal, no me atrae mucho. Aunque sí la escucho por motivo de trabajo, por mi alrededor y el ambiente en el que estoy, pero no es tanto de mi agrado (Entrevistado 2, 2023).

Dado su carácter diverso los “clásicos de oro” guardan una amplia y compleja definición. Resulta difícil identificar un género en específico que represente a los clásicos. Abarcan desde la música disco, *techno*, rock, hasta algunas mezclas con ritmos de cumbia. Su popularidad en la ciudad de La Paz crece gracias a distintos medios de difusión como la televisión, la radio y las discotecas que reproducen diferentes canciones disco y *techno* en inglés.

En la ciudad de La Paz se posicionan los “clásicos de oro” frente a la “cumbia chicha”, como géneros “opuestos”.⁶ Sin embargo, cada contexto tiene un género musical predominantemente más aceptado que otros. Un elemento recurrente en las entrevistas es la representación de un estatus sociocultural que intenta posicionar como superior al consumo de cierto tipo de música frente a otros tipos de consumo. Es el caso del género musical “clásicos de oro”, este tipo de música es conocida como éxitos, es decir, *hits* que escucha la clase media, y que trascendieron por su “calidad”, considerada parte de lo “culto”.

La diferenciación entre “clásicos de oro” de otros géneros como la “cumbia chicha” sucede en los sectores que escuchan estos géneros, ya que no existe una diferenciación estricta que los separe. A excepción de los arduos consumidores musicales que pueden categorizar claramente los tipos de música, el común de la población no realiza una separación exhaustiva y se deja llevar por cuestiones sencillas como el ritmo y los lugares en los que se escucha: “Los clásicos son de mis tiempos, pero no esa música clásica que escucha la gente refinada, sino lo que ponemos en las fiestas para bailar” (Entrevistada 7, 2023).

La idea de la otredad que guarda relación con el espacio privado como elección propia y el espacio público como una cuestión de contexto, prueba que sí se construye un estatus sociocultural vinculado a jerarquizaciones propias de la clase social. Esta estratificación se extrapola de lo socioeconómico a lo sociocultural, y puede generar acciones de discriminación y racismo implícitas en el accionar cotidiano de las personas.

6 Las palabras fueron puestas entre comillas, ya que no existe una clara diferencia entre lo que se comprende estrictamente por clásico de oro, cumbia o cumbia chicha. Todo se comprende de forma muy general y, en algunos casos, se distingue por cuestiones meramente sociales, alejadas de temas rítmicos o instrumentales.

Diferenciación entre consumo privado y público

El consumo musical privado y público hace una diferencia entre lo que se consume por decisión propia y lo que se consume por el contexto en que uno se encuentra. La relación entre consumo musical y estatus sociocultural se observa en el señalamiento de lo que se acepta como parte de lo que uno consume por influencias personales y que se dan en el ámbito privado (familia) y lo que uno consume por el lugar en el que se encuentra, que es meramente por el contexto externo. Como se menciona en una entrevista:

AUTORA: ¿Qué música escuchas en las fiestas y qué escuchas en el día a día?

ENTREVISTADO 4: No, casi la misma, pero [en las fiestas] más chicha, cumbias, después como digo al comienzo el vals y [en] los prestes la cueca. Después comienza ya de todo, tocan morenadas, kullawada, caporales, de todo le meten, ya [hasta] chicha, cumbias (Entrevistado 4, 2023).

El consumo musical realizado en las fiestas demuestra la divergencia que existe entre el consumo privado y el consumo social de música. Entender el consumo en las fiestas y en el cotidiano es una forma de comprender lo que se escucha por decisión propia o por el contexto social en el que uno se encuentra.

Música nacional vs. música extranjera

La procedencia de la música es un aspecto interesante e importante para analizar el consumo. La música extranjera en gran parte de los casos es mucho más valorada que la música nacional: “‘La nueva ola’, por ejemplo, los Donkeys.⁷ Un tema ‘Luis XV’, tenía[n]. Es de aquí, toda esa música de rock. Es una música elitista. Ya que conseguir ese material no es para todos, también la música disco” (Entrevistado 6, 2023). Hace unas décadas consumir música proveniente de otro país denotaba cierta pertenencia de clase, ya que acceder a internet, viajar o escuchar discos (en los 80, 90 o 2000) no era accesible para todos. Por esto, las construcciones de estatus sociocultural dentro del consumo musical, en algunos casos, provienen de la herencia, puesto que se escuchaba en el entorno familiar.

La globalización y la influencia de los medios tecnológicos, mediante el gran impacto que causa en las poblaciones jóvenes y por la gran cantidad de información que se mueve a través de la viralidad, son el último componente que termina de constituir los aspectos centrales que moldean el consumo musical en la ciudad de La Paz.

La diferenciación entre lo que se escucha en las fiestas y lo que se escucha de manera personal: “En las fiestas se escucha más música cumbia nacional, bueno es todo variado, pero en sí yo escucho aquí música clásica de los 80, de los 90 y ahora un poco de música china para relajarme. Eso sí, aquí en la casa. Hay una diferencia entre lo que escuchas en las fiestas

7 Fue un grupo de música boliviana de los años 60 que componía canciones siguiendo las corrientes del rock de la época. Este tipo de grupos nacieron principalmente en sectores de clase media.

y en tu casa” (Entrevistada 5, 2023). Esta es una forma de diferenciar el consumo privado y personal de lo público y lo ajeno. La entrevistada crea una división entre lo que consumen los otros y lo que ella consume en privado, afirmando que lo que consume en privado es lo que realmente la representa y reiterando de forma expresa que los “clásicos” son un gusto personal que no todos tienen.

Temporalidad

De acuerdo al tipo de fiesta que se celebre y al estado alcohólico de las personas, se escucha uno u otro género con mayor aceptación en general. El llamado “gusto culposo” se entiende cuando una persona, en cierto tipo de fiesta o en determinado estado de ebriedad, es más propensa a disfrutar y hasta aceptar el consumo de ciertos géneros musicales que generalmente no escucha.

Además, existe cierta temporalidad para los géneros musicales que se escuchan en una fiesta tradicional paceña. Por ejemplo, en los prestes⁸ existen diferentes etapas ceremoniales en las que se escuchan géneros musicales acordes al ritual o al estado de ánimo del público. Todas estas expresiones se hacen respetando un orden particular. “En las fiestas, por ejemplo, siempre al comienzo, si es un matrimonio es el vals y si es un preste es una cueca. De la cueca viene el *wayñu*. De ahí comienza y se despliega [toda la música que quiera la fiesta]” (Entrevistada 3, 2023). Estas temporalidades festivas te permiten ir mimetizándote con la sociedad a través del baile y el consumo de bebidas alcohólicas. Te permite asimilar que estás disfrutando y ser parte de tu entorno.

Por otro lado, existe otro tipo de fiestas y reuniones sociales donde no se sigue ninguna temporalidad, ya que estas se dan en entornos aculturados.⁹ Las discotecas o las fiestas de jóvenes son espacios que no se guían por ninguna temporalidad o ritual en específico, pero sí continúan replicando la diferenciación del consumo musical de ciertos géneros.

Discursividad

La discursividad muestra cómo las canciones y los géneros musicales que se escuchan cotidianamente en entornos específicos se convierten en un determinante para definir si es música “que vale la pena ser escuchada o no”. Es decir, se clasifica el contenido entre bueno y malo a partir de subjetividades personales que devienen del contexto sociocultural.

La discursividad de las canciones y el género que se escucha cotidianamente es un determinante para definir si es música que vale la pena ser escuchada o no. Simplemente

8 El preste es una celebración religiosa en honor a una imagen católica. Generalmente, consiste en una misa católica, una entrada de danza, música folklórica y la reunión social en un local de fiestas. También existen acontecimientos especiales (bodas, aniversarios, graduaciones, etc.) que siguen lógicas similares.

9 Entendiendo por aculturación el proceso donde las sociedades entran en contacto continuo y directo con diversos entornos gracias a la globalización y, por lo tanto, cambian o modifican las expresiones culturales originales.

con base en la categorización del contenido de la letra de las canciones, dividido entre vulgar y no vulgar, o digno de apreciar e indigno de apreciar. Incluso el concepto de cultura musical se asocia directamente al contenido discursivo de las canciones que se consumen:

AUTORA: ¿Qué entienden por cultura musical y qué es para ustedes tan importante dentro de su familia?

ENTREVISTADA 1: Para mí esto me suena a saber todo tipo de música, de clases de música y también saber, digamos, analizar bien. Como hace rato decía, mucho influye, digamos, lo que es la letra. Entonces tener una cultura musical, yo creo que, yo lo vería de la manera de analizar y según eso saber analizar si realmente te gusta, porque hay algunas canciones que realmente son muy tristes, o sea no, no me refiero a que [son] para llorar, sino son [...] la letra, es muy pobre. Entonces, realmente tener una cultura musical significa para mí que no solamente te guste, digamos, algo que está de moda. Ahora [...], [salvo] que sea algo que tú puedas entender, puedas analizar, y te digas “sí me gusta”, “me representa”, o solamente “lo estoy escuchando porque me gusta el ritmo” (Entrevistada 1, 2023).

Otro ejemplo sobre cómo las identidades de clase son la base de determinado estatus sociocultural que las personas apropian como parte de sus vidas, se da en la creencia de que uno escucha lo que es intelectualmente acertado y, por consecuencia, entendido como culto: “A mí me gusta la música que tiene un poquito más de sentido, más que todo por la letra y ritmo, que es un poco más alegre. Música como dicen ‘clásicos de oro’” (Entrevistado 2, 2023). Mencionar que lo que uno escucha es música con un poco más de sentido que otros géneros, es un intento de señalar superioridad entre lo que se consume personalmente y lo que los otros consumen. Entonces, si lo que uno escucha tiene más sentido que otra música, podría entenderse que existe una lógica elitista que parte del intelecto para acceder y entender cierto tipo de música.

Conclusiones

El consumo musical no determina o señala la pertenencia a ninguna clase social, pero sí permite la autoadscripción discursiva a determinada clase: “alta”, “baja” o “media”, como se denominan en el lenguaje cotidiano paceño. Entonces, no se trata de un elemento de estatus sociocultural en sí mismo, sino que es una de las tantas expresiones de uso cotidiano para instrumentalizar la pertenencia a una clase social. La clase social, al ser una categoría de análisis transversal, se expresa en diversas formas. Todo está atravesado por las condiciones socioeconómicas en las que se vive: desde la percepción como individuo frente a la sociedad hasta la idea que se construye del mundo social exterior. Particularmente, en la ciudad de La Paz el estatus sociocultural busca diferenciar lo que “es culto” de lo que “no es culto” para crear lógicas elitistas de diferenciación social. Por ello, es importante asumir que los consumos culturales, sobre todo privados, no se dan de forma meramente incidental o genuina, sino como una herencia cultural que mezcla clase, familia y contexto.

A partir del consumo público y privado de la música se comprende que el concepto de clase no es determinante para comprender el estatus sociocultural del individuo, dado que

según el contexto las personas pueden escuchar diferentes géneros musicales adscritos a determinada categoría de clase. Por ejemplo, la chicha supuestamente perteneciente a las clases populares y los clásicos a la clase media o alta.

En medio de esas dinámicas de consumo tan absortas por el capitalismo, la ciudad de La Paz brinda el escenario apropiado para analizar diferentes expresiones de autoidentificación de clase. Las diferencias sociales, económicas y políticas entretejen una sociedad paceña con muchos rostros que constantemente cambian. Frente a este escenario tan dinámico las expresiones culturales se muestran inherentemente ligadas al contexto social, económico y político de los sujetos. El contexto social, las tradiciones y las fiestas que rodean al individuo son un catalizador para la autoidentificación y pertenencia a un sector.

El estatus sociocultural se construye a partir de una serie de elementos que responden a expresiones del imaginario común de la sociedad paceña. La otredad, la diferencia entre lo público y privado, la temporalidad y la discursividad son categorías que muestran las formas de expresión de los imaginarios colectivos que se encuentran en constante disputa. Estos elementos no se representan de forma natural, sino como el resultado de una confrontación habitual entre quienes son, quienes no son, quienes quieren ser y quienes intentan ser parte de las llamadas élites.

La construcción del estatus sociocultural está ligada al señalamiento del consumo musical por elección propia (en privado) y por el contexto (en público). Es aceptable decir que todos en algún momento de las fiestas disfrutaron las cumbias y la chicha, pero es una cuestión de aceptación social, ligada al contexto y no a las preferencias personales. Lo no aceptable para ser considerado “culto” surge cuando, por gustos y elecciones, un individuo prefiere escuchar chicha y defiende su gusto de forma legítima. Sin duda, la idea de que “la cumbia chicha te cholifica” (Gutiérrez, 2010) es un pensamiento arraigado en la sociedad paceña, expresado en situaciones aparentemente sencillas como son las preferencias musicales, pero que guardan un trasfondo identitario y sociocultural.

El intento de marcar una diferenciación que delimite los géneros musicales permite jerarquizar los clásicos de oro en contraste a la cumbia chicha. Sin embargo, como ya se mencionó, existe una diferenciación poco clara en lo que se entiende como clásicos de oro, dejando un escenario obtuso que no expresa con exactitud “lo culto” y lo “no culto”. Es así que este imaginario borroso se instala en la mente de los paceños, entrando en acción solo cuando se busca señalar la diferencia de clase de un sujeto frente a los demás.

El consumo musical, al igual que otros tipos de consumo, está profundamente relacionado con las identidades culturales y de clase. A pesar de que no determina la clase social en sí misma, permite construir discursos de discriminación en función a jerarquizaciones clasistas propias de la sociedad paceña. Por eso, comprender y respetar el consumo musical de cada individuo, más allá de los gustos personales y vinculaciones sociales que tenga, es una necesidad para combatir una de las tantas expresiones de racismo y discriminación.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre.
2002 [1979]. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Barcelona, España.
- GUTIÉRREZ, José.
2010. “Ese cholo soy yo. Reflexiones sobre la identidad de una mosca, Bolivia”. En: *El Colectivo 2. Revista estacional, alternativa e irreverente*, núm. 3: 19-22. La Paz, Bolivia.
- JORRAT, Jorge Raúl.
2012. “Clase, identidad de clase y percepción de las sociedades desde elitistas hasta igualitarias: Argentina en un contexto comparativo internacional”. En: *Desarrollo Económico: Revista de Ciencias Sociales*, núm. 52: 63-94. Buenos Aires, Argentina.
- SILBA, Malvina.
2011. “Identidades subalternas: edad, clase, género y consumos culturales”. En: *Última década*, vol. 19, núm. 35: 145-168.

Entrevistas

- Entrevistada 1, 34 años. Trabaja en la venta de juguetes y accesorios en una tienda física y en línea. Su vivienda se encuentra en la zona Villa Victoria (La Paz, Bolivia). Entrevista realizada el 11 de junio de 2023.
- Entrevistado 2, 41 años. Trabaja en una empresa realizando instalaciones de calefacción y de aire acondicionado. Su vivienda se encuentra en la zona Villa Victoria (La Paz, Bolivia). Entrevista realizada el 11 de junio de 2023.
- Entrevistada 3, 45 años. Maestra. Su vivienda se encuentra en la zona del Cementerio (La Paz, Bolivia). Entrevista realizada el 12 de junio de 2023.
- Entrevistado 4, 45 años. Maestro. Su vivienda se encuentra en la zona del Cementerio (La Paz, Bolivia). Entrevista realizada el 12 de junio de 2023.
- Entrevistada 5, 50 años. Trabaja en una tienda que ofrece diferentes accesorios. Su vivienda se encuentra en la zona del Cementerio (La Paz, Bolivia). Entrevista realizada el 12 de junio de 2023.
- Entrevistado 6, 52 años. Músico metalero. Su vivienda se encuentra en la zona Villa Nuevo Amanecer. Entrevista realizada el 28 de julio de 2023.
- Entrevistada 7, 50 años. Trabaja cuidando ancianos. Su vivienda se encuentra en la zona Miraflores (La Paz, Bolivia). Entrevista realizada el 9 de noviembre de 2023.

METALERAS, ARTE NEGRO Y DESTRUCCIÓN: SEREMOS CAOS HASTA EL FINAL

Fernando Fuertes Sánchez¹

Nelba Fuertes Sánchez²

Resumen

El metal *under*, que para muchos es solo ruido, se caracteriza por la crítica y rechazo a la música mercantilista en la que las obras musicales corren el riesgo de perder su esencia al entrar al juego del mercado. El mantenerse al margen de esta dinámica comercial es la expresión misma del *under*, que se concentra en grupos específicos de personas que conocen y valoran el metal. En este trayecto, la participación de las mujeres en el *underground* boliviano se torna central. El objetivo de este artículo es señalar la relación de las mujeres con el metal extremo desde una perspectiva sociológica. Por un lado, nos centramos en examinar los elementos que definen a las metaleras, sus formas de participación, las características de su producción cultural y el carácter destructivo de sus creaciones. Por otro lado, metodológicamente resaltamos la mirada, los conceptos y experiencias de las mujeres que son parte de esta investigación, lo cual nos permite situarnos desde ellas, desde su pensamiento presente y propio.

Palabras clave: Metal extremo, metaleras, *underground*, arte negro, destrucción.

Introducción

A principios de la década de los 90, cuando empieza a configurarse la escena metalera boliviana,³ las mujeres no estaban exentas de este trayecto. A mediados de los años 90 se pone en auge la conformación de las “reos”;⁴ estas consistían en congregarse en espacios públicos a personas que tenían gusto por el metal y un amplio conocimiento, principalmente para debatir sobre las bandas y canciones que escuchaban, intercambiar material y asistir a conciertos.

En ese transitar encontramos a las reos de las *Tottas* y *Sarcófago* en La Paz, y a las *Perpetual Death* en Cochabamba, conformadas exclusivamente por mujeres. También estaban las reos mixtas, como *Brutal Bestial Destroyer*, en Cochabamba, y otras reuniones de mujeres que

1 Sociólogo por la Universidad Mayor de San Simón (UMSS), magister en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB, Quito). Correo electrónico: fsanchezfuertes@gmail.com

2 Socióloga por la UMSS, maestra en Ciencias Políticas por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, sede Ecuador). Correo electrónico: nelbasanchez2@gmail.com

3 El libro *Espíritu Underground: la escena metalera en Bolivia y el sentimiento subterráneo*, de Fernando Fuertes (under, 2021), presenta con mayor detalle la conformación de la escena metalera boliviana.

4 Término usado para referirse a las reuniones.

se realizaban de manera más privada, en casas particulares y sin nombres específicos, pero con los mismos propósitos (Miranda, 2022).

“La música es una herramienta epistemológica que permite comprender a las sociedades que la producen” (Hormigos, 2012). No obstante, teorizar el metal no parte de la sonoridad solamente, sino se hace necesario una sociología de la música. Así, el ruido va depender del espacio en que se dé. Es decir, no va ser lo mismo hacer metal en aras de la industria cultural que desde el *underground*. El sentido de la producción va a marcar la diferencia, no en la estructura ni en la apreciación del sonido, sino en que la autenticación del sonido como arte o mercancía lo aleja de la lógica comercial del sistema capitalista: lucro y fama no caben en el *under*.

El *under* se constituye en un espacio alternativo de vida, donde se rompen estereotipos y se establece otro modo de existir al margen de lo impuesto. Entonces, nos preguntamos ¿podría ser el *under* un lugar de libertad para mujeres también? Y ¿cuáles son las características de expresión de las creaciones artísticas de las metaleras?

El artículo presenta los principales resultados de la investigación en tres partes. En primer lugar, hacemos referencia a la metodología y el uso de conceptos propios del *underground* boliviano. Luego, nos enfocamos en el análisis de la forma en la que las metaleras se relacionan con el metal extremo y los elementos que determinan su identidad musical. Finalmente, abordamos las características de la creación artística de las metaleras en el *underground* boliviano.

Consideraciones metodológicas

Como investigadores no buscamos interpretar su realidad, no queremos ser sus representantes, ni mucho menos sus portavoces, pues ellas hablan sobre ellas, para ellas y a través de ellas. Lo que nos corresponde es “aprender a oírles y leerles no como ‘autores de algo que sólo tiene sentido cuando es retraducido por el investigador’” (Brandao, 2022). De esta manera, la etnografía como herramienta metodológica se constituye en nuestra aliada para esta investigación porque nos permite conocer su realidad desde sus voces, sus prácticas y sus propios conceptos, sin pretender “traducirlos” al lenguaje académico.⁵ Lo que planteamos es enunciar la terminología *under* para delinear una teoría del *under*.

Una de las características del *underground* es la constante autorreflexión y el uso de términos para desmarcarse de la instrumentalización que se da en la escena del metal. En este sentido, la relación entre metaleras, arte negro y destrucción, enfatiza destruir los conceptos convencionales que se han impuesto en el estudio de estos grupos sociales, como: subversión, resistencia, inclusión, contracultura, mujeres rebeldes.

5 Elvira Espejo y Aura Isabel en su investigación sobre los textiles andinos destacan la crítica que las tejedoras hacen respecto a los escritos sobre sus textiles, en los que se adaptaron conceptos teóricos europeos y los aplicaron en sus regiones (Espejo y Aura, 2012).

Sin duda la delimitación del campo de estudio no se hubiera dado sin la contemplación de la terminología *under*. Araxiel señala que “los aberrantes conceptos y obscuro contenido, no son revelados ni antes ni después sino en el momento justo de su manifestación” (Flauros, 2021). Desde la academia, no pretendemos generar un otro conocimiento, sino articular el conocimiento existente del *under*.

El metal no es exclusividad de los hombres

Siempre he hecho lo que he querido, y la verdad es que nunca me ha importado ningún comentario, ni ninguna opinión [...]. Nunca me he sentido cohibida, yo siempre me he expresado como me ha parecido –con todo respeto, claro–. Tampoco no he visto a alguien que quiera callarme o decirme lo contrario (Harriage, 2022).

Muchas de las investigaciones sobre mujeres y rock atribuyen a este género musical la capacidad de romper con estereotipos tradicionales de la identidad femenina (Sales, 2010; Vélez, 2016; Calvo, 2020). Según estas autoras, el rock permitió crear otra identidad femenina: mujeres rebeldes que rompen normas de vestimenta, comportamiento moral, sexualidad y participación. No obstante, estos estudios se limitan a visibilizar solamente aspectos de rebeldía que se han convencionalizado, pues la rebeldía también vende en el capitalismo.

El *metal* extremo se caracteriza por su radicalidad en tanto que sale de los formatos musicales establecidos. Sonidos distorsionados, voces guturales desgarradoras, letras oscuras y demoniacas son los ingredientes esenciales del *thrash*, *death* y *black*, que para muchos es solo ruido intolerable a los oídos. No obstante, la pasión por este estilo musical no es exclusividad de los hombres.⁶ Las mujeres también son radicales, rudas, les gusta lo oscuro y producen metal extremo, como la banda *Wicca*.

El estilo de la banda, los riffs de la guitarra, la melodía de un bajo y la densa batería generan una atmósfera oscura, a esto acompaña los *screams* y *growls* de la voz que habla de aquelarres que invocan la presencia de deidades y poemas oscuros a la luna (*Wicca*, 2019).

Para las metaleras del *underground* boliviano la música extrema está relacionada esencialmente con la expresión de lo grotesco y oscuro, que es inherente a la humanidad. “Más que todo es un gusto que, si te das cuenta, hay guitarras desgarradoras, gritos desgarradores que hay, te hacen sentir algo estremecedor. En realidad, creo que es algo que descargar, es el lado oscuro que queremos mostrar, y este es el momento” (Salas, 2022). De acuerdo con (Gioia, 2020), algunos de estos elementos siempre estuvieron presentes en la música marginal, considerados vergonzosos, inapropiados e irracionales, como la sexualidad, la magia y el anticristianismo. Y su vínculo con las mujeres no es reciente. La evidencia más antigua data de la literatura de los griegos. Por ejemplo, en el Canto XII de *La Odisea*, Homero nos advierte del canto de las sirenas, el cual conduce, en sentido figurado, a la muerte.

6 Gran parte de autores que estudian el rock-mujer se enfocan en manifestar el predominio masculino y visibilizar la participación reducida de mujeres (Sales, 2010; Fellone y Marinas, 2020; Calvo 2020; Vélez, 2016).

En efecto, para las metaleras el metal extremo permite apreciar la verdadera esencia de la mujer: ruda y sádica.

Hay dos perspectivas: una, la que no se puede utilizar a la mujer como objeto, como tú lo dices, en algunas portadas sí es evidente que lo están haciendo como objeto. Pero hay otras que obviamente son artísticas y muestran pues la verdadera esencia del cuerpo de una mujer ruda que quiere mostrar sus cueros, que quiere mostrar su cuerpo y hasta el sadismo (Miranda, 2022).

Metalera: Una forma de vida que nadie te va a cambiar

En un recital de una banda que hacía más de veinte años que quería ver, experimenté la felicidad plena y pensé: esto lo quiero sentir toda mi vida. [...]. Vivir en, por y para la pasión que el heavy metal despierta puede ser fabuloso: empodera, fortalece. En ese instante, la plenitud y la identificación se hicieron *carne*. ESTO SOY, soy metalera (Adamo, 2021).

Pero vestir de negro e ir a los conciertos de sus bandas favoritas no es suficiente para ser metalera. Entonces, ¿qué es lo que determina a las metaleras? Más allá del gusto musical, la identidad metalera tiene que ver con el conocimiento musical y la constancia. De lo contrario, solo serán *posers*.⁷

El ser metalera requiere de un largo proceso de conocimiento de la música rock en todos sus géneros, empezando por lo más suave, el *heavy metal*, hasta llegar a lo más radical, el *black*, *thrash* y *death*. Si se empieza por el estilo radical tampoco puede ser considerada metalera.

Pero también hay gente nueva, gente joven, muy joven, que no ha pasado por ese proceso de conocer el rock, conocer bandas; se va directo a lo más pesado y se hacen a las rudas. Entonces hay conflicto, especialmente entre mujeres. Por lo que empiezan a hablar de bandas *unders*, que son radicales; especialmente con las jovencitas. Entonces quieren entrar de golpe a un ambiente donde no lo han vivido todavía y no saben mucho tal vez (Flores, 2022).

Mantenerse en la escena es esencial para ser metalera a pesar de la edad, ocupación, estado civil, maternidad u otras condiciones. Por ejemplo, todas las entrevistadas cuentan con formación profesional y ocupación laboral; algunas son casadas y otras tienen hijos. Sin embargo, ninguna de estas circunstancias ha impedido su participación y permanencia en el *under*:

Pero sí limitaciones, porque hay momentos [en] que, en vez de estar en un ensayo de banda, tengo que ir a una reunión de padres de familia, digamos. Es un poco complicado, pero no difícil. Porque si a uno le gusta eso no puede ser un limitante en tu cabeza. Y por el hecho de que seas mamá, no vas a dejar de hacer metal, vas a escuchar lo que te gusta [...]. Pero yo creo que es una forma de vida que nadie te va a cambiar, por lo menos yo creo que me voy a morir así (Miranda, 2022).

7 “[...] veo chicas que se visten de metal, de metaleras, pero no saben un carajo de bandas, no saben de nada en cuanto a música” (Harriague, 2022).

La categoría mujer no determina a las metaleras

El concepto de “mujer”, desde la perspectiva feminista, resulta reduccionista para esta investigación.⁸ Las metaleras no buscan una identidad basada en el género, como “mujeres metaleras”, sino una identidad en relación con el arte negro que agrupa a mujeres, hombres, etc. Un rasgo del metal *underground* tiene que ver con la destrucción de las reglas establecidas en cuanto a música comercial, producción, consumo, intercambio; se relaciona con una ideología anticomercial y anticristiana. En este sentido, lo que las identifica es la música, no así su rol como mujeres.

Entonces ellas, las mujeres, nos veían como que no éramos *groupies*, que no estábamos ahí por estar detrás de alguien o por querer algo más; simplemente [estábamos] por la música, por hacer nuestra música. Entonces, creo que eso tiene su valor, creo que hemos demostrado que las mujeres de una banda de *death* extremo están también por la música [...]. Este pensamiento, incluso –bueno, no sé si usar esta palabra– que es sentirse “empoderada” en cierta forma, “sentirse libre”, creo que es la palabra indicada, sentirse libre en un ambiente donde no te juzgan en determinados momentos, porque vos estás en un concierto, estás con personas igual[es] a ti. Eso es lo que somos los metaleros, nos vemos como iguales todos (Salas, 2022).

Como metaleras no están en línea con ninguna de las reivindicaciones feministas, pues no buscan inclusión, ni derechos para ellas. Tampoco tienen demandas colectivas como mujeres en el metal; si bien algunas se identifican con el movimiento feminista es desde una posición individual, no como grupo. Por supuesto, todas reconocen la existencia del machismo al interior del *under*. No obstante, no lo ven como una limitación u opresión, ni mucho menos como un problema primordial. Ellas han participado en el metal, y lo siguen haciendo, sin importarles los comentarios de nadie, ni de los propios metaleros. Su participación es en relación con su pasión por el metal, nada más importa. “Nuestro público siempre nos recibió de una buena forma, no me he sentido intimidada, aunque hubieron incidentes, en general todo fue positivo en el ambiente metalero” (Barahona, 2022).

Arte negro: El lado oscuro que queremos mostrar

En la búsqueda de los orígenes del *rock and roll* se considera a Robert Johnson la chispa que provocó la llama del rock. Este personaje también fue inspiración para la película *Crossroads* (*Encrucijada*), en cuyo epílogo se muestra un duelo de guitarristas entre un joven iniciante que quiere salvar almas contra un experimentado guitarrista que representa al diablo (Hill, 1986). El trasfondo del reto termina con el triunfo y la superioridad del joven guitarrista. Este desenlace esconde las jerarquías musicales imbricadas en la sociedad occidental, en la cual el triunfo de la música “clásica” sobre la música “demoníaca” supone el rejuvenecimiento de la música occidental como superior, aun en términos del “otro”. O sea, la música occidental en

8 Desde esa vertiente se cuestiona la identidad de las mujeres en relación con la opresión patriarcal. Estos conceptos aluden a los roles de género que posicionan a las personas en el lado del opresor masculino o en el de la oprimida femenina (De Miguel, 2000).

el lugar que sea, o por quien sea interpretado, será siempre superior a la música no occidental, y por tanto considerado arte. No obstante, el término “arte” también es empleado por quienes practican y escuchan “música demoniaca”. Pero a diferencia del “arte serio”, en lo social no busca complacer y agradar, sino destrucción y caos: “[...] seremos parte del caos hasta el último minuto de nuestros días” (Sepulcral, 2021).⁹

La música según Sonia (Sepulcral, 2021) tiene que tener Actitud y Espíritu. Sin tales elementos la música se hace hueca, y la música comercial anula esta esencia. En la misma línea la industria cultural sirve para someter a las personas mediante el consumo masivo y estandarizado a la ideología dominante (Adorno y Horkheimer, 1994). Es decir, los productos culturales que devienen de los medios convencionales (radio, cine, televisión, y hoy el internet) conducen a una cultura que nutre a la apropiación del ser desde el capitalismo.

El *underground*, como un espacio no convencional y al margen social, ubica al *metal extremo* como un arte que debe ser valorado y no mercantilizado. Esta contradicción marca una de las características principales del término *underground* en razón de la industria cultural. Es una forma de dar lugar a “pensar diferente” (Arce, 2022). Un sentimiento que denota un “espíritu rebelde [...] no conformista ni funcional” (Fede, 2022).

Ahora, el término de metal extremo en el vocabulario del *under* se diluye cuando sostienen otras expresiones, tales como metal o arte negro, metal de muerte, arte morbo-so, metal oscuro, metal *underground*. Esto en razón al utilitarismo en el que ha entrado el metal.

Aunque principalmente se atribuye a la música, el sentimiento oscuro también se encuentra en otras expresiones no sonoras. En este sentido, el concepto de arte negro está relacionado con toda aquella producción que deviene del *underground*. En el presente artículo el concepto de arte negro opera para describir la producción cultural como procesos de creación de significados que se desarrollan desde la música (metal extremo), literatura (*fanzines*), además de la pintura y la bisutería. Los formatos culturales para expresar se encuentran en los discos, casetes, *fanzines*, poleras, cuadros y accesorios. Y los espacios donde se distribuyen son los conciertos, ferias y los blogs. El arte negro es un vocabulario que algunos metaleros emplean para denominar el arte del *underground*. El concepto plantea una resignificación de los denominativos usuales que se manejan en la escena metalera e identifica al conjunto de producciones culturales que surgen del *under*.

El arte negro de las metaleras se conoce desde los inicios del *underground* en Bolivia. Por ejemplo, musicalmente en 1994 Marisol era baterista de la banda *Infección*, de Cochabamba; en 2000 surge *Wicca* como la primera banda conformada solo por mujeres; en 2006, *Bestial Holocausth* tiene como vocalista a Sonia; recientemente está *Infernal Witch*, de Ángela,

9 La visión apocalíptica que se proyecta desde el *under* se puede evidenciar con normalidad en las entrevistas que se publican en los *fanzines*, principalmente en aquellos con tendencia *black metal*.

y en el presente la banda *Pactum Occultum*, de Punata, asiste una mujer guitarrista. En relación con los *fanzines*, están *sortilegio*, de las *Wicca*, y el *Only Death is Real*, de Sonia.

Asimismo, las metaleras mencionadas, al margen de conformar bandas o escribir *fanzines* también realizaron otras actividades, como programas metal en radio y/o televisión. En la actualidad, Sonia continúa en el *under* con *Templo del Diablo Producción y Bloklula distro*, además de entrar en la pintura. Ángela realiza accesorios personalizados y Ximena pintando cuadros y poleras. En este sentido, da a entender también que algunas de las metaleras son multifacéticas. Al respecto, Patricia dice:

Hice radio en un primer programa de rock nacional en el año 98, programa que difundíamos, en mucho de los casos, copia de los originales y copia de la copia, ya que el material con el que contaba fue en función a mis posibilidades estudiantiles. Solíamos difundir desde *Wara*, *Grillos*, *Climax*, hasta llegar a bandas metaleras como *Hate*, *Arise* y otras también locales. Fui invitada luego [a] ser parte de un programa radial de una amiga, Carmen Flores, llamado *R.O.C.K.*, con un espacio exclusivo para el metal. A finales de 1999 fui parte de un programa de televisión [llamado] *Alta frecuencia*, con mi hermano mayor, pero [lo] dejé por cruce de horarios; también fui parte de un primer boletín que sacamos las bandas locales a inicios del año 2001 llamado *Metal a 4000m.s.n.m.*, con pequeños artículos y reseñas; el año 2002, junto con mi amiga Klaudia Barahona (bajista de *Wicca*), sacamos a la luz *Sortilegio Zine*, con su primer número dedicado a entrevistas a puras bandas de metal bolivianas y locales; el 2003-2004 sale *Sortilegio Zine 2*, con la inclusión de bandas nacionales y de nuestro continente, el *zine* tenía también reseñas de bandas, revisión de [otros] *zines*, y otros artículos más, de ocultismo, mística, historias y leyendas de mi ciudad; en el año 2000 formé, y desde entonces formo, parte de *Wicca*, y el 2005-2006 también formé parte de *Mística*, ambas bandas [de] metal compuesta por puro chicas (Zambrana, 2022).

Otro rasgo que caracteriza a las metaleras se encuentra en la realización del arte al margen de las diferencias sexuales. Es decir, la no importancia que se le atribuye al género como determinante para ser parte del *underground* es notoria. La elaboración del arte negro no se distingue por ser de hombres o mujeres sino por gustos personales. Ángela dice: “creo que todo trabajo es igual, la diferencia aquí la pone la persona porque mujeres y hombres podrían hacer el mismo trabajo. Por ejemplo, cocinar es igual, producir es igual, el tema es que cada uno hace diferente las cosas” (Miranda, 2022). Con respecto a la música, Nela señala: “[...] si te vas a lo emocional o lo técnico, va diferir un poco, creo que la emoción que le pones al momento de tocar obviamente difiere de todo como personas. Entonces, no tengo esa particularidad que un hombre o una mujer lo hace mejor” (Salas, 2022). Y cuando Jimena Flores (2022), dice: “[...] no trato de copiar a los demás”, se trata de no hacer lo mismo, en no ser la copia, algo parecido a los *covers*. Por lo tanto, la diferencia significa un estilo personalizado, más que a la dicotomía sexual, y se sustrae a la conformación de hombres o mujeres o su presentación para tales.

Finalmente, los denominativos comúnmente se caracterizan por enmarcarse en el contexto de la brujería pagana. En la presentación del arte negro de las metaleras se da una reapropiación de nombres en relación con las prácticas que fueron amenaza a la iglesia católica de la

edad media. Por ejemplo, *Wicca*, *Sortilegio*, *Blokula*, *Infernal Witch*. Los nombres atraviesan la presencia de la “mujer amenaza”. Es decir, por lo general las metaleras que producen recurren a la construcción sociohistórica de nombres en relación con la bruja occidental, quien fue un peligro para el poder. En las metaleras, la negación cultural por la iglesia inquisitorial y la marginalidad de las prácticas son dos mecanismos discursivos reinstaurados al contexto actual que permiten articular el metal extremo en la producción y un trasfondo de amenaza.

Conclusiones

Investigar la relación entre música extrema y mujeres, desde una perspectiva *under*, impulsa algunas pautas para ahondar en la reflexión de esta temática. En principio, el carácter *under* de la misma investigación es una forma de no someternos al orden establecido académicamente, apuesta por la destrucción de algunos conceptos convencionales que no logran expresar su realidad, como ser: transgresión, contracultura, resistencia, subversión, producción cultural, identidad femenina. Por ejemplo, las connotaciones metodológicas del concepto “subversión” se adecuan más a un cambio social y una forma de transgresión que se orientan más hacia demandas de inclusión, igualdad, mejora social. En cambio, la categoría de destrucción percibe la deshumanización de las sociedades modernas, asentadas sobre el mercantilismo y el cristianismo, y el arte negro es su canal de expresión. Así, la perspectiva *under* posibilita más bien el uso de categorías propias que circulan en la cotidianidad del mismo. Aunque “metalera” continúa siendo un término convencional, sus connotaciones en el *underground* difieren de la escena metalera.

Por otro lado, la creación del arte negro es destructivo e independiente del género. No hay arte de mujeres o de hombres, no hay metal femenino o *fanzines* de mujeres, ni siquiera la estética está demarcada, hombres y mujeres suelen llevar el cabello largo, vestimenta y accesorios similares. El rol del arte negro de las metaleras, al igual que de los metaleros, es destruir lo comercial y lo falso. Esto hace del *under* un espacio donde las diferencias de género no son determinantes para la valoración de los artefactos *under*. Es decir, cuando se escucha una banda, se lee un *fanzine*, se aprecia un dibujo o accesorio, no interesa si fue hecho por un hombre o una mujer, sino por la emoción, la actitud y el talento que trasciende las diferencias sexuales. Ahora, esto no niega la proporción minoritaria de metaleras en el *under* boliviano, lo cual responde a otros aspectos que no abordamos en este documento.

El metal *underground* se constituye en un espacio de rebeldía para las metaleras, mas no para las mujeres, donde el machismo no determina su participación sino su pasión por la música extrema. Esta pasión rompe con cualquier manifestación de rechazo o exclusión en relación al género, siendo que esto se da más bien en función al desconocimiento y a la falta de constancia en la escena metalera.

Bibliografía

ADAMO, Noelia.

2021. “Exclusiones. Los cuerpos abyectos del metal”. *Impenitentes. Por nuevas orientaciones en el metal argentino* (compilado por Emiliano Scariaciottoli): 47-64. La Parte Maldita. Buenos Aires, Argentina.

- ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER.
1994. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*: 165-212. Trotta. Madrid, España.
- CALVO, Manuela Belén.
2020. “Masculinidades y feminidades en la música metal”. En: *Con X*, núm. 6. Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, Argentina.
- DE MIGUEL, Ana.
2000. “Los feminismos”. *10 palabras clave sobre mujer* (dirigida por Celia Amorós Puente): 217-256. Verbo Divino. Pamplona, España.
- ESPEJO, Elvira e Isabel AURA.
2012. “Trenzando la vida: Tejidos andinos de mujeres que producen su propio conocimiento”. En: *Investigar desde el Sur: epistemologías, metodologías y cartografías emergentes*: 249- 268. Editorial Desde Abajo. Bogotá, Colombia.
- FEDE.
2022. *Aleación Zine 7*. Pheretrum. Santa Cruz, Bolivia.
- FLAUROS, Araxiel.
2021. *Nox Inferna*. Vision of Demonic Perversion. Cochabamba, Bolivia.
- GIOIA, Ted.
2020. *La música. Una historia subversiva*. Turner Publicaciones. Madrid, España.
- HILL, Walter (dirección).
1986. *Crossroads* [película]. Columbia Pictures.
- HORMIGOS, Jaime.
2012. “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”. En: *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, núm. 14: 75-84. Asociación Castellano-Manchega de Sociología. Toledo, España.
- FELLONE, Hugo y Leyre MARINAS.
2020. “Género y género en los 90: Mujeres en los nuevos géneros del rock independiente”. *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género* (editado por Angeles Zapata, Juan Jesús Yelo y Ana María Botella): 112-125. Comisión de trabajo “Música y mujeres: estudios de género”/Sociedad Española de Musicología. Madrid, España.
- FUERTES, Fernando.
2021. *Espíritu underground. La escena metalera en Bolivia y el sentimiento subterráneo*. under. Cochabamba, Bolivia.
- MARTÍNEZ, Jota.
1997. “El nacimiento del *rock and roll*: la música del diablo”: 16-23. *Satanismo y brujería en el rock*. La Máscara. Valencia, España.
- RODRÍGUEZ, Carlos.
2022. Ellos, nosotros, entre-nosotros. Nueve escritos breves sobre la experiencia de investigación como un encuentro entre personas. En *Investigar desde el Sur: epistemologías, metodologías y cartografías emergentes*: 79-134. Desde Abajo, Bogotá, Colombia.
- SALES, María Francisca.
2010. *La rebelión femenina en la música Rock. Una cuestión de género*: 991-1000. En: *idUS*. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. Sevilla, España.
- SEPULCRAL, Sonia.
2021. “*Bestial Holocaust. Heavy Metal Conspiracy*”. En: *Aquellarre*, núm. 2. Cochabamba, Bolivia.
- VÉLEZ, Anabel.
2016. *Rockeras*. Redbook. Barcelona, España.

WICCA.

2019. “Wicca”. En: *Demonizer Metal Zine 2*. La Paz, Bolivia.

Entrevistas

Alejandra Harriague. Entrevista realizada en septiembre de 2022.

Ángela Miranda. Entrevista realizada en septiembre de 2022. Cochabamba, Bolivia.

Ángela Miranda. Entrevista realizada en agosto de 2016.

Claudia Barahona. Entrevista realizada en septiembre de 2022.

Jimena Flores. Entrevista realizada en septiembre de 2022. Cochabamba, Bolivia.

Nela Salas. Entrevista realizada en septiembre de 2022.

Patricia Zambrana. Entrevista realizada en septiembre de 2022.

Sonia Sepulcral. Entrevista realizada en septiembre de 2022.

Vania Orellana. Entrevista realizada en 2011. Cochabamba, Bolivia.

Viviana Arce. Entrevista realizada en septiembre de 2022.

LA REBELDÍA METALERA EN CONTROVERSIAS. UN ANÁLISIS SOBRE LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA ESCENA UNDERGROUND PARA FINES IDEOLÓGICOS Y EL ACTIVISMO PROGRESISTA

Natalye Quintanilla Ortuño¹

Resumen

El presente artículo surge a partir de una inquietud personal originada en dos vertientes: por un lado, dentro de la academia y en la docencia universitaria, se puede percibir últimamente la influencia del “progresismo” en adolescentes y jóvenes, que algunas veces pueden asumir acríticamente esta ideología y sus distintas manifestaciones. Por otro lado, en algunos espacios de la “escena metalera”, existen claras manifestaciones que demuestran indicios o tendencias a adoptar premisas de la ideología mencionada.

La rebeldía o el ser contestatario ante ciertos cánones sociales, tenía y tiene aún razones poderosas para existir sin seguir ninguna moda o a un ser supremo que dicte lo que debe decirse, cantarse o expresarse.

Si se desea seguir el camino que se demarcaba en los orígenes de la música rock y más todavía, del metal en general, quizás sea necesario repensar la actualidad bajo una mirada crítica, sin apasionamientos y sin imposiciones ideológicas.

Por otro lado, si se va a poner en el centro de una investigación a una forma de manifestación y una forma de vida..., se tendrá que mirar celosamente que la misma no vaya a ser reglamentada, guiada e incluso cohibida o “cancelada”.

Palabras clave: Estudios musicales, ideología en música, música extrema, progresismo, rebeldía.

Introducción

Este artículo surge a partir de una inquietud personal originada en dos vertientes: por un lado, dentro de la academia y en la docencia universitaria, se puede percibir últimamente la influencia del “progresismo” en adolescentes y jóvenes. Algunas veces estos pueden asumir acríticamente esta ideología y sus distintas manifestaciones. Por otro lado, en algunos espacios de la “escena metalera” existen claras manifestaciones que demuestran indicios o tendencias a adoptar premisas de la ideología mencionada.

Cabe anotar que, desde la antropología, comprendemos la dinámica constante de las culturas (Bonilla, 1993), que todas pueden ir mutando a través del tiempo y que estos

1 Antropóloga, docente universitaria e investigadora social. Correo electrónico: natalyequintanilla@gmail.com

cambios se procesan de diversas formas. Sin embargo, cuando se procesan relaciones de imposición (sutil o no), los cambios se asimilan de manera acrítica, sin una reflexión pertinente, es decir, sin sopesar las repercusiones de la adopción de elementos.

Por tanto, el presente artículo se enfoca en analizar la relación entre el movimiento contracultural y contrahegemónico encarnado en el metal y los actores e ideologías preponderantes en el *establishment* actual.

La premisa de la que se parte es que la hegemonía cultural en la actualidad está siendo invadida por ideologías progresistas (también llamadas *woke*), las cuales se van incrustando en espacios diversos como el académico, social, de gestión pública y, por supuesto, dentro de la producción cultural y artística, incluyendo la musical. En otras palabras: se hace patente que el progresismo utiliza distintos mecanismos para que su narrativa vaya ingresando a través de activistas, incluso a estratos *subterráneos*. En este sentido, son muy evidentes los aspectos que trata de modificar paulatinamente dentro de la escena metálica para subsumirla en los parámetros *mainstream* o cultura musical de masas.

La manifestación artística como vehículo de ideologías

Se debe considerar que el arte, en muchas etapas históricas, se convirtió en aval de las corrientes de turno. Así tenemos obras de arte famosas o composiciones de los músicos clásicos; ambas manifestaciones eran la representación de las solicitudes de los mecenas, así como la imposición de temáticas a plasmarse cuando la corriente hegemónica estaba delineada por la iglesia católica. (aparences.net, 2023). En otras palabras, cada momento histórico dominado por un determinado grupo social se ha valido de los artistas para difundir o profundizar su ideología mediante el patrocinio de las producciones.

Un proceso similar sucedió durante la Colonia en la región que es hoy Latinoamérica, ya que las misiones jesuíticas impusieron también una forma de hacer y apreciar arte, para lo cual se enseñó a los “indígenas” a seguir los patrones culturales europeos (Albó & Barnadas, 1990). Es decir, en un principio, la producción artística estuvo vedada para los colonizados, y cuando al fin se les procuró acceso a espacios de creatividad artística, no se proporcionó la libertad de elección de temas a ser representados; al contrario, quedaron establecidas las líneas y temáticas.

De manera paradójica a esta presión contextual para la producción artística, el arte también llegó a convertirse en controvertido, polémico y contestatario ante el sistema y contextos diversos en que se desarrolló. Un claro ejemplo es la música protesta, que se manifiesta en diferentes géneros musicales y, no podríamos dejar de mencionar una característica latinoamericana, la música trova, cuya mezcla con poesía acompañó muchos movimientos sociales, especialmente en la época de las dictaduras e inicio de la democracia en la región. Aún en la actualidad se torna vigente este género musical cuando existe algún levantamiento popular, aunque obviamente, las razones difieran.

Con lo anterior se pretende subrayar que muchas veces el contexto determina las expresiones artísticas, generalmente en defensa del mismo a manera de panfleto. Pero, por otro lado, también puede manifestarse como instrumento contestatario, rebelde o cuestionador.

Ahora bien, específicamente la producción musical es una constante cultural que varía de acuerdo a la región y al momento histórico. Desde una manifestación espontánea, hasta las creaciones musicales de la actualidad, la música acompañó a la humanidad. Fueron los griegos los primeros en desarrollar una teoría musical basada en números. Posteriormente, en el siglo XIV, la música se hizo más técnica, unificada y expresiva. Esto llevó a la creación de una “teoría de los afectos”, la cual estudiaba cómo la música podía generar emociones. La música siempre será parte de la vida humana, y el arte debe ayudar a ampliar la forma en que percibimos el mundo; y esta percepción está determinada por distintos aspectos, tanto intrínsecos como extrínsecos.

Por otro lado, en las últimas décadas, la producción musical es vista como un mero entretenimiento de masas, muchas veces destinado a la fugacidad, es decir, como un producto cultural evanescente. Sin embargo, no se puede negar que, en oposición a este tipo de producción musical, se hallan las corrientes denominadas “subterráneas” o *underground* que, al componerse como subculturas,² tienen un posicionamiento compartido frente a la sociedad y al *establishment*.

Podría pensarse que el ámbito ideológico de moda se encontraría solamente en niveles superficiales, es decir, en la música popular de consumo masivo. Sin embargo, lo que llama la atención es que las imposiciones *políticamente correctas* derivadas de la ideología progresista, influyen en ciertos sectores de la producción musical que antes se caracterizaba por contar con formas de pensamiento y expresión mucho más amplias (Dunn, McFadyen y Wise, 2005).

La comunidad o “escena” metalera

El movimiento contracultural y contrahegemónico encarnado en el metal y todos los actores involucrados de manera directa o indirecta, lograron marcar una tendencia totalmente distinguible de sus miembros, considerando los diferentes códigos y ámbitos de manifestación de sus integrantes.

Una taxonomía interesante fue difundida por el antropólogo Sam Dunn y los cineastas Scot McFadyen y Jessica Joy Wise en el documental *Metal: A Headbanger’s Journey* (2005), cuyo detallado e interesante recorrido desde los orígenes del metal hasta la comunidad global que se fue conformando, deja en claro que, a pesar de las diferencias de estilo, sí se puede hablar de una comunidad metalera (Dunn, McFadyen y Wise, 2005).

2 Considerando que sus miembros comparten códigos, vestimenta, ideología y, obviamente, el gusto musical, y que en el caso del metal tiene distintos subgéneros.

Entonces, para la mirada de la sociedad, un metalero llega a cubrir más o menos la siguiente descripción:

Es una tribu urbana que se caracteriza por su pasión por la música metal, su rebeldía generalmente es pacífica y su enfoque hedonista. Su vestimenta característica es ropa de color negro, jeans o camperas militares, botas o tenis casuales y en los varones el cabello largo. No existe una edad límite y sus componentes son habitualmente introvertidos, volcados a la vivencia interna y, en muchos casos, al estudio y también a compartir la música con grupos de determinados compañeros.

Corriente progresista

El progresismo es una ideología política, de manera general –aunque no exclusivamente– ubicada en la izquierda democrática, es decir, centro izquierda o izquierda del diagrama de Nolan. Su discurso indica que esta corriente abogaría por el progreso hacia la igualdad económica y social, y la legalización de numerosos derechos prohibidos o muy restringidos.

El progresismo defiende la redistribución de la renta, la igualdad, la justicia social y la inmigración, también engloba otros movimientos como el feminismo, el ecologismo y el multiculturalismo, con todas las variantes dentro de cada uno de dichos movimientos. Así, llega a defender la ampliación del Estado y la igualdad por encima de la libertad y de la pluralidad. Además, se opone al conservadurismo y los valores de la derecha política.

Para otra definición, se puede considerar a Evan Smith, profesor visitante de la Universidad Flinders de Australia y autor de *No Platform: una historia del antifascismo y los límites de la libertad de expresión*, quien declaró a CNN que, “en el Reino Unido, *woke* se utiliza para describir todo lo que antes podía calificarse de ‘políticamente correcto’”. El término “se utiliza para describir una amplia gama de ideas [y] movimientos relacionados con la justicia social”, como el antirracismo, el feminismo interseccional, los derechos de los transexuales y las historias críticas del imperio británico (CNN Español, 2022).

Las corrientes progresistas y las libertades

Lo mencionado en el apartado anterior se complementa con que últimamente lo “políticamente correcto” trae consigo las *funas* o las cancelaciones de periodistas, obras de arte, películas, discursos, etc., porque no cumplen los requisitos que impone la ideología progresista, con activistas muy detallistas que actúan como censores *woke*, quienes buscan el mínimo desliz, una palabra o una imagen, para *funar* (cancelar) a alguien.

Así, la cadena CNN, que se alineó con esta corriente, define al *wokismo* como:

El movimiento *woke* se refiere a una actitud de estar alerta a las injusticias sociales, especialmente el racismo. Esta palabra proviene de la comunidad negra de Estados Unidos, donde

fue usada para describir a las personas que se han despertado a las cuestiones progresistas. El movimiento *woke* se hizo más popular con el surgimiento del movimiento Black Lives Matter en 2013, que se oponía a la violencia policial contra los negros. Desde entonces, el término se ha usado para describir una amplia gama de ideas relacionadas con la justicia social, como el antirracismo, el feminismo interseccional y los derechos de los transexuales (CNN Español, 2022)

Liliane De Levy, de manera crítica, expone:

El ‘wokismo’ es un movimiento que pretende inmiscuirse en nuestra vida para ‘hacer justicia’. Se adjudica el derecho de cancelar o anular todo lo relacionado con cultura que le parezca ofensivo y explica las disparidades raciales en materia de acceso a alojamiento, educación, empleos, etc. (Levy, 2021).

Argumentando además que se está cohibiendo la libertad de expresión porque esta, en la actualidad, debe alinearse a lo impuesto por la corriente global/globalista del progresismo.

En una columna de crítica de arte, respecto a los premios Oscar, se manifiesta lo siguiente: “[...] la presión ideológica de la academia ya viene domesticando las grandes producciones y quienes conocen el sesgo ideológico de Hollywood saben qué es lo que tienen que hacer para obtener la estatuilla” (Mariani, 2023).

Es innegable que en la actualidad un gran porcentaje de la música de moda se convierte en bastión político de quienes profesan la ideología progresista, dejando de lado muchas veces los parámetros de calidad y técnica interpretativa para pasar a ser netamente “activistas”, que ponen en segundo plano a la música y posicionan como preponderante su ideología política, orientación sexual, origen, etc. Pero acá una aclaración necesaria: es música dirigida a las masas, su propia definición marca la distancia con manifestaciones *underground* e incluso radicales, por ejemplo, el metal extremo (Dunn, McFadyen y Wise, 2005).

Por otro lado, al igual que en la academia se confrontan ideas, el espacio musical *underground* y metalero en particular, puede convertirse en un espacio de discusión, de apertura a ideas diversas, pero cuando trasladamos estas discusiones al ámbito académico, tendrá que mantenerse el rigor científico, diferenciando los estudios serios de las subjetividades y activismos. En palabras de Erazo: sin que exista la imposición de ideologías, sino una discusión saludable dentro de los cotos que la investigación científica propone y mantiene (Erazo, 2011).

Se debe tener presente que, en muchos momentos, el arte en sus diferentes manifestaciones fue defensor acérrimo de la libertad de expresión, misma que podría verse trunca si se permite la imposición de líneas discursivas, temáticas a tratar, temáticas baneadas, cupos o porcentajes de participación, etc.

Conclusiones

Considerando las relaciones complejas entre los individuos y que las ideologías y el entorno cultural son dinámicos, se podría aseverar que el ámbito de rebeldía ante el *establishment* ha ido mutando en las últimas décadas, ya que la hegemonía cultural fue modificándose, no son los mismos actores que en la época del hippismo o el inicio del punk o del heavy metal. Las sociedades cambiaron y con ellas todas las manifestaciones artísticas. Sin embargo, este dinamismo, propio de las culturas, no implica que sectores contestatarios acepten acriticamente ideologías de moda.

Por lo tanto, desde los estudios sociales y tomando con seriedad los análisis sobre música metal, los aportes académicos deberían revisar las bases ideológicas y filosóficas de la comunidad metalera. El presente artículo se hace relevante en este sentido, ya que amplía el debate acerca de la relación entre la ideología preponderante y el papel de la música metal en sí, la influencia que tiene el entorno ideológico en los individuos que hacen y crean la escena, tanto músicos y fans o difusores y productores.

Los estudios referidos al metal y rock estuvieron fuera de la palestra por mucho tiempo y en la actualidad, al tener espacio de creación académica de conocimientos, es necesaria la discusión y el debate, ya que los movimientos culturales musicales y especialmente los denominados *underground*, no tienen históricamente un pensamiento monolítico ni homogéneo, tampoco su rebeldía puede ser única, porque los contextos cambian y cada época tiene un *establishment* al que puede cuestionarse, apoyar o hacerle frente.

Es entonces menester realizar una lectura autocrítica y evidenciar por qué y de qué manera incursionan las ideologías progresistas actuales dentro de la academia y la *praxis* musical y por qué tienen una cabida rápida y acrítica dentro de los estudios dedicados al rock y metal.

Para ejemplificar a lo que nos referimos, vemos la gran proliferación de bandas exclusivamente femeninas que, cuando salen a la palestra o dan alguna declaración, centran la atención en el hecho de ser mujeres y no así en su calidad interpretativa, ni en la producción. Su foco está en la representación femenina y muchas de las líricas también apuntan a esta representación explícita y únicamente.

Otro ejemplo: sabemos que, en la actualidad, con la amplia cabida que tienen los colectivos LGBT, existe también un discurso favoreciendo a este grupo que está esparciéndose, pero nuevamente, perdiendo la perspectiva de la música, sino como defensores y activistas, creando la tendencia de LGBT-Metal, cuyos integrantes, al igual que en la sociedad, son una parte minúscula que más que preceptos claros o propositivos, solamente se dedican a hacer abierta propaganda de su colectivo (Chahin, 2010).

Otros aspectos que se van incrustando de a poco en la música metal son el veganismo, el apoyo a instituciones que incluso tienen denuncias en contra, como Greenpeace (*Libertad*

Digital, 2022) o PETA (Infobae, 2017), además del indianismo/indigenismo que tanto como su discurso dentro de la academia, tiene un ala totalmente radical, avalándose en los cuestionables estudios decoloniales.

En conclusión, debemos aclarar que la existencia de estos grupos que siguen la ideología progresista y la agenda internacional que la respalda, no determina en ningún momento la vivencia de la comunidad metalera, la cual existe hace décadas y en realidad siempre se mantuvo a sí misma y no dependió de ningún aval político para saberse diversa *per se* y amplia en el sentido de convivencia entre distintos subgéneros, pero a la vez, manteniendo posturas críticas ante distintos hechos sociales.

Llama la atención, asimismo, que los estudios de música rock/metal estén siendo fácilmente cooptados por el activismo progresista, tratando de demostrar que este género debería estar alineado con esta ideología; cuando en realidad, de lo que se trata es de tener amplitud y pensamiento crítico y no incluir contenidos de estudio solamente por ceder ante presiones ni por cumplir con cuotas o trabajar transversales obligatorias. Creemos que la academia debe mantenerse firme con su rigurosidad metodológica e investigativa, que en la actualidad se ve fuertemente afectada por la postmodernidad.

Así, la comunidad académica que se sienta identificada o atraída hacia la música metal puede realizar aportes serios y rigurosos que respeten los cánones investigativos para poder desarrollar en los lectores, estudiantes, *fandom*, etc., el sentido crítico ante la realidad actual, para saber qué posición tomar si toca elegir una.

¡A quienes consideran que el metal es un estilo de vida que no se vende ni corrompe y cuya esencia se debe mantener al margen de ideologías efímeras que carecen de fundamento!

Bibliografía

ALBÓ, Xavier y Joseph BARNADAS.

1990. *La cara india y campesina de nuestra historia*. UNIVERSO. La Paz, Bolivia.

aparences.net

2023. "Miguel Ángel, frescos de la Sixtina". Disponible en: <https://www.aparences.net/es/arte-y-mecenazgo/los-fresquistas-florentinos/miguel-angel-frescos-de-la-sixtina/> (consultado el 30 de junio de 2023).

BONILLA, Jorge.

1993. "Dinámica cultural, comunicación y democracia". En: *Estudios políticos*, núm. 3: 39-48. Universidad de Antioquia. Antioquia, Colombia.

CNN Español.

2022. "¿Qué es exactamente el movimiento *woke* y de dónde proviene?". Disponible en: <https://cnnespanol.cnn.com/2022/01/07/movimiento-woke-orix/> (consultado el 30 de junio de 2023).

CHAHIN, Eugenio.

2010. "Salir del clóset de metal". En: *Semana*. Bogotá, Colombia.

DUNN, Sam, Scot MCFADYEN y Jessica JOY WISE (dir.).

2005. *Metal: A Headbanger's Journey* [película]. Banger Films, Inc.

ERAZO, María Soledad.

2011. "Rigor científico en las prácticas de investigación cualitativa". En: *Ciencia, Docencia y Tecnología*, vol. XXII, núm. 42: 107-136. Universidad Nacional de Entre Ríos. Concepción del Uruguay, Argentina.

HARNECKER, Marta.

2010. *América Latina y el socialismo del siglo XXI*. Al Aire Libro Ediciones. Buenos Aires, Argentina.

INFOBAE.

2017. "El grotesco engaño de PETA: quisieron hacer viral un video falso sobre violencia contra los animales". Disponible en: <https://www.infobae.com> (consultado el 30 de junio de 2023).

Libertad Digital.

2022. "Uno de los fundadores de Greenpeace destroza la 'falsa narrativa' del cambio climático". Disponible en: <https://www.libertaddigital.com/ciencia-tecnologia/ciencia/2022-09-23/uno-de-los-fundadores-de-greenpeace-destroza-la-falsa-narrativa-del-cambio-climatico-6935780/> (consultado el 2 de julio de 2023).

MARIANI, Karina.

2023. "Tras la imposición de la ideología 'woke'. Los Oscar de Hollywood han muerto, ¡viva el cine!". *La Gaceta de la Iberosfera*. 30 de julio. Disponible en: <https://gaceta.es/mundo/los-oscar-de-hollywood-han-muerto-viva-el-cine-20230730-0105/> (consultado el 03 de agosto de 2023).

PEREA, Vicky.

2021. "Cuidado con el 'wokismo'". *El País*. 7 de octubre. Cali, Colombia. Disponible en: <https://www.elpais.com.co/opinion/columnistas/liliane-de-levy/cuidado-con-el-wokismo.html>

LA DANZA LIVIANA. GÉNERO MUSICAL Y DANCÍSTICO DE LA FIESTA DEL SEÑOR DEL GRAN PODER DE LOS AÑOS 80, EN LA PAZ

Gerardo Ichuta Ichuta¹

Resumen

Una etapa de la fiesta del Señor Jesús del Gran Poder, en los años 80 de siglo XX, fue la que protagonizaron las singulares danzas nuevas o también conocidas como livianas. Esta etapa será el hilo conductor del presente artículo, el cual pude armar gracias a unos casetes que contenían música y programas de emisoras radiales de aquella época, además de mi testimonio de lo vivido por aquella década. Esta etapa fue una competencia por mostrar innovaciones dancísticas y musicales, cuyos promotores fueron aymaras avecindados en localidades provinciales y sus descendientes que migraron a la ciudad de La Paz. En este sentido, el pueblo de Achacachi influyó al inicio para consolidarse posteriormente. Su decadencia se debió a la aparición de un nuevo estilo de la morenada paceña y por una prohibición emanada por la Asociación de Conjuntos Folklóricos de la fiesta del Señor Jesús del Gran Poder.

Las bandas de músicos fueron primordiales a la hora de innovar nuevas danzas, aunque estas adaptaron muchos temas de moda de forma arbitraria, aunque también tuvieron composiciones propias. Muchas de estas bandas desaparecieron, pocas siguen vigentes. Nos dejaron un legado material como patrimonio, por ejemplo la gran producción discográfica y tres danzas que actualmente pertenecen al imaginario del folklore nacional y otras más al folklore marginal de La Paz.

Palabras clave: Bandas de músicos, Fiesta del Gran Poder, neofolklore boliviano, potolos y *tinku*.

Comenzando a recordar

En uno de mis innumerables viajes, tuve el grato placer de conocer a Jesús Quispe, conocido en redes sociales como Jilata Quispe y nos pusimos a conversar sobre las fiestas. En el transcurso de la charla mencionó una curiosa danza llamada *ollantay* ¿De dónde aparece?, me cuestionó y apelando a mis recuerdos traté de explicarle, dándome cuenta de que no existía bibliografía al respecto. Entonces comprendí que este era el momento para plasmar, en un documento, aquel tema pendiente –las danzas nuevas o livianas– y que no había encontrado la ocasión de escribir.

1 Egresado de la carrera de Turismo por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Es investigador del folklore andino, recorriendo Perú y Bolivia, y estudiando las manifestaciones autóctonas más auténticas. Correo electrónico: gerard.ichu@gmail.com

Un hallazgo y una historia para contar

Al no contar con documentos específicos sobre el tema, apelo a las siguientes fuentes:

- Mi testimonio, en primer lugar; mis recuerdos de lo que pude ver.
- La segunda fuente la constituye el único texto que aborda el tema: “Los Señores del Gran Poder” (Albó y Preiswerk, 1986). Por último, discos de vinilo y cintas magnetofónicas.

A pesar de todo, estas fuentes no eran suficientes y –cuando por causas burocráticas–, no se me había autorizado el acceso al archivo de una radioemisora, sucedió un hallazgo. Se trata de los restos del trabajo de investigación que hizo un niño (de entre once a quince años), justamente sobre las danzas livianas por aquella época. Dicho hallazgo consiste en un centenar de casetes colocados en un cajón, de los cuales una veintena me interesó. Dichas cintas contienen fragmentos de las producciones musicales de las bandas de la década de 1980 y que se emitían por emisoras como Radio Nacional de Bolivia, Splendid, San Gabriel y Emisoras Unidas la Radio. Este investigador, de ascendencia aymara, al que llamaré simplemente el Niño Investigador, en su ingenuidad creyó que esa era la auténtica diversidad folklórica de Bolivia. La cantidad y variedad de fragmentos grabados me facilitó reconocer canciones que escuché hace treinta años y que no recordaba, además de permitirme conocer otras más. También el Niño Investigador asistió a las fiestas de esos años con una cámara 110, plasmando en imágenes esos momentos (de las cuales apenas quedan 15). Aquel niño, al crecer, de seguro, continuó con su vida en otros rumbos y esos documentos de imágenes y audio, fueron olvidados junto a restos de sus cuadernos y hojas de carpeta en unos cajones que fueron abandonados al desalojar las habitaciones que su familia ocupaba en alquiler en la zona Villa Copacabana, a mediados de los años 90, por lo que, prácticamente, es difícil poder dar con su identidad y por eso solo le llamo El Niño Investigador y como una justa recompensa, es menester reconocer, en este trabajo, lo que él hizo. Dichos cajones me fueron obsequiados recientemente por los propietarios de la casa porque consideraron que serían útiles para mí.

El objetivo de este artículo es visibilizar, por un acto de justicia y por atribuirles la autoría del legado cultural que dejaron a aquellos actores individuales y colectivos que protagonizaron la Fiesta de Gran Poder de aquellos años. La primera parte de este artículo es una reseña de la danza liviana y servirá de contexto a lo que le sigue. La segunda parte está dedicada a las bandas de música y su producción musical.

¿Qué fue y qué es la danza liviana?

En un principio aquellas innovaciones se denominaron “danzas nuevas” y fueron presentadas inicialmente en el Gran Poder y luego replicadas en las fiestas folklóricas de los barrios de La Paz, El Alto y las provincias del departamento, con una característica primordial: su presencia efímera. Su cantidad e influencia en la actividad folklórica provocaron que, para efectos de clasificación, el universo de danzas folklóricas se dividieran en tres categorías: danza pesada,

danza liviana y danzas autóctonas (Figura 1). Por último, al no poderlas distinguir una de otra se las denominaba, genéricamente, “danzas livianas”.

Otra característica era la arbitrariedad que estaba presente en dos aspectos de estas “danzas livianas”. Primero, era muy notoria en los trajes que no coincidían con lo que, supuestamente, representaban. Segundo, en la parte musical se apelaba –en algunos casos–, a temas musicales que no correspondían al baile.

Era como una empresa circunstancial y anual en la que uno o varios gestores culturales, que podían ser fundadores y pasantes, se asociaban con el o los propietarios de un taller de bordados, quien les proveería trajes exclusivos, de primera salida, para la danza nueva. Finalmente, contrataban los servicios de una banda de músicos que era exclusiva. Para elegir la danza, generalmente, se recurría al asesoramiento de gente vinculada a la investigación. Alejandro Paz, reconocido mascarero, me contó que Luis Calderón era uno de los más requeridos por su trayectoria junto al ballet Bolivia Andina. A él acudían para recibir sugerencias. Tuve la oportunidad de presenciar éxitos que incluso trascendieron las fronteras de La Paz, llegando a ser presentadas en Oruro, Puno, Cusco y Quillacollo; sin embargo, otros fueron rotundos fracasos. Lo declarado por Héctor Quisbert demuestra un poco lo que sostengo, y dice: “Mi persona es el presidente y fundador de esta comparsa que se llama los Raymis del Gran Poder. Yo soy el autor, el promotor [...], el año pasado también he sido el autor de la danza de los Mollos” (Albó y Preiswerk, 1986: 133).

Danzas Feudas	Tradicional	Livianas	Autóctonas
Morenada	Mablada	Tinkus	Suri-sicuria
Achachia Moreno	Suri Sicuria	Fotolos	khatia
	Kallamada	Focotatefo	sicurizada
	Klamerada	Chocaya	wacantia
	Auki-ankis	Fujllay	khusillas
	Doctoricos	Mitayo	witita
	Yana-tokhoris	Tarefo	tarquesada
	Tobas	Witichi	quema-quema
	Caporales	Khachiri	kakia
	Negritos	Ihipi	Zaguri
	Kallawayas	Quema-Quema	Himaila
	Antawara	Yana	jula-julas
	Awatiria	Carnaval-Nativo	
	Chutilla	Mohocada	
	Inca	Tarquesada	
		Chayanta	
		Chayanta	
		Uru-chipaya	
		Chunchos	
		Pacochis	
		Ititibasi	
		Humahuasquefo	
		Cusquefo	
		Mollo	
		Makulalu	
		Suris	
		Chiribano	
		Incamayo	
		Huaylla	
		Laykulayku	
		Funefo	
		Mokokara	
		Chaqueis	
		Taqipayamacu	
		Lakita	
		Hualaychos	
		Faluyo	
		Fucarefo	
		Calchefo	
		Abajefo (charanguefo)	
		Quema-quema	
		Ollantay	
		de Ayta	
		Yotalefo	
		Raza de Bronce	
		Fucara del ande	
		Arribefo	
		Kollaymara	
		Futucon	

Figura 1: Clasificación de las danzas elaborada por el Niño Investigador (aproximadamente en 1991).

Fuente: Niño Investigador.

Zoila Mendoza (2001) en su estudio sobre la creación de la identidad cusqueña, relata sobre la creación de la invención de estampas costumbristas, allá por los años 50 por parte de intelectuales y artistas ciudadanos que buscaron representar versiones idealizadas de las tradiciones campesinas, pero con una estética urbana. Comparo el desarrollo de la danza liviana con lo planteado por Mendoza, pues los promotores en Gran Poder fueron aymaras vecindados en las localidades provinciales, conocidos como “vecinos de pueblo”, y que migraron a La Paz. A estos se suman sus descendientes que, a pesar de haber nacido en la ciudad, no perdieron lazos de pertenencia. Muchos gestores, además, eran hijos de bordadores. Algunos de ellos, de jóvenes, habían formado parte del ballet Bolivia Andina, que había realizado giras por Europa y Estados Unidos junto a la banda Marisma Mundial. Era gente con conocimiento de folklore y por eso también no encajan en el cliché de indígenas reproduciendo sus costumbres en la ciudad, pues nos presentaron estampas variadas de Chuquisaca, Potosí, Oruro, el sur peruano y las provincias paceñas.

Antes de desglosar todo lo acontecido en esta década es pertinente conocer algunos antecedentes del tiempo previo a lo que se venía en el escenario folklórico de Gran Poder.

Achacachi, semillero de folkloristas

A finales de los años 70, la fiesta del Señor de Exaltación en Achacachi, que es más de gente aymara vecindada, adquiere mayor relevancia, inclusive opacando a la fiesta de San Pedro cuyos protagonistas fueron y son *mistis*. Clemente Mamani asegura que, por los años 70, existía una gran creatividad en esta fiesta. Lo narrado por Luis Calderón parece corroborar esto y dice: “El sector provincial que participa con mayor cantidad de bailarines en el Gran Poder son los achacacheños [...]. De Achacachi han surgido los Chayantas; de Achacachi han surgido los Potosí; de Achacachi han surgido los Mollos; de Achacachi todo” (Albó y Preiswerk, 1986: 84). Varias grabaciones, del primer quinquenio, mencionan entre sus letras a dicha población e incluso le atribuyen ser cuna del folklore nacional. Probablemente, mucha gente de Achacachi estuvo inmersa en la danza liviana en Gran Poder, aunque lo evidente es que sí, hubo una participación efectiva, como fue la presencia de Colquewara de Achacachi con la innovación folklorizada de los pacochis, con la banda Ecos Nativos. Dicha presencia fue a finales de los años 70 y tuve la oportunidad de verlos por aquellos años. A pesar de que Colquewara no cambiaba de baile y traía algo representativo de su lugar, es un preludio de lo que se iba a venir en la fiesta de Gran Poder.

Una década de creatividad y arbitrariedad

Del primer quinquenio no tengo un panorama completo por ausencia de datos certeros, pero puedo argumentar lo siguiente:

La clave del éxito de los Rebeldes, al entrar en decadencia la kullawada moderna a finales de los 70, fue reinventarse con la danza del *tinku* en 1980 junto a la Marisma Mundial; al siguiente año, con la danza chayantas; para 1984 con los yureños y, finalmente, con



Figura 2: Danza *pujllay* interpretada por la fraternidad Príncipes Románticos de la Zona 16 de Julio (1987). Los datos fueron anotados al reverso de la fotografía por el Niño Investigador.

Fuente: Fotografías del Niño Investigador.

achachis morenos en 1985. Quizás, el éxito del *tinku* motivó a presentar estampas en Gran Poder como en Achacachi. Las primeras danzas fueron los potolos con el conjunto Diamantes y los mollos con los Raymis en 1983. Esta última agrupación presentará, el año siguiente, los cusqueños y para 1985 la tarqueada, interpretada por la banda Mirlos Nacientes. Luis Rico concluye en su trabajo realizado en 1984, junto al Taller de Observaciones Culturales (TOC): “[...] que todas las danzas nuevas como Potolos, Pocoateños, Tinkus, Puneños y Cusqueños, tendrán que demostrar y revisar con mucho cuidado la autenticidad de sus manifestaciones artísticas en su indumentaria y coreografía” (Albó y Preiswerk, 1986: 68). Este es un panorama de cuáles eran esas danzas. También se presentaron quena quena, chiriwanos, carnaval nativo, mohoceñada, witis y *pujllay* en este quinquenio.

El segundo quinquenio (1986-1990) se presenta con las siguientes características: La presencia de Achacachi se desvanece totalmente de las grabaciones musicales. Las fraternidades inmersas en esta competencia de presentar danzas nuevas son ocho y aparentan estar muy consolidadas y buscan no repetir danzas ni copiar a sus rivales.

Existe una fuerte rivalidad entre dos fraternidades: los Mallkus Perdidos en Gran Poder con la banda Dandis de Bolivia, junto al taller de Bordados Bolivia Andina de Mario Charcas y la fraternidad Raymis del Gran Poder junto al taller de bordados El Chasqui, de Héctor Quisbert Mendoza junto a la banda Gallardos Raymis.

Los Diamantes de La Paz en Gran Poder, si bien no eran parte de esta rivalidad, tenían una gran hinchada desde 1983, cuando se presentaron con los potolos y la banda



Figura 3: Danza ollantay interpretada por la fraternidad Diamantes de La Paz en Gran Poder (1990).

Datos extraídos del reverso de la fotografía, los cuales fueron anotados por el Niño Investigador.

Fuente: Fotografía del Niño Investigador.

Kollas Aymaras de Bolivia. Para 1986 presentan ayobeños y para 1988 la danza paceñada. En 1989 tienen una buena aceptación con la danza kollavinos que usó el tema “Kollavina”, del compositor Eduardo Caba. Finalmente, en 1990 presentan la danza ollantay, que aún sigue vigente (Figura 3).

Otras fraternidades, sumidas en esta circunstancial competencia, fueron: Los Verdaderos Mosaicos, Sensacional Mosaicos, Aransayas de La Paz, Luminantes Intiwaras y la Agrupación Juventud Raymis.

El ocaso y fin de la época de las “danzas livianas”

Así como los Rebeldes fueron los innovadores, fueron ellos también quienes le dieron fin, de alguna manera, a esta época, presentando los *achachis* morenos y lo diferenciaron de la morenada, dándole un aire juvenil junto a un bloque de cholitas con una coreografía de pasos ágiles. Rompieron con el esquema tradicional de las morenadas tradicionales de La Paz, colocando a la tropa de señoras adelante y posteriormente la entrada triunfal de los *achachis* morenos. Este formato, a la postre, llegó a ser el sello del estilo paceño. Esto, sin duda, causó el disenso de los fundadores de los Rebeldes, por lo que apartaron de la fraternidad a los innovadores que buscaron otros espacios y fueron a parar a la morenada de los bordadores, y de igual manera, los apartaron. Finalmente fundaron Los Fanáticos, yendo a ocupar el último lugar en el rol de ingreso, junto a la nueva fraternidad Los Intocables, dando así el inicio a una nueva etapa en el Gran Poder. Contrariamente a la estructura gremial y social de



Figura 4: Danza de los chasquis interpretada por la fraternidad Flor Patitos de Sopocachi (1988). Estos datos fueron extraídos del reverso de la fotografía, los cuales fueron escritos por el Niño Investigador.

Fuente: Fotografía del Niño Investigador.

las morenadas tradicionales, estas nuevas fraternidades permitían el ingreso de quien pueda pagar la membresía sin ninguna limitación, de similar forma que las fraternidades de danza liviana, lo que hizo que mucha gente se incorpore a estas morenadas. Sin embargo, la estocada final se la dio la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Gran Poder que, cansada de tantas críticas por su tolerancia para con las “danzas nuevas”, emanó una disposición que frenaba nuevas creaciones. “Ni rock, ni *putucum*”, rezaba el título de una nota periodística que leí en el periódico *Chuquiago Marka* que circulaba por esos años; en ella se citaba tal disposición y señalaba que la fiesta no estaba abierta a la intromisión de música foránea ni de moda. Claro está que el rock nunca ingresó a la esfera folklórica de la entrada, pero no era la primera vez que un tema folklórico generaba un baile y cito el caso yotaleños, siendo así que *putucum* no era la primera de este tipo y se asemeja al caso de lo sucedido con el huayno “Valicha”, en Cusco, al cual lo presentan como si fuera una danza (Mendoza, 2006).

Es cierto que muchas de las danzas no eran el fruto de un trabajo prolijo de investigación, por lo que eran objeto de críticas, como pasó con la pacheñada. Ni la música, ni la coreografía correspondían a lo que pretendían representar. Empero, lo terrible del caso era la ropa, de las mujeres especialmente, siendo que un gran porcentaje de ellas, cholitas, lucían disfrazadas y tuvo poquísima aceptación. La música de la pacheñada, interpretada por los Mirlos Nacientes, independientemente no de coincidir con el baile, me agrada mucho porque incluyen un clarinete, detalle que le da un sonido hermoso, aunque no logro identificar de dónde sacaron aquellos temas. Otros ejemplos serían la danza los chasquis, que utilizó la canción “Potosino soy”, del grupo Savia Andina y la estampa incaica raza de bronce, que ape-

ló a temas ecuatorianos. Para ese momento, “el descontento en la Asociación de Conjuntos Folklóricos, era evidente. ¿La danza del chasqui? ¿Qué van a inventar al año? ¿La danza de la Cristina?, decía una voz, en tono burlesco, al tener la palabra en una de sus tantas reuniones” (Gonzalo Cruz, 2010). Cuando se refería a la danza de la Cristina aludía a la señora Cristina Yujra, esposa de Héctor Quisbert, propietario del taller de bordados El Chasqui y apodado con el mismo nombre que, dicho sea de paso, era el nombre de la danza que presentó en 1988 con los Raymis.

Los conjuntos vieron mermados el número de sus componentes poco a poco, según fueron repitiendo las danzas, para que finalmente algunos desaparezcan.

Las bandas de músicos, actores fundamentales de este género dancístico

Reuní a las bandas en dos grupos: aquellas que tuvieron relevancia están en el primero y en el segundo aquellas que tuvieron una participación reducida.

En el primer grupo puedo citar a las siguientes:

La Banda Mirlos Nacientes del Folklor con una amplia producción: “¿Mollo?” (1983), “Cusqueños” (1984), “Tarqueada” (1985), “Abajeños” (1986), “Intihuasis” (1987), “Paceñada” (1988), “Kollavinos” (1989), “*Ollantay*” (1990), “Mitayos kollavinos” (1991). Esta banda acompañó a la fraternidad Raymis en un inicio y luego a los Diamantes. Mirlos Nacientes del Folklor continúa vigente aún hoy. Su lema: “Ni cómo llorar, ni vuelta que dar”, los hizo conocidos.



Figura 5: Banda Mirlos Nacientes en una presentación durante 2020 en Santiago de Llallagua (provincia Aroma, departamento de La Paz).

Fuente: Fotografía de Gerardo Ichuta Ichuta (2020).

Es muy importante recalcar que la danza *ollantay* actualmente es muy bailada en las provincias pacañas. Esta es una creación de Mateo Choque (propietario del taller de bordados Tricolor), de la banda Mirlos Nacientes, del promotor Osvaldo Ramírez y de la fraternidad Diamantes, quienes la presentaron en 1990. Puedo dar fe de estos datos después de confrontar información recogida en una entrevista realizada al bordador Mario Charcas para el libro *No se baila así no más*, quien se atribuye la autoría de dicha danza (Silg y Mendoza, 2012 : 271).

La banda Gallardos Raymis del Sol, creada para la fraternidad Raymis y sus filiales (que estaban en la obligación de presentar la misma danza) y que eran los Luceritos Volantes de La Paz a Laja, Chasquis Caminantes de Villa Fátima, Románticos Gavilanes de Villa 16 de Julio, Ases del Volante de Viacha, Hijos de Exaltación de Vino Tinto y Flor Patitos de Sopocachi.

La banda grabó “Incamayos” (1987), “Chasquis” (1988), “Caluyo” (1989) e “Incas” (1990). Actualmente, sigue interpretando este último ritmo.

La banda Dandis de Bolivia Promoción 85, hoy desaparecida, acompañó a Mallkus Perdidos, desde 1985, con la danza *pujllay*, la cual fue un éxito por tres años consecutivos, hasta 1987. Al año siguiente sorprenden con los hualaychos, otro éxito que se bailó en casi todas las fiestas patronales pacañas pero que, paradójicamente, cayó en el olvido rápidamente. Para 1989 acompañaron al baile yotaleños y en 1990 con la danza chocayas norteños, mientras que en 1991 volvieron a interpretar la música del baile *pujllay*.



Figura 6: Danza abajeños interpretada por la fraternidad Románticos Gavilanes de la Zona 16 de Julio (1991). Estos datos fueron extraídos del reverso de la fotografía, los cuales fueron escritos por el Niño Investigador.

Fuente: Fotografía del Niño Investigador.

No encuentro adaptaciones de la banda Ecos Nativos del Folklor, lo cual me hace suponer que sus temas musicales fueron de creación propia. De su producción puedo citar: “Pacochis” (1979), “Mohoceñada” (1985) y “Carnaval nativo” (1986). Sé que estuvieron vigentes hasta mediados de los años 90, pues tuve la oportunidad de verlos en un concurso realizado en el coliseo Cerrado Julio Borelli Viterito de la ciudad de La Paz. En esa oportunidad interpretaron su célebre marcha “*Pacochi*”, tema que ya había escuchado en 1979 y que nunca olvidé.

Finalmente, está la banda Súper Marinza Continental, que tenía una trayectoria con la danza cullawada. Inicia su participación en 1987 con “*Kjachuirí*”, “Suris” (1988), “Humahuaqueño” (1989), “Chocayas norteños” (1990) y “Chayantas *putucum*” (1991).

En el segundo grupo ubico a otras bandas que se embarcaron en esta competencia y no tuvieron la trascendencia necesaria, y que fueron:

La banda Layas Nacientes con “Kjachas” (1986), “Kjachuiris” (1987), “Uruchipayas” (1988), “*Anata chayawa*” (1989) y “Pucaras del ande” (1990). Playas Andinas con “*Chiriwano*” (1985). Marisma Mundial con “*Tinku*” (1980). Kollas Aymaras de Bolivia con “*Tinku*” (1980) y “Potolo” (1982). Rupay Latinos con “Mohoceñada” (1985), “Tarqueada” y “Quena quena” (1986), “*Layku layku*” (1989). Súper Mosaicos con “Huayllas” (1989), “Pucareños” (1990) y “Quena quena de Ayata” (1991). Súper Diamantes con “Kollas aymaras” (1990) y “*Lakitas*” (1991). Rayos Reinantes con “Incamayo” y “*Phuna*” (1987). Nobles Amautas con “*Mocolulu*” (1984), “Quena quena” y “*Pujllay*” (1985) y “*Hualaychos*” (1988). Mayas del Folklore con “*Potolo*” (1985) y “*Salaque*” (1987).

Dos nuevas bandas incursionaron recientemente en este afán de musicalizar danzas livianas y son Súper Destellos del Sol y Nobles del Folklore que, junto a Raymis y Mirlos Nacientes, continúan con este estilo.

Los músicos, un mundo de alianzas y diferencias

Una banda—cualquier banda—nacía al calor de la afinidad y empatía de un grupo reducido de músicos; ellos se constituían en fundadores que tenían la misión de hacer alianzas y establecer lazos de fraternidad con pasantes, fundadores y asesores culturales de las fraternidades con la finalidad de tener la exclusividad de amenizar las fiestas de estas.

Actualmente, en muchísimos conjuntos, especialmente de jóvenes, no interesa tanto renombre de la banda sino su repertorio. Este debe ser conocido por ellos, limitando así a que una banda pueda interpretar composiciones propias. No sucede lo mismo, actualmente, con las grandes fraternidades, principalmente las que bailan morenada. Las bandas deben interpretar, en casi su totalidad, composiciones propias y exclusivas, por lo que generalmente se forja un lazo muy profundo, pues las composiciones son parte del patrimonio de la fraternidad. De similar forma ocurría con la danza liviana, pues interpretaban éxitos exclusivos de años anteriores, pa-



Figura 7: Banda Nobles del Folklore en una presentación durante 2023 en Colquencha (provincia Aroma, departamento de La Paz).

Fuente: Fotografía de Gerardo Ichuta Ichuta (2023).

sando la entrada, hecho que era del agrado de los bailarines. Este mundo musical fue un mundo de alianzas como la forjada por Osvaldo Ramírez con la banda Mirlos Nacientes, de quienes se convertiría en un promotor incansable y en un hinchta incondicional, pues los acompañó en sus éxitos y desventuras. Banda que inicialmente arrebató a Héctor Quisbert.

“Para el Gran Poder no se compone”

A esa conclusión llegaron los componentes del Taller de Observaciones Culturales (TOC). (Albó y Preiswerk, 1986: 71). Ellos eran músicos vinculados a la Peña Naira, pero su mirada desde afuera y de manera somera fue causante para tal aseveración. Los que estamos inmersos en el mundo del folklore marginal conocemos que las bandas paceñas, por lo general, grababan y algunas aún lo hacen, dos veces al año. Las fechas elegidas son el Gran Poder y los carnavales. Para el primer caso, el lanzamiento era cercano al día de la entrada y se lo hacía por las radioemisoras, así se promocionaban a las bandas, toda vez que Gran Poder marcaba el inicio del calendario de fiestas patronales en La Paz. La segunda fecha elegida era fin de año y Carnaval, donde los ritmos elegidos eran cumbias, huayños y *ch'utas*. De toda esta gran producción musical hubo muchas composiciones que cayeron en el olvido.

Las primeras producciones en discos de vinilo, de las danzas nuevas, pertenecen a las disqueras Kantuta y Luminar. Sin embargo, a partir de 1987 la disquera Cóndor, de Higinio Mamani, parece tener el monopolio y es cuando aparecen en las grabaciones la animación de Wilfredo Ordóñez, así como la presentación previa al inicio del primer tema musical. Otros sellos en los que también grabaron fueron Alborada, Andino y la disquera Copacabana.

A las piezas musicales vi pertinente, agruparlas de la siguiente manera:

Un primer grupo está constituido por adaptaciones de temas populares y de moda. Un ejemplo claro y completo es el disco *Cusqueños* (1984), de la banda Mirlos Nacientes, que recurre a huaynos peruanos en su totalidad, aunque no sean precisamente del Cusco. Otro ejemplo es el disco *Kjachuiris* (1987), de la banda Súper Marinza, que adapta huayños pertenecientes al folklore de Puerto Acosta.

El segundo grupo lo constituyen piezas musicales que forman parte de un disco en el que hay una adaptación. Los demás temas usan como base a esta adaptación, en las formas musicales, pero son composiciones de los músicos de la banda. En este caso cito al disco *Yotaleños* (1989), de Dandis de Bolivia.

El tercer grupo de piezas musicales lo constituyen aquellas composiciones de danzas autóctonas para banda. Aquí resalto el trabajo de Nobles Amautas con “*Mocolulu*” (1984) y “*Quena quena*” (1985). De Ecos Nativos los temas “*Pacochis*”, “*Carnaval nativo*” y “*Mohoceñada*”. De Rayos Reinantes los temas de la danza *phuna*. De Layas Nacientes el tema “*Khajchas*” y de Playas Andinas, “*Chiriwano*”.

Un legado no reconocido

Un patrimonio tangible lo constituyen aquella producción musical materializada en discos de vinilo de formato pequeño y casetes. Composiciones, arreglos y adaptaciones de músicos que prácticamente quedaron en el anonimato, escondidos bajo la sombra de actores colectivos, con rimbombantes nombres como lo fueron las bandas.

Un segundo legado que dejaron –y este es el más relevante–, es el de haber colocado un marco musical arbitrario a la danza *tinku* y a los potolos, además de darle la percusión efectiva a la danza *pujllay*, ya que no cuenta con esta en su versión autóctona. Las mencionadas danzas hoy pertenecen al folklore oficial boliviano, obra de los conjuntos orureños que le dieron continuidad a las citadas danzas, consolidándolas en el imaginario con un toque distinto al que inicialmente se presentó en Gran Poder. Finalmente, al folklore marginal, aquel que se presenta en las provincias, le dejaron danzas como ollantay, kollavinos, abajeños, mollos, chayantas, potolos y *pujllay*.

Deber cumplido

A manera de conclusión, puedo señalar que el presente artículo es el texto que quise escribir por mucho tiempo y que ahora he cumplido para que quede en un documento aquello que vi aquellos años. Este tal vez pueda ayudar a investigadores de música y folklore para que, cuando se topen, quizá, con uno de esos discos, sepan que es parte de una serie que marcó una etapa del Gran Poder. Para que cuando observen una danza liviana en alguna fiesta provincial puedan ubicarla en el tiempo y contexto y, finalmente, para cuando aprecien imágenes

de aquella época, puedan fácilmente reconocer estas danzas. A propósito de imágenes hubo, por esos años, dos fotografías que registraron la fiesta del Gran Poder en toda su magnitud, y ellos fueron Mario Montes, de Foto Color Montes, y Juan Yupanqui Rodríguez, a quien dedico este trabajo.

Una necesaria gratitud

Mi más sincero agradecimiento a Paul Puga (Lima, Perú) por el acceso a los discos. Agradecer a Carlos Andrés Gutiérrez, por facilitarme el proceso de digitalización de los audios de los casetes. Al Niño Investigador, cuyos documentos olvidados me obsequiaron, dada mi condición de investigador, un regalo inmenso, y los cuales hoy atesoro pero que, como lo argumenté líneas arriba, su nombre se perdió para siempre.

Un agradecimiento póstumo para Osvaldo Ramírez e igualmente para Juan Yupanqui Rodríguez.

Bibliografía

- ALBÓ, Xavier y Matías PREISWERK.
1986. *Los señores del Gran Poder*. Centro de Teología Popular. La Paz, Bolivia.
- CALDERÓN, Luis.
1979. "Festividad del Señor del Gran Poder". *El Diario*. 9 de junio. La Paz, Bolivia.
- MENDOZA, Zoila.
2006. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
2001. *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cuzco*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
- SILG, Evelin y David MENDOZA.
2012. *No se baila así no más, danzas de Bolivia*. s.e. La Paz, Bolivia.

Archivos

- Colección privada de discos de vinilo del señor Paul Puga. Lima, Perú.
Colección privada de discos, casetes y fotografías.

Entrevistas

- Gonzalo Cruz, artesano mascarero. Entrevista realizada en 2010.
Osvaldo Ramírez, folklorista. Entrevista realizada en 2017.

MUJERES INTÉRPRETES DE MÚSICA FOLCLÓRICA Y AUTÓCTONA EN BOLIVIA

Judith López Uruchi¹

Resumen

El presente artículo es un avance de investigación concerniente a la incursión de la mujer como cantante e intérprete de instrumentos aerófonos y de cuerda en Bolivia, y en la música folclórica y autóctona. Esta investigación se la hizo mediante una revisión bibliográfica, discográfica, además de entrevistas desde una perspectiva sociocultural (que permite aproximarnos a la actividad musical de la mujer y sus dinámicas).

Palabras clave: mujer, música, intérprete, tradición, transgresión, folclórico y autóctono.

Introducción

La presencia de la mujer en la música tiene antecedentes desde la antigüedad. No obstante, el pensamiento androcéntrico ha acuñado patrones que han condicionado el accionar de la mujer en distintos momentos de la historia. En el contexto andino la mujer posee una relación con la Pachamama (“Madre Tierra”), es decir, es una relación con la ritualidad y el ciclo agrícola, el cual determina el rol de la mujer, especialmente en las localidades donde aún se rigen bajo los preceptos de la cultura y los roles de las mujeres y hombres. Sin embargo, los cambios y reivindicaciones de las mujeres que se gestaron desde Europa indudablemente influyeron en países como Bolivia durante las décadas de de 1960 y 1970, principalmente en su incursión en la educación. Sin duda, fue uno de los aspectos fundamentales que produjo cambios para las mujeres, quienes se dieron la oportunidad de transformar y transgredir los mandatos culturales y sociales para incursionar en espacios que solo estaban permitidos para los varones (como la música). Las mujeres salieron de esos espacios privados para incorporarse al ámbito público.

Es así que para el desarrollo de este artículo recurrí a la memoria oral, testimonios de las mujeres y a la etnografía, lo cual permite analizar desde una mirada reflexiva de la realidad de la mujer en la música folclórica y autóctona en el contexto urbano.

1 Es antropóloga y miembro del Taller de Historia Oral Andino (THOA), ex integrante de los grupos femeninos musicales Arawimanta y Kalahumana. Es gestora cultural, cantante e intérprete de instrumentos de viento y percusión. Actualmente se desempeña como directora de la Comunidad Inalmama Sagrada Coca. Correo electrónico: judlop15@gmail.com

El impacto colonial y patriarcal en la música

El proceso colonial ha trascendido contundentemente en el rol de las mujeres, habiéndose acuñado ideas muy distantes de lo que significaba la presencia de la mujer como principal actora de la música durante la época prehispánica en el mundo andino.

Dos veces al año, en *pocoy mita* (el momento de las primeras lluvias) y en *cargua mita* (el momento cuando el maíz se amarilla, justo antes de la cosecha), las mujeres celebraban fiestas en su honor [...]. Las *saramamas* eran o las esposas o, como el *pimachi*, las hermanas de las divinidades principales de aquellos *ayllus*... les daban campos para mantener los cultos dedicados a servirlos. Sus seguidores les obsequiaban profusamente artículos sacramentales y vestidos finos en deferencia de sus poderes que aseguraban cosechas abundantes (Irene Silverblatt, 1990: 24).

En la misma línea, Rostworowski (1995) señala que la mujer cumplía importantes roles, como la de gobernar sus “panacas”, ejercer autoridad, influenciar en lo político, además de su trabajo en los *acla huasis* (las niñas, desde los ocho a diez años de edad, eran divididas en distintas categorías según sus aptitudes). Su trabajo era fundamental en la producción de chicha, la confección de los textiles, la producción de alimentos, etc., actividades de suma importancia para la sociedad inca. Murua en Rostwroski (1995: 13) menciona que había otra categoría muy importante, la de las *taki acllas*, quienes eran escogidas por sus aptitudes para la música. Ellas tañían el tambor y tocaban el *pinkullu*, alegrando las fiestas de la corte.

Esto pone en evidencia su rol fundamental en la sociedad inca, ya que las actividades rituales condicionaban el sustento alimentario y la convivencia de las poblaciones de aquellos tiempos, lo cual les daba un estatus social importante en la cultura inka.



Figura 1: Mujeres cosechando y tocando instrumentos musicales.

Fuente: Guamán Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1616).

El proceso de la extirpación de idolatrías, protagonizado por la Iglesia Católica, causó cambios respecto de los roles tanto de hombres como mujeres, despojando a estas de sus cargos y privilegios de poseer sus propias panacas y tierras donde sembrar. Las mujeres fueron perseguidas por realizar cantos y ritos, pues esta actitud era visto como demoníaco y estaba penado por la Santa Inquisición.

Cumpliendo con la misión extirpadora de las tradiciones paganas e idolátricas, Noboa hizo cargos en contra de varias mujeres. El Tribunal eclesiástico las condenó por ser “ydlotras..., domatisadoras..., echiseras..., confesoras... y maestras de ceremonias... Guiaban e instruían a estas en las prácticas idolátricas, enseñándoles las tradiciones de sus antepasados e insistiendo que mantuviesen el culto a sus deidades nativas, desafiando los regímenes civiles y eclesiásticos coloniales... (Guamán Poma de Ayala, 1616:)

Sucesos que reconfiguraron el lugar de la mujer en la sociedades andinas y que influyó en que hacer social y cultural de la mujer.

Incursión de la mujer en la música popular, folclórica y autóctona (décadas de los 40 hasta los 90 y 2000)

El referente más próximo de la presencia de la mujer en la música sin duda son las producciones discográficas. En este sentido, Fernando Hurtado² gentilmente me permitió acceder a su colección de discos antiguos, en la cual pude encontrar no solo reliquias sino también producciones de mujeres que incursionaron en la música en Bolivia. Hurtado señala que en 1916 y 1917, aproximadamente, se hallaron los primeros antecedentes. Se trataba de dos jóvenes mujeres, María Paz y Lolita Gainsborg, hijas de un embajador de Bolivia, quienes grabaron en Estados Unidos dos canciones: el “Himno Nacional de Bolivia” y un yaraví con el acompañamiento de piano.

Posteriormente, entre 1920 y 1921, la música militar se populariza, incorporando la interpretación de himnos y canciones en foxtrot y también en ritmos de cueca y huayño en instrumentos de bronce. No se encontraron antecedentes de mujeres que hayan participado de alguna banda en esta época y parece que continuó así casi hasta la década de 1930.

Ya en los 40 aparecen las primeras mujeres en la música, ya sea cantando y algunas otras como intérpretes de instrumentos de cuerda, guitarra y mandolina, especialmente. Interpretaban ritmos nacionales de la música popular como cuecas, huayños, yaravíes y otros. Estaban conformadas en dúos, tríos o bien eran solistas. Entre las más conocidas en ese tiempo estaban Las Kantutas, Las hermanas Saldaña y Las hermanas Arteaga. Producían sus grabaciones en Argentina o Chile, ya que para esos años en Bolivia no existían disqueras. En la misma década y en los años 50 y 60, fueron protagonistas Las hermanas Tejada, quienes graban canciones autóctonas en aymara con ritmos de choquelas, *quena quena* y sikus.

2 Antropólogo e investigador, además de coleccionista de discos de vinilo, a quien entrevisté el 13 de junio del 2023 en la ciudad de La Paz.

Las hermanas Tejada³ provenían de una población llamada Santiago de Huata. Elsa Tejada testimonió que difundieron la música de las provincias a través de sus cantos en aymara. Esta agrupación rompió con las costumbres de la élite paceña de aquella época, pues llevaron la música autóctona al teatro (Tejada, 2012), actitud revolucionaria en su tiempo, rompiendo así esas barreras musicales.

Paralelamente, durante las décadas de 1940 y 1950, estaban también artistas como Lola Sierra de Méndez (nacida Trinidad), Gladis Moreno (nacida en Santa Cruz) y en 1952 tenemos a Pepita Cardona (nacida en La Paz). Estas participaban como cantantes, interpretando música popular como huayños, cuecas, caluyos, yaravíes, etc. En 1949 aparece la primera empresa discográfica (Discos Méndez) en la ciudad de La Paz. Muchas de estas cantantes grabaron en esta empresa, siendo sus canciones populares hasta la actualidad.

En la década de 1960 y 1970 se fundan en La Paz Discolandia y Lauro y Cía. En Cochabamba la disquera Lauro (de Laureano Rojas), impulsó y apoyó a cantantes e intérpretes de provincia. Además de buscar talentos en poblaciones de Cochabamba. Fue de esta manera que encontró a Encarnación Lazarte, una mujer indígena que cantaba en quechua huayños tradicionales del Valle. Lazarte es invitada a participar en Lauro, siendo una de las primeras mujeres de provincia que grabó sus canciones en quechua. Según los datos hallados produjo muchos discos. Sus canciones se hicieron muy populares, logrando réditos económicos importantes para Lauro, aunque no así para ella, quien desconocía la verdadera dimensión de su trabajo y las ganancias significativas que le otorgaba a la empresa, pero que para ella no eran bien retribuidas.

Sin embargo, cabe destacar el “Festival Lauro de la Canción Boliviana” realizado en Cochabamba. Dicho evento fue impulsado por el fundador de la disquera Lauro, Laureano Rojas. Este festival se realizaba cada año y en él participaban conjuntos autóctonos, artistas e intérpretes jóvenes de cada departamento de Bolivia con el objetivo de resaltar la música folclórica. Entre sus categorías figuraban: conjuntos, dúos, solistas, tríos, grupos femeninos y grupos autóctonos. Se elegía a una ñusta, quien para participar tenía que saber tocar algún instrumento y también ser virtuosa en el canto. El premio para los ganadores era grabar la canción con la que participaron, aunque Lauro se quedaba con los réditos económicos. Esta empresa disquera tenía el monopolio de las emisoras de radio y la difusión musical. Empero, había otro festival de música folclórica en el departamento de Oruro llamado “Aquí Canta Bolivia”, que continúa hasta la actualidad con el propósito de apoyar a nuevas artistas de distintos lugares del país.

Ahora bien, el maestro Ernesto Cavour y María Antonieta Arauco,⁴ me contaron la aparición de mujeres intérpretes durante la década de 1960, como dúos, solistas y grupos.

3 Esta agrupación cantaba sus propias composiciones en aymara. En la década de 1950 y 1960, en la ciudad de La Paz, la música autóctona no era aceptada por la gente ciudadina. Pese a las críticas, ellas realizaban presentaciones en teatros, acompañadas con la música de los pobladores de Santiago de Huata. Representaron al país en Argentina y en otros países. Fueron condecoradas con el Cóndor de los Andes. Una de sus componentes, Elsa Tejada, es maestra de canto de artistas de renombre de la ciudad de La Paz.

4 Entrevisté a ambos el 26 de octubre del 2017 en el Museo de Instrumentos de Bolivia.

Fueron las primeras mujeres que tocaban instrumentos de viento, a quienes los entrevistados vieron participar en las festividades patronales de Oruro.

Al respecto, Pentagrama del recuerdo (www.pentagramadelrecuerdo.com), resalta al conjunto Kori Majthas, fundado el 3 de junio de 1968 en el departamento de Oruro con el apoyo del señor Alfredo Solís Béjar, quien habría impulsado la conformación de estas jovencitas. Kori Majthas es considerado uno de los primeros grupos de mujeres que tocan zampoñas y tarqas. Participaron en el “V Festival Lauro de la canción boliviana”, Esta agrupación estaba conformada, inicialmente, por ocho mujeres que interpretaban las zampoñas, además de dos varones que tocaban el charango y el bombo. En la misma década del 60, Norberto Benjamin Torres en 1969, en la ciudad de Sucre, en la “Escuela de Música Simeon Roncal”, jovencitas en sus clases de instrumentos de vientos (zampoña) y percusión, junto al maestro charanguista Mauro Nuñez, quien realizaba giras y presentaciones junto a las jóvenes que también eran parte del ballet folclórico. Esto indica que sus presentaciones eran de un conjunto mixto.

[...] durante los años 1970, las Tunka Warmis, de la zona de Chijini [estaba] integrado por Mapi Cortez, una conocida artista en el ámbito folklórico. Si bien este grupo no perduró, fue uno de los primeros grupos de mujeres que tocaban zampoñas en la ciudad de La Paz.

Durante las décadas de 1970 y 1980 surgieron más artistas mujeres y grupos mixtos. Había una notoria participación de las mujeres como intérpretes de instrumentos musicales de cuerda y aerófonos. Entre las más importantes estaba Ana Cristina Céspedes cantante, intérprete del charango y compositora del departamento de Cochabamba. En esta década surgen también grupos folclóricos femeninos de “música popular criolla”, mientras que en los años 1980

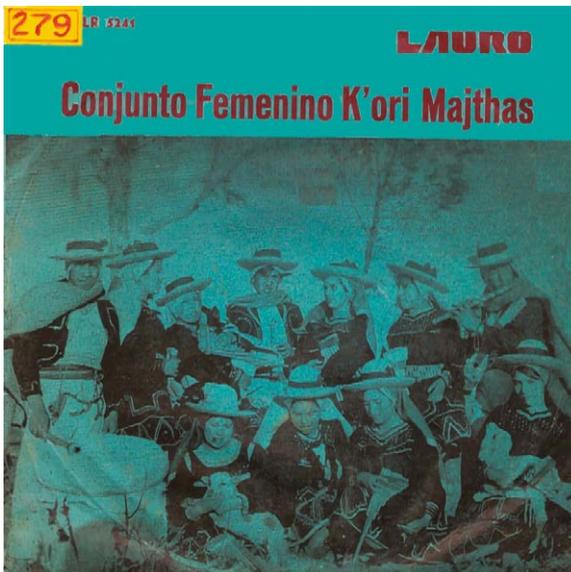


Figura 2: Portada de un disco del Conjunto Femenino K'ori Majthas.
Fuente: Judith López Uruchi (2023).

se conoce el nacimiento de los conjuntos femeninos Flor de Tani Tani y Pachamama. De este último nacería posteriormente el destacado Grupo Femenino Bolivia, en la ciudad de La Paz. Estos conjuntos femeninos marcaron época, aunque en algunas conversaciones las mujeres que los conformaron señalaban que no fue fácil entrar al medio musical, pues se vieron en situaciones incómodas por la actitud de algunos varones, quienes se burlaban y las criticaban por tocar instrumentos que usualmente eran interpretados por ellos, como los sikus, queñas y percusión.

El impulso de la conocida Peña Nayra, con el maestro Ernesto Cavour, a artistas del ámbito de la música folklórica boliviana fue muy importante, ya que les brindó el espacio para difundir su trabajo. Entre aquellas artistas tenemos a Matilde Casazola (Sucre), Cornelia Veramendi (Potosí) e incluso a la famosa Violeta Parra (Chile). Ya durante las décadas de 1970, 1980 y 1990 aparecieron otras cantantes destacadas, como Luzmila Carpio (Qala Qala, Potosí), Zulma Yugar (Oruro), Nora Zapata (Cochabamba) y Enriqueta Ulloa (Tarija). En el ámbito de la música social también están Jenny Cárdenas (La Paz) y Emma Junaro (Oruro). La música andina durante aquella época era muy apreciada por algunos países de Europa y Asia, quienes eran admiradores de la cultura boliviana, marcando tendencia durante ese tiempo.

En la década de 1990 surgen conjuntos femeninos como Grupo Alba (La Paz), cantantes como Luisa Molina (Uyuni, Potosí), Esther Marisol (Tarija), Ana María Niño de Guzmán (Potosí), Guísela Santa Cruz (Santa Cruz), Rocío del Carmen Moreira (La Paz) y a la par conjuntos femeninos como Zurimana (Cochabamba) y Kolqe Tikas (Potosí), conocidas por su producción discográfica donde ya se puede ver la participación de la mujer con más fuerza que en décadas pasadas, consolidando de esa manera su presencia musical.

Como vimos, la presencia de la mujer en la música fue gracias al impulso de instituciones como Peña Nayra (La Paz), la Escuela de Música Simeón Roncal, el Centro Cultural los Masis (Sucre); el Centro Cultural Alfredo Domínguez, el Taller Boliviano de Música Popular Arawi, el Centro Cultural Sagrado los Andes, el Centro Cultural Inti Watana y Centro Cultural Alfredo Domínguez (La Paz), entre otros, que apoyaron e incentivaron a las nuevas generaciones y a la diifusión de la música en Bolivia.

Debo mencionar con especial énfasis el trabajo del Taller Arawi en la década de los 1980 y 1990, que se caracterizó por despertar en los jóvenes el interés por la música folklórica social y autóctona. Jesús Durán Bejarano⁵ en la ciudad de La Paz, con la dirección del Taller Boliviano de Música Popular Arawi a cargo de Oscar García desde mediados de los años 1980 hasta 1999, apoyaron la conformación de grupos musicales folklóricos y autóctonos de jóvenes colegialas, lo que incentivó la formación de conjuntos femeninos como Arawimanta y Kalahumana, a principios de 2000. Dicha institución deja nuevos valores femeninos en la

5 Jesús Durán Bejarano fue un sociólogo, agrónomo y geógrafo boliviano, investigador y cantautor de canciones como “Jallalla”, “Jumbate”, “Siglo XX” y “Las Ninfas”, entre muchas otras de carácter social e histórico que contextualiza la realidad boliviana, sobre todo en su disco *Explicación de mi país*. Con esas ideas fundó el Taller Boliviano de Música Popular Arawi, en la ciudad de La Paz, pensando en la juventud y en generar una conciencia sobre la realidad desde la música. Falleció en 2014 y sus restos fueron cremados y esparcidos en el nevado Wayna Potosí. Durán Bejarano se identificaba con el *allkamari*, ave que habita en la zona andina.

música, mujeres que continuaron con la conformación de nuevas agrupaciones como Sagrada Coca en 2003. Este último grupo se consolida en la música autóctona femenina, logrando entrar a Discolandia, una de las disqueras más importantes de Bolivia en su momento. A la par de Sagrada Coca también aparecieron otros grupos femeninos que se posicionaron en el ámbito musical, llegando a difundir sus canciones a nivel nacional e internacional.

Voy a concluir afirmando que la presencia de mujeres cantantes e intérpretes han logrado posicionarse como artistas reconocidas en el ámbito de la música folclórica y autóctona, convirtiéndose en un referente para las nuevas generaciones. En la actualidad, estas pueden ejercer el trabajo musical con total normalidad pese a la persistencia de algunos estigmas respecto al accionar de las mujeres en el ámbito musical.

Este pequeño avance quiso destacar la presencia de las artistas que resaltaron en la música popular folclórica y autóctona.



Figura 3: Grupo Awimanta en el Ciclo de Conciertos del Taller Boliviano de Música Popular Arawi en el auditorio del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). **Fuente:** Fotografía de Judith López Uruchi (1994-1995).



Figura 4: Comunidad Sagrada Coca con trajes de distintas regiones de Bolivia **Fuente:** Fotografía de Wara Vargas (2014).

Bibliografía

- ARAUCO, María Antonieta.
2011. *Los Jairas y el Trío Domínguez, Favre, Cavour: creadores del neofolklore en Bolivia (1966-1973)*. Editorial Allpress. La Paz, Bolivia.
- ARÉVALO, Javier M.
2014. “La tradición, el patrimonio y la identidad”. En: *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60, núm. 3: 925-956.
- LUMBRERAS, Luis *et al.*
2020. *Compendio de Historia Económica del Perú*. Tomo I. Banco Central de Reserva del Perú/ IEP. Lima, Perú.
- CANEPA, Guísela (ed.).
2009 *Identidades representadas, performance, experiencia y memoria en los andes*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
- HARRISON, Regina.
1994 *Signos, cantos y memoria en los andes*. Editorial Abya Yala. Quito, Ecuador.
- MANCHADO, Marisa (ed.)
1998 *Música y mujeres: género y poder*. Editorial Ménades. Madrid, España.
- SILVERBLATT, Irene.
1990 *Luna, sol y brujas. Género y clases en los andes prehispánicos coloniales*. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú.
- FERNÁNDEZ, Gerardo.
1997. “La ‘mujer intérprete’: Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia”. En: *Antropología*, vol. 15, núm. 15: 173-194.
- LÓPEZ, Jorge.
2012. “Perversa segunda piel. Ética, estética y política en el vestido según Jean-Jacques Rousseau”. En: *Cuadernos Dieciochistas*, vol. 11: 235–270. Disponible en: <https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/8558>

Entrevistas y testimonios

- Elsa Tejada, maestra de canto. Entrevista realizada en La Paz el 18 de abril de 2012.
- Ernesto Cavour, maestro del charango. Entrevista realizada en La Paz el 26 de octubre de 2017.
- Fernando Hurtado, antropólogo e investigador, además de coleccionista de discos de vinilo. Entrevista realizada en La Paz el 13 de junio del 2023.
- María Antonieta Arauco, autora de *El jach'a uru. Mario P. Gutiérrez y Los Ruphay* (2008). Entrevista realizada en La Paz el 26 de octubre de 2017.
- Nancy Pomier, directora del grupo femenino Bolivia.

PAISAJE SONORO DEL GRAN JARDÍN DE LA REVOLUCIÓN, LLOJETA (BAJO), MUNICIPIO DE LA PAZ

María Leonor Cuevas Verduguez¹
Ana Patricia Huanca Paco²

Resumen

En estos últimos años las actividades humanas se han concentrado en áreas urbanas que muestran mayores movimientos económicos, administrativos y de poder. Esto porque, dentro del imaginario de la población, estas simbolizan espacios de mejor calidad de vida, estabilidad laboral, acceso a servicios de salud, educación, entre otros. Esta actitud ha generado la ampliación de los perímetros urbanos en Bolivia, que conlleva a una transformación acelerada de aquellos espacios que no eran habitados (por características biofísicas inestables) y otros que tenían una función de tierras productivas de valor agropecuario (para satisfacer de alimentos al área urbana).

Como resultado se obtienen espacios transformados por la construcción natural humana, algunos de estos son particulares por la presencia y ausencia de la cultura material e inmaterial, relativos a los distintos ámbitos sociales y culturales (doméstico, colectivo, comunitario y religioso) presentes en los diferentes períodos históricos (Burgos, 2014). Espacios que generan gran impacto visual y perceptual al visitante, al resguardar elementos de patrimonio cultural y natural (mixtos), que forman parte del imaginario colectivo de la población.

Palabras claves: Paisaje Cultura, área protegida, Llojeta, Gran Jardín de la Revolución.

Introducción

El presente artículo fue realizado por el Colectivo Paisaje Caminante, el cual está conformado por un equipo transdisciplinar, quienes llevaron a cabo un registro de patrimonio cultural

- 1 Arquitecta y antropóloga por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), Magíster en Evaluación y Gestión del Patrimonio Histórico Artístico por la Universidad de Salamanca, tesista de la Maestría en Estudios Sociales Urbanos y Desarrollo del Doctorado Multidisciplinario en Política, Sociedad y Cultura, ambas del CIDES - UMSA. Docente titular e investigadora de la carrera de Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo de la UMSA. Trabaja en Conserva Consultora. Patrimonio & Paisaje Cultural y Natural. Correo electrónico: marialeonorcuevas@gmail.com
- 2 Arquitecta por la UMSA. Magíster en Paisaje, Patrimonio y Estudios Territoriales por el Instituto Internacional de Formación Ambiental (España). Magíster en Sistemas de Agricultura Patrimonial por la Universidad de Florencia (Italia). Magíster en Geopolítica de los Recursos Naturales. Especialista en Sociedad, Territorio y Medio Ambiente (UMSA - Bolivia). Diplomado en Formación de Dinamizadora Territorial por la Universidad de Caldas (Colombia). Diplomado en Docencia Universitaria, Recursos Naturales y Geografía Humana (UMSA - Bolivia). Actualmente, profesional en patrimonio en el Banco Central de Bolivia y cofundadora del colectivo Paisaje Caminante (www.paisajecaminante.com).

inmaterial en la zona de Bajo Llojeta de la ciudad de La Paz, esto con el financiamiento del Fondo Concursable Municipal de las Culturas y las Artes (FOCUART), promocionado por el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz en 2020.

El equipo estuvo conformado por Richard Mújica, Gilca Aruni, Ana Huanca y Leonor Cuevas, quienes realizamos un trabajo en conjunto sobre el registro sonoro de este territorio.

Parque de la Revolución Nacional

El municipio Nuestra Señora de La Paz, en Bolivia, posee en su territorio una variedad de ecosistemas que responden a los pisos ecológicos, condiciones climáticas, diversidad biológica asociada a su patrimonio natural. El paisaje de la ciudad de La Paz se fue estructurando administrativamente a partir de 1950, cuando se originan las primeras manifestaciones para urbanizar la zona sur y El Alto, marcando la jerarquía de las tendencias de expansión de la mancha urbana (con dirección hacia Oruro, El Alto y Ovejuyo, esto al sur). Es así que la zona conocida como Gran Jardín de la Revolución, hoy bajo Llojeta, surge en el municipio de Achocalla, pero a partir de finales del siglo XIX pasa a formar parte del macrodistrito Cotahuma y Sur de la ciudad de La Paz.

La zona de Bajo Llojeta perteneció a comunarios de origen o miembros de ayllus hasta algún momento del siglo XIX. Se mencionan a once colonos y patrones, quienes tenían la posesión de las tierras del sector, siendo el uso de suelo destinado a la ganadería y agricultura. En 1956 inició un proceso judicial contra los patrones bajo la insignia de la ya proclamada Reforma Agraria y el “la tierra es de quien la trabaja”; en 1959 concluye el juicio con el veredicto de entregar la tierra a los colonos que allí trabajaban. En 1978 finaliza la gestión del último sindicato agrario, surgiendo así la primera Junta Vecinal. En 1980 existieron disputas por los terrenos por parte de un grupo de personas y una cooperativa que pretendía la venta de lotes mediante la apropiación a la fuerza de los mismos. Finalmente, el 22 de noviembre de 1982, según Resolución Municipal N.º 166, se aprueba la inclusión del área urbana a la de la entonces ciudad de La Paz.

A partir de esos sucesos existen documentos legales sobre el derecho de propiedad y uso del área del Gran Jardín de la Revolución Nacional de 1985 a 2001. En 1985, surgen las Ordenanzas Municipales N.º 50/85 y 53/85. Dichas disposiciones dieron lugar al Decreto Supremo N.º 20922, del 3 de junio de 1985 y mediante el cual se autoriza la “utilización del área superior de la autopista del Proyecto *Kantutani*, para la construcción del Gran Jardín de la Revolución Nacional”. El 2 de diciembre de 1999 y según Resolución Municipal N.º 0481 se instruye la creación de la “Comisión delimitadora del Gran Jardín de la Revolución Nacional”. En diciembre de 1999 la Resolución Municipal N.º 1430/99 instruye la inscripción de forma definitiva en la Oficina de Derechos Reales del área de expansión del “ex fundo” Inca Llojeta, con superficie de 1.823.789,14 m², cifra inverosímil debido a las coordinadas presentadas en el mismo.

La preservación del sitio con respaldo de la instancia gubernamental se dio a partir a Ordenanza Municipal O. M. 147/2000 HAM-HCM 117/2000 del 28 de septiembre de

2000, debido a que se declaran 27 áreas, sitios y monumentos como “Patrimonio Natural, Paisajístico del municipio de La Paz, para su conservación y protección”; en la misma se menciona al Gran Jardín de la Revolución Nacional con una superficie de 310.30 hectáreas. El 4 de julio de 2000 la Resolución Municipal N.º 162/2000 de la Dirección de Asesoría Jurídica ratifica a la comisión de Delimitación del Gran Jardín de la Revolución Nacional, otorgando un plazo de seis meses para completar el análisis de la base legal al derecho propietario. Tiempo en el cual se congelan los trámites y recuperar de inmediato los asentamientos ilegales. Complementario a las acciones mencionadas, el 2 de mayo de 2001, mediante Ordenanza Municipal N.º 062/2001 HAM-HCM Secretaría General, se aprueba el plano georreferenciado del Gran Jardín de la Revolución Nacional y sus límites. En dicha ordenanza se indica realizar el deslinde de zonas remodeladas y la regularización de propietarios de lotes acreditando el Certificado del Nacional de la Reforma Agraria (INRA), entre otros documentos.

Las acciones expuestas se convirtieron en iniciativas a favor de la protección y preservación del sitio, sin embargo, en 2009 se crea la Resolución Prefectural de la Gobernación N.º 121/2009 que instruye a los municipios de La Paz y Palca abstenerse de toda medida, acción y ejecución de sanciones administrativas en el ámbito tributario y agrario, limitando así funciones del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz para evitar el loteamiento en la zona del Gran Jardín de la Revolución Nacional. En junio de 2009 la alcaldía y el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz pidieron la anulación de dicha resolución. Lamentablemente las acciones fueron limitadas, y desde 2009 los avasallamientos y loteamiento del Gran Jardín de la Revolución aumentaron, produciendo la reducción del área protegida urbana municipal.

El colectivo Paisaje Caminante, desde 2019, propone iniciativas académicas para el registro e investigación de paisajes culturales y naturales basados en la memoria oral y sonora, así como prácticas relativas a la naturaleza y universo denominadas Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI). La propuesta metodológica de trabajo fue aplicada al área protegida urbana municipal Gran Jardín de la Revolución, la cual está incluida dentro del trazo urbano de la ciudad de La Paz y pertenece territorialmente a la zona de Llojeta (bajo) en el macro distrito Cotahuma. El área protegida urbana como una de las 27 áreas protegidas municipales (Figura 1) declaradas por el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (GAML) el año 2000 bajo la categoría de Patrimonio Natural – Paisajístico, incluyendo una delimitación geográfica de las áreas, tal cual se observa en la siguiente imagen.

El Gran Jardín de la Revolución forma parte de la zona de Bajo Llojeta. Llojeta viene del verbo aymara *llujiña* y que significa “arrastrar o empujar la tierra”. Para las personas que habitan el lugar se trata de un nombre toponímico que significa “se hunde”, es decir, un sitio poco estable (Chávez, 2019). El área natural presenta diversidad biocultural con características naturales de riesgo. Las acciones que provocan el deslizamiento, erosión y movimiento de tierras se incrementaron a partir de 2009 por el asentamiento y cons-

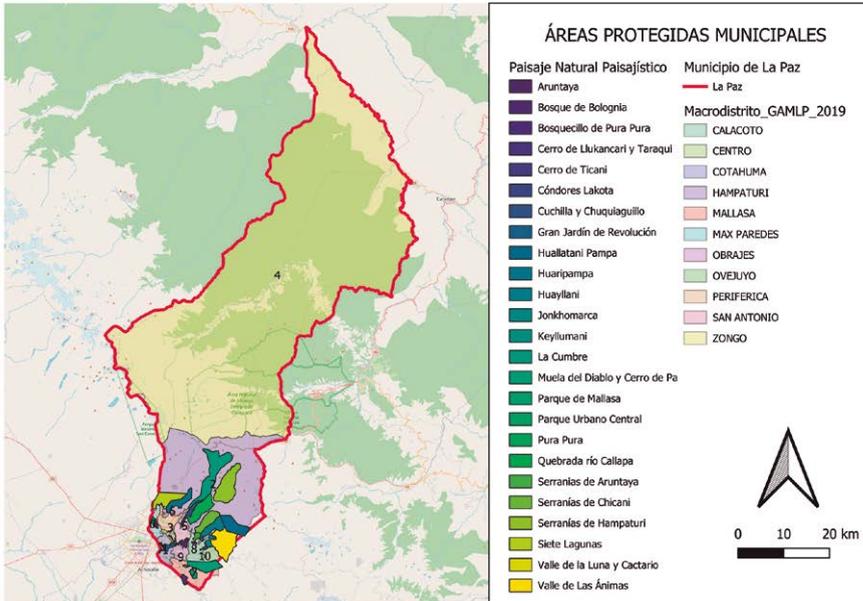


Figura 1: Áreas Protegidas Municipales en la categoría de Patrimonio Natural, Paisajístico del Municipio de La Paz.

Fuente: A. P. Huanca Paco. Colectivo Paisaje Caminante (2021).

trucción ilegal de inmuebles de carácter residencial, comercial y educativo. Lo expuesto promovió un cambio de percepción local hacia Gran Jardín de la Revolución, primero por la pérdida del cerro declarado patrimonio natural y paisajístico en riesgo en los barrios Playa Verde e Inmaculada Concepción, en 2019 y en 2011 la formación de embalses y lagunas artificiales.

Se debe señalar que ha tenido diversas alteraciones en su superficie a lo largo del tiempo y para cuyos efectos se presenta a continuación, en la Figura 2, la extensión original de esta área protegida.

Este paisaje, Gran Jardín de la Revolución, es consecuencia de grandes cambios y transformaciones destacando entre estos aspectos los de origen antropogénicos (por ejemplo, el avasallamiento y loteamiento) y factores naturales físico y biológico (por ejemplo, deslizamientos y erosión). Sin embargo, el mayor conflicto resulta ser el de límites entre el municipio de Achocalla y el de La Paz, como resultado de la desatención y la falta de acciones institucionales por la preservación del sitio. A esto se suman el uso de suelo inicial de agricultura y ganadería a residencial e industrial y movimientos de tierra de los cuales el de 2019 fue uno de los más grandes deslizamientos registrados en el área metropolitana afectando a cientos de personas que perdiendo sus viviendas y enseres.

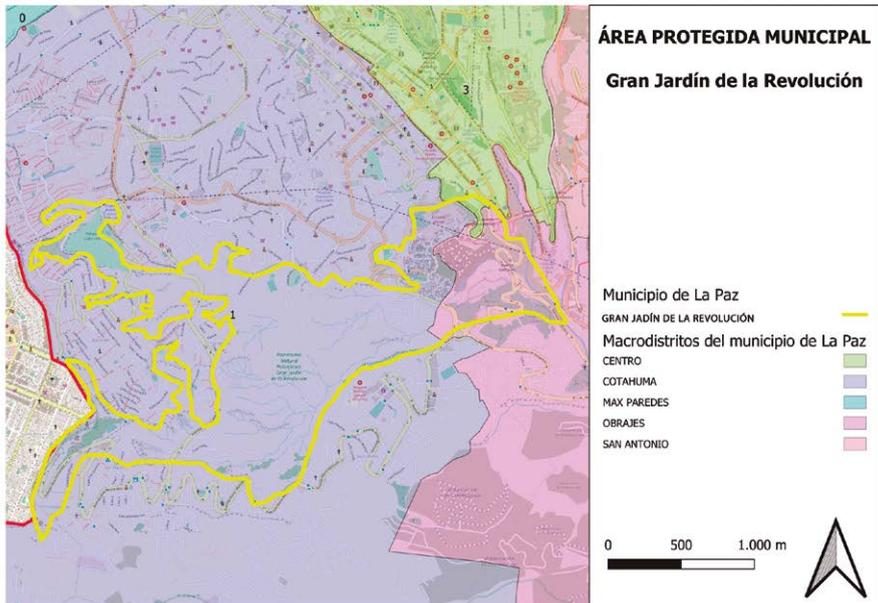


Figura 2: Área Protegida Municipal.

Fuente: A. P. Huanca Paco. Colectivo Paisaje Caminante (2021).



Figura 3: Mural de Casa Junta de Vecinos.

Fuente: Mural pintado por Usnayo, R. (s.f.).

Adaptación: A. P. Huanca Paco. Colectivo Paisaje Caminante (2021).

El Gran Jardín de la Revolución es una de las alternativas que sintetiza su cambio espacio-temporal lo constituye el mural (Figura 3) como una forma de expresivo de identidad, pertenencia, arraigo comunitario de la experiencia del ser humano con su entorno.

El mural presenta una composición multifacética de colores armoniosos que representan, en primera instancia, un aspecto fundamental, la armonía tectónica de los cerros y montañas que encierran todo el cuadro superior, el juego de colores evidencia la policromía de las montañas y la iluminación natural que recibe todo el día.

Por el sector izquierdo se aprecian los primeros asentamientos de casas sencillas y cubierta de paja. Este lugar fue donde vivieron los primeros comunarios y se denotan unos pliegues que responden a la morfología de suelos, los arroyos de agua, y los ríos, actualmente el río Cotahuma que es alimentado por otras afluentes que comienzan en la ciudad de El Alto y las mismas devienen del Lago Titicaca. Avanzando al sector medio se encuentran los 11 colonos quienes asumieron la administración territorial de Bajo Llojeta: en sus manos tienen los documentos legales de la tierra y la fecha de fundación datada el 5 de abril de 1970, puede apreciarse la ruptura de cadenas.

En el agua se aprecian las plantas totorales y los pinos; otro factor que resaltan son la virgen de piedra que se festejaba décadas anteriores cada 29 de mayo, en ese mismo cúmulo de montañas está un gallo rojo y dos serpientes que ascienden por las mismas, estas existen y son visibles en Bajo Llojeta (las cuales son apreciables desde el Cementerio Jardín). También se nota cómo parte del desarrollo y progreso de la zona fue el el micro 2, quien ha sido el primer medio de transporte que recorrió la totalidad de la ciudad. Este acontecimiento fue un hito importante para la zona. En el fondo, se aprecian construcciones coloridas que expresan el crecimiento de Bajo Llojeta y finalmente tenemos el progreso de la zona con vías asfaltadas, el medio de transporte municipal Puma Katari que recorre la zona y las instalaciones que favorecieron a los medios de vida como instalaciones eléctricas, apertura de vías, etc.

En cuanto al registro del paisaje sonoro, cabe apuntar que se realizó un levantamiento de información *in situ*. Desde las ciencias sociales tienen sus primeras aproximaciones al estudio de la música y su relación con fenómenos sociales y que posteriormente mostrarán su vínculo con otras disciplinas. El paisaje sonoro trata el registro de procesos percibidos auditivamente, y definen a su vez, procesos sociales y culturales que transmiten información a las personas.

Antes bajo Llojeta no era zona, era una comunidad, un pueblo así... entonces los límites eran con Següencoma, y después Alto Llojeta y Sopocachi y abajo con Obrajes, lo que es el río Choqueyapu; aquí nosotros limitábamos con lo que es el río Turashahuirra y ahora es río Cotahuma, porque más aquí es el río de Chuajahuirra, más a este lado. Yo estoy hablando del río de más atrás [don Francisco, 8 de septiembre de 2020. Fragmento (Audio A 4,00)].

En los paisajes culturales y naturales se evidenció la presencia de especies endémicas de fauna y flora. Por un lado, las especies tuvieron que adaptarse a las nuevas intervenciones, más cerca de la presencia del ser humano, las construcciones, el ruido y la movilidad; por otro lado, los hábitat naturales que aún se conservan como remanentes y que son el hogar de estas especies que viven de manera aislada.

Elementos del paisaje sonoro del sitio

Para el caso de esta investigación, el registro sonoro contempló la realización de grabaciones de campo, enfocándonos a la captura de paisajes sonoros, entendidos como grabaciones en ambientes acústicos en los que actúan en simultáneo diversas fuentes sonoras. Además, se

buscó focalizar ciertos “objetos sonoros”, o sea, se intentó aislar/enfatizar elementos sonoros de ciertos lugares.

Por tanto, siguiendo los criterios propuestos por Krause (2018), capturamos tres tipos de fuentes emisoras de sonido:

N.º	Fuente emisora	Definición	Sonidos registrados
1.	Geofonías	Sonidos producidos por agentes naturales no vivos.	Sonido del viento al golpear algunas formaciones rocosas.
2.	Biofonías	Producidos por agentes naturales vivos, no humanos.	Identificamos lugares que posean cierta fauna local: picaflores, otras aves y algunos insectos.
3.	Antropofonías	Sonidos producidos por el ser humano.	Desde personas jugando en canchas y parques del lugar hasta conversaciones y entrevistas con vecinos de la zona, grabadas en ambientes abiertos.

Tabla 1: Fuentes emisoras de sonido.

Fuente: Richard Mújica (2019).

Adaptación: A. P. Huanca Paco. Colectivo Paisaje Caminante (2021).

Sobre el proceso de registro

El proceso de registro fue realizado en cinco ingresos al sitio. Se registró más de 105 audios “crudos” (sin edición ni tratamiento) de paisaje sonoro y algunas entrevistas grabadas en ambientes abiertos. De estas se seleccionaron 27 tracks, como los de mayor representatividad para el proyecto.

Además, cada grabación de campo fue georeferenciada durante el proceso de registro, lo que permitió realizar un mapeo sonoro, ubicando cada registro en el lugar donde hizo la captura. Para esto se empleó un GPS Garmin dedicado. Dicho registro se complementa con una breve descripción del contexto.

Para las grabaciones de campo se empleó el equipo de grabación de campo profesional Zoom H6, con registros en forma .WAV (sin compresión, en 48 KHZ - 24 bit).

Se utilizaron principalmente dos tipos de micrófonos: 1) La unidad de Micro XY, compuesta de dos micros direccionales cruzados: estéreo XY (XYH-6) tipo direccional, sensibilidad (-41 dB, 1kHz a 1Pa). Se aumentó su amplitud de campo de grabación a 120° tanto para tener mayor apertura como control del audio registrado. Si bien para estos casos es usual emplear micrófonos tipo cañón (shutgun) se decidió emplear el XY por la apertura en estéreo en lugar de un audio mono. 2) En el otro caso, se utilizó el micrófono MS (Mid-

Side), el cual combina un micro unidireccional central que capta el sonido central y uno bidireccional lateral que captura el de izquierda y derecha. Este tipo de registro también es estéreo y se aplicó en momentos donde el sentido envolvente del audio fue fundamental. Por este mismo motivo fueron puntuales los momentos que se utilizó, ya que en registro urbanos de audio usualmente se presentan sonido que se debe aislar para no afectar el sonido buscado.

De manera complementaria, el proceso de registro de audio y georreferenciación fue acompañado con fotografías del contexto de captura a fin de contar con un apoyo gráfico.

Paisaje sonoro de Llojeta

En esta sección se clasificaron los sonidos registrados y seleccionados durante el proyecto. Cada uno de los audios fue ubicado en el mapa sonoro de Llojeta, para lo cual se utilizaron varias herramientas informáticas (Google Earth, QGIS, Open Street Map y UMAP) y plataformas geoinformación. En la siguiente imagen gráfica, aparece la georepresentación que integra los puntos mencionados:

Nro	Nombre	descripcion	timestamp	begin	end	altura/dato	transmita	estructura
1	01 Olla municipal	Embovedado del sop	2025/09/28 20:57:05.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
10	10 Tofefuco y arico	2012	2025/09/12 13:46:11.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
11	11 Lengüita ingresada	2014	2025/09/12 14:10:46.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
12	12 Lengüita (lateral del parque)	215	2025/09/12 14:16:27.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
13	13 Cuadrado	2017	2025/09/12 14:21:36.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
14	14 Aves vende Eucalipto	2019	2025/09/12 14:31:10.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
15	15 Aves vende Aves	2021	2025/09/12 14:41:57.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
16	16 Tata Mamchuko	Lugar sacado - relato	2025/09/12 15:47:27.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
17	17 Aves vende Aves Perros	2029	2025/09/12 16:38:35.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
18	18 Wanku Umanayo	Tapayomía - relato	2025/09/12 17:05:56.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
19	19 Kantuna (cementerio)	Tapayomía - relato 27.6	2025/09/12 18:52:02.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
2	02 Anatomías del sector	Vista encontrada urbana y parcos	2025/09/28 21:05:19.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
20	20 Mirador	NULL	2025/09/12 21:08:03.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
21	21 Carcho y parque	223	2025/09/12 21:33:42.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
22	22 Parque Aves	00F3	2025/10/09 14:56:49.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
23	23 Parque y Receptor Basura	02	2025/10/09 15:01:30.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
24	24 Parque Aves	204	2025/10/09 15:22:52.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
25	25 Cementerio Jardín Vacaña	NULL	2025/10/09 20:46:24.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
26	26 Cementerio jardín Aves	Trecho 23yfl	2025/10/04 14:38:10.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
27	27 Paisaje Sonoro Urbano: Cochazo Aves	ZTrack 1 y 2	2025/10/04 13:45:37.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
3	03 Calabazo	Aves	2025/09/28 21:28:07.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
4	04 Carcho	Carcho 203	2025/09/12 11:37:06.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
5	05 Parque y sonido de gas	2004	2025/09/12 11:43:22.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
6	06 Roca ciudad	Sonidos de automotores de toda la ciudad	2025/09/12 11:54:04.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
7	07 Palomas cerca de casa vieja	2007	2025/09/12 12:16:16.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
8	08 Sonidos cerca de un baronal	2008	2025/09/12 12:26:34.000	NULL	NULL	NULL	-1	0
9	09 Subiendo casa	2010	2025/09/12 12:37:05.000	NULL	NULL	NULL	-1	0

Figura 4: Georepresentación que integra los puntos registrados.

Fuente: Richard Mújica (2019).

Adaptación: A. P. Huanca Paco. Colectivo Paisaje Caminante (2021).

Y a continuación la tabla de base de datos espaciales (QGIS) del paisaje sonoro de Llojeta y su presentación espacial (UMAP):

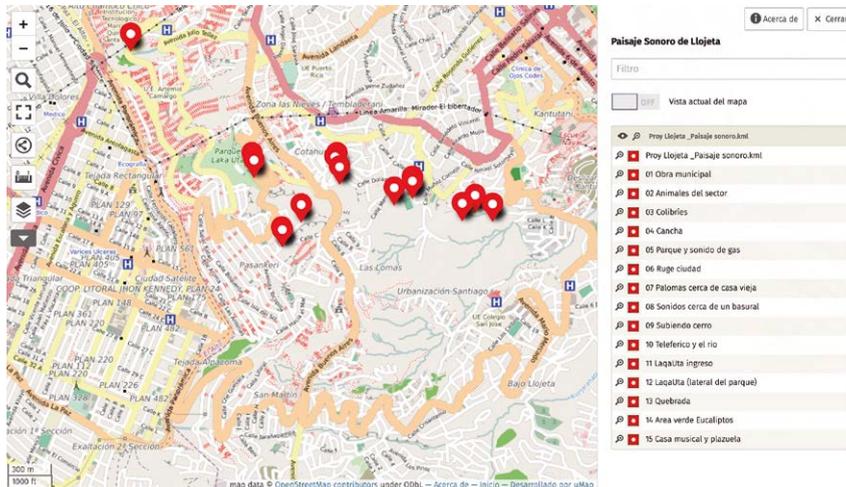


Figura 5: Paisaje sonoro de Llojeta.

Fuente: Richard Mújica (2019).

Adaptación: A. P. Huanca Paco. Colectivo Paisaje Caminante (2021).

A cada audio le acompañan palabras clave para identificar de manera su contenido:

Proy Llojeta _Paisaje sonoro.kml	15 Area verde Aves
Proy Llojeta _Paisaje sonoro.kml	16 Tata Melchuko
01 Obra municipal	17 Area Verde. Aves Perros
02 Animales del sector	18 Wanku Llamayu
03 Colibríes	19 Kentuni (cementerio)
04 Cancha	20 Mirador
05 Parque y sonido de gas	21 Cancha y parque
06 Ruge ciudad	22 Parque Aves
07 Palomas cerca de casa vieja	23 Parque y Recojedor Basura
08 Sonidos cerca de un basural	24 Parque Aves
09 Subiendo cerro	25 Cementerio Jardin Vizcacha
10 Teleferico y el rio	26 Cementerio jardin Aves
11 LaqaUta ingreso	27 Paisaje Sonoro Urbano. Coches Aves
12 LaqaUta (lateral del parque)	
13 Quebrada	

Figura 6: Representación de cada audio.

Fuente: Richard Mújica (2019).

Adaptación: A. P. Huanca Paco. Colectivo Paisaje Caminante (2021).

En ese marco conceptual se realizó una enumeración en cada audio registrado. Cada uno de los puntos de esta tabla se relacionó a un archivo de audio adjunto en un DVD. La siguiente tabla señala cada audio y su clasificación:

Audio	Geo.	Bio.	Antrop.
01 Obra municipal (embovedado del río)			X
02 Animales del sector - Vaca en contexto urbano y perros		X	
03 Colibrí (aves)		X	
04 Cancha			X
05 Parque y sonido de gas			X
06 Ruge ciudad. Automotores, la ciudad, animales y juegos			X
07 Palomas cerca de casa vieja		X	
08 Sonidos cerca de un basural		X	
09 Subiendo cerro	X		
10 Teleférico y el río			X
11 Lak' a Uta (ingreso)			X
12 Lak' a Uta (lateral del parque)		X	
13 Quebrada	X		
14 Área verde eucaliptos		X	
15 Área verde aves		X	
16 Tata Melchuko - Lugar sarado - relato	X		
17 Área verde. Aves, perros		X	
18 Wanku Llamayu toponimia - relato			X
19 Kentuni (cementerio). Toponimia - relato			X
20 Mirador		X	
21 Cancha y parque		X	
22 Parque aves		X	
23 Parque y recojedor de basura			X
24 Parque de aves		X	
25 Cementerio Jardín Vizcacha			X

26 Cementerio Jardín Aves		X	
27 Paisaje sonoro urbano. Coches, aves			X
Total	3	13	11

Tabla 2: Audio y clasificación del paisaje sonoro.

Fuente: Richard Mújica (2019).

Adaptación: A. P. Huanca Paco. Colectivo Paisaje Caminante (2021).

Se tiene un aproximado de 50% de sonidos biofónicos, los cuales muestran una presencia sonora importante de fauna silvestre que convive en el contexto urbano con los habitantes de esta zona. Si bien se pudo registrar audios de animales domésticos (perros, palomas y una vaca), la presencia de aves es muy importante, de las cuales resalta el picaflor (colibrí). No se puede dejar de lado algunos animales “silenciosos”, es decir, de quienes se logró registrar su presencia física y no así sonora; en concreto, estamos hablando de la vizcacha, un animal que prácticamente convive con las personas en este sector y que se va adaptando a los pocos contextos naturales que son su hábitat.

Un 40% de sonidos son producidos por el ser humano (antropofonías). Estos abarcan desde obras municipales, espacios de esparcimiento (canchas deportivas y parques), medios de transporte (tanto los automotores como el Teleférico), servicios de limpieza municipal y fragmentos de relatos de personas entrevistadas. La conjunción de estos sonidos (a excepción del último), conforman lo que se podría llamar el “rugido urbano”, un sonido constante e intenso que se siente en las periferias de Llojeta.



Figura 7: Registro de especies endémicas (flora y fauna) y hábitats naturales.

Fuente: A. P. Huanca y E. Ochoa. Colectivo Paisaje Caminante (2020). Derecha: colibrí en su hábitat; izquierda: vizcacha en su hábitat (Cementerio Jardín).

Finalmente, en algo menos del 10% se tiene la presencia del sonido del viento (geofonías). Un fenómeno que, si bien puede pasar desapercibido, en términos sonoros cobra mucha importancia al momento que producir sonidos en relación a otros elementos de cada contexto. El sonido producido por el viento, al chocar con las hojas de los árboles es el más presente en nuestra memoria. El viento también interactúa con elementos antrópicos, como las construcciones abandonadas o los nichos de los cementerios. Un sonido que pertenece a este grupo que ahora solo queda en la memoria de las personas es el del río que atraviesa Llojeta, el cual ha dejado de escucharse debido a los trabajos de embovedado.

Conclusiones

El patrimonio inmaterial en Bajo Llojeta involucró el registro sonoro georeferenciado de geofonías, biofonías y antropofonías que fueron sistematizadas y puestas a disposición de una página web de acceso libre y socialización.

Invitamos a recorrer y escuchar los aspectos sonoros en la página: <https://paisajecaminante.com>.

A su vez, no podemos dejar de agradecer al equipo del colectivo Paisaje Caminante y al apoyo desinteresado de PachaKamani y Enzo8a.

Bibliografía

BURGOS, Fernando Alonso.

2014. *Estructura social y paisaje simbólico: Las comunidades astures y el Imperio Romano (siglos II a. C.-II d. C.)*. Tesis para optar al grado de Doctor. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Prehistoria, Universidad Complutense. Madrid, España. Disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/c22bc517-7be1-4a5b-9570-130fabd26136>

KRAUSE, Rainer.

2018. "Elementos que componen el ejercicio de la escucha". Material del curso *Paisaje sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad*, impartido en UAbierta, Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile.

TRES PIONEROS DE LA CANCIÓN URBANA EN EL SUR DE AMÉRICA

Manuel Monroy Chazarreta¹

Resumen

El presente trabajo expondrá tres hitos pioneros de la canción urbana en tres territorios: Bolivia, Brasil y Argentina. Contiene información sobre el autor y análisis de sus músicas.

Recordaremos la obra de tres pioneros en la canción urbana que se encargan de ordenar, conformar, reafirmar nuestra identidad mediante la composición, recopilación y creación de los géneros musicales y coreográficos. Resaltamos una precursora tríada de creadores de canciones, nacidos en las últimas décadas del siglo XIX: Francisca de Gonzaga en Brasil, Simeón Roncal en Bolivia y Andrés Chazarreta en Argentina, lúcidos en reafirmar nuestra identidad en la música popular.

Palabras clave: Canción urbana, géneros musicales y coreográficos, identidad, música popular.

Introducción

Este trabajo incluye en temporalidad las últimas tres décadas del siglo XIX y los primeros 40 años del XX. Este espacio temporal es magnífico para el arte en Bolivia y el continente, porque en este tiempo y en este territorio maduran las diversas culturas y razas encontradas, generándose un mestizaje sin complejos: pasamos de la imitación a la identidad, de lo marginal a lo referencial. Es el siglo de las apuestas de identificación, de las grandes revueltas sociales, de alumbramientos culturales y artísticos (UNESCO, 1979). Los latinoamericanos ya no somos solo una parte de occidente, más bien occidente es ahora una parte de nosotros.

1 Hacedor de 300 canciones desde hace 44 años. Provengo de la tradición oral, desde mis siete años mis padres, familia y entorno me fueron enseñando canciones que yo las tocaba en mi guitarra al “oído” (tradición oral). Primero fui intérprete, luego compositor. Ya bachiller, en el Conservatorio de Música de La Paz, aprendí el código occidental de lectura musical, siendo al inicio un choque de adaptaciones, más aún por la educación eurocentrista de los conservatorios que en mi época de estudiante despreciaban las músicas populares. Mediante el estudio y la práctica de la música académica contemporánea, supe que las músicas denominadas “cultas” eran solo un tipo de música dentro del gran universo sonoro y que el sinfonismo europeo era solo una corriente musical más, que incluso negaba en su repertorio al propio siglo XX. Ya domesticada la partitura por la práctica y el estudio, la tradición escrita me sirvió como referencia e instrumento de análisis, dotándome de materiales sonoros para diversificar la redundancia de la oralidad. Deseo compartir con ustedes algunas reflexiones en torno a los inicios de la canción urbana, reflexiones nacidas de las clases de Panorama de la Música Latinoamericana que impartí en el Conservatorio de Música de La Paz, durante una década (1980-1990). Correo electrónico: manuelmonroychazarreta@gmail.com

La canción como especialidad artística, musical, poética y coreográfica cruza el siglo generando impactos sociales e identidades. Su forma es simple, de repetición por secciones o partes, su duración de uno a cinco minutos la hace compacta. Su representación es síntesis cultural, una canción puede representar a todo un país en el mundo. Nacemos, crecemos, nos enamoramos, nos separamos, peleamos, luchamos, sembramos, cultivamos, cosechamos y partimos con el eco de una canción. Nuestros aniversarios son siempre cantados. También nuestras despedidas.

El presente artículo expondrá tres hitos pioneros de la canción urbana en igual número de territorios: Bolivia, Brasil y Argentina. Contiene información sobre los autores y análisis de sus músicas.

Algunas aclaraciones para la lectura del texto

- Género, se refiere a la especialidad en la canción. Los géneros tienen forma y elementos estructurales. En la canción, la forma se refiere en general a la forma de repetición por secciones. Los principales elementos estructurales son los elementos melódico rítmicos (horizontalidades), la armonía (simultaneidades), el texto o letra, la coreografía (si la hay).
- Las canciones son intervenidas de diferentes maneras. Si la intervención es intercultural, es decir integradora, nacen nuevos géneros que construyen identidades y perduran. Si la intervención es de a-culturización, nacen sub géneros cercanos a la moda y a la coyuntura que desaparecen en el tiempo (Kollreutter, 1990) Consideramos una buena canción al producto artístico intercultural que propone melodías, armonías y textos cualificados con valor estético y que impactan en la memoria social.
- Por su alto valor social, la canción en algunos casos es intervenida por la industria y el mercado con fines exclusivos de venta. La canción mercancía ha logrado generar cifras millonarias en las ganancias capitalistas (Sánchez, 2017).

Marco musical

Este es un marco referencial, aporte personal al debate sobre el tema. Muestra cuatro tipos principales de las músicas del continente en el siglo XX. En algunos casos es difícil visibilizar las fronteras, sin embargo, es un marco referencial perfectible. Los tipos de música que propongo, serían:

1. Las músicas autóctonas, originarias, que cultivan y reafirman su fuerza étnica, su vital función en las comunidades rurales. Las canciones en la música originaria tienen diferentes roles sociales, espirituales, curativos según las actividades agrarias.
2. Las músicas folklóricas, es decir músicas con procedencia originaria y étnica, pero intervenidas de elementos ajenos (generalmente de la cultura hegemónica). La

música folclórica se va volviendo la voz del mestizo y del criollo progresista. Los géneros folclóricos se reafirman a inicios del siglo XX y copan no solo sus propios espacios sino también inclusive los salones oligárquicos imitativos de la cultura pro europea.

3. La música popular urbana (MPU) –denominada meso música por el musicólogo argentino Carlos Vega (Vega, 1997)– tendrá un notable desarrollo en las nuevas ciudades, multiplicando su importancia con los avances tecnológicos. Este tipo musical, por su diversidad, fue invisibilizado por la musicología tradicional. Las fusiones, los aires, lo neo folclórico, la influencia del rock, del pop y del jazz en los géneros folclóricos generan canciones interculturales y otras a-culturizadas.
4. La música clásica, erudita, académica o de tradición escrita, por fin propondrá en el siglo XX productos de identidad latinoamericana con diversos lenguajes nacionalistas. Salen a la luz compositores identitarios como Silvestre Revueñas, Alberto Ginastera, Heitor Villalobos, Alberto Villalpando, Cergio Prudencio.

La canción como especialidad musical y literaria cruza todas las corrientes del marco teórico expuesto, incluyendo la tendencia clásica o lírica. En este artículo nos ocupamos de las canciones nacidas en la música folclórica y la MPU (meso música).

Mirada global de la canción urbana (1870-2000)

Este ordenamiento es un aporte de mi persona al debate sobre una posible narrativa de la canción urbana en el sur de América en los años señalados.

- I. CONFORMACIÓN DE LOS GÉNEROS (1870-1940). Se refiere al presente trabajo.
- II. CONSOLIDACIÓN DE LOS GÉNEROS. IMPORTANCIA DE LAS LETRAS (1920-1960).
- III. AMPLIACIÓN DE LOS GÉNEROS (1950-1970).
- IV. DIVERSIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS (1970-2000).

Conformación de los géneros (1870-1940)

Recordemos la obra de algunos pioneros de la canción urbana que se encargan de ordenar, conformar y reafirmar nuestra identidad mediante la composición, recopilación y creación sobre los géneros musicales y coreográficos. Resaltamos una pionera tríada de creadores de canciones nacidos en las últimas décadas del siglo XIX: Francisca de Gonzaga en Brasil, Simeón Roncal en Bolivia y Andrés Chazarreta en Argentina, lúcidos en reafirmar nuestra identidad en la música popular. El hecho de haberse ocupado con lucidez de músicas populares, que eran despreciadas por la cultura oficial de la época y con tendencia a desaparecer, los acredita como pioneros, creadores, conformadores, referentes de nuestra canciónística. Su mensaje revolucionario es intrínseco, subyacente, frente a la cultura europeizada imitativa de las oligarquías provincianas.

Pionera y pioneros

Francisca “Chiquinha” de Gonzaga (Brasil)

En el horizonte brasileño se escucha, desde las últimas décadas del siglo XIX, la música de Francisca “Chiquinha” de Gonzaga (1847-1935), interesante y valiente mujer libertaria, pianista, compositora y primera directora de Orquesta del Brasil, creadora de sentidos *choros* que desconcertaban a los salones de la corte portuguesa (Galilea Nin, 1990). La niña Francisca nace en un hogar colonial. El padre era un militar de alto grado del ejército imperial que, sin embargo, quiebra el orden y se enamora de una hermosa mulata, dando vida a la compositora. Empero, el padre trata de “blanquear” a Francisca, incluso inventando un certificado de nacimiento que decía que la niña era europea. Logra casarla por imposición a los 16 años con un joven militar, nacen dos hijos del matrimonio, sin embargo, Chiquinha ya tenía la música y la rebeldía en su alma brasileña. Chiquinha se enamora del piano y luego de las músicas populares de la calle, con gran contenido africano. Al frecuentar la *roda de choros* o reunión de músicos afrobrasileños, es expulsada de su familia. Ya fuera del hogar paterno se convierte en militante social contra la esclavitud, luchadora abolicionista, recauda fondos para la causa con la venta de sus partituras, comprando incluso la libertad de varios de sus músicos afrobrasileños.

Autora de casi 2.000 piezas musicales se convierte en la primera gran compositora de la música popular brasileña. Con talento y personalidad consolida el género del *choro* además de tango brasileño, vals brasileño, *modinha* y las primeras piezas de carnaval como la marcha “*O Abre alas*” (1899). Dura labor para una dama que solo debió haberse dedicado a la labor doméstica reproductiva. Chiquinha es un referente del feminismo en Brasil, pues renuncia a todos sus privilegios sociales por no aceptar la imposición de ser doméstica de casa. Como anécdota, y para medir la época, se cuenta que, cuando sale en circulación en 1877, la primera edición de partitura de su primer *choro* “*Atraente*” (Gonzaga, 2011), el padre y el esposo de la compositora contratan niños canillitas de Río de Janeiro para destruir todas las partituras. Sin embargo, la obra tendría 30 ediciones, era ya imposible censurarla.

Chiquinha compone el *choro* “*Atraente*” en 1877, siendo un buen ejemplo de intervención intercultural en una canción. La polka de los salones europeos se torna en *choro* brasileño. “*Atraente*” es además uno de los primeros hits de partitura para piano. Como forma, la pieza es tripartita e instrumental para piano. Presentado como polka en primera instancia, luego se consolida en *choro*, y al hacerlo conforma el género, la forma y también el contenido estructural.

BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA: La partitura de piano de “*Atraente*” nos hace ver una introducción de expectativa. En la parte A muestra una melodía rítmica con alto contenido afro brasilero, sobre todo en la mano izquierda del piano, con figuraciones rítmicas que nos remiten a la percusión afro y que interviene a la polka y la convierte en *choro*. En la parte B lo rítmico mestizo se expresa aún más en las figuraciones del bajo. En la parte C, la modu-

lación a la quinta consolida al género. La armonía contiene notas alteradas y es veloz en sus cambios. Los grados armónicos se desarrollan de forma nueva, con tensiones en los acordes y modulaciones súbitas. Escuchemos y analicemos la partitura (se pone la música y se analiza la partitura).

Simeón Roncal (Bolivia)

El hermoso valle de Sucre, Bolivia, vio nacer al visionario músico Simeón Tadeo Roncal Gallardo (1870-1953) (Vallejo, 1989). Compositor autodidacta, se inició en el estudio de la música y el piano con su padre, Juan Roncal, quien fue maestro de capilla de la catedral de La Plata. Un documento del Archivo Arquidiocesano indica que el joven ingresó como Segundo Organista en la Catedral Metropolitana el 2 de julio de 1883 (9). Por este dato se sabe que a los 13 años Roncal ya tenía la responsabilidad de estar presente en diferentes oficios religiosos y cobraba honorarios. Sin embargo, el joven Simeón no se quedó como organista eclesiástico, pues el género criollo y mestizo de la cueca lo llevó a su cauce, trabajando en la conformación del género con sofisticación en sus digitaciones y planteamientos melódico/rítmicos, generándose así un romanticismo boliviano de gran identidad. “Virtuoso del piano y muy cariñosamente llamado el Zurdo, por el manejo de aquella mano en la ejecución de los bajos del instrumento”, dice Orlando Rojas. Emilio Medinaceli comenta: “Roncal es el verdadero primer gran maestro-compositor de Bolivia, hasta mediados del siglo XX”. A juicio de Atiliano Auza, “Roncal fue uno de los pocos compositores que entregó su vida a la creación y perfección de la forma musical denominada cueca” (Auza, 1985). El álbum *20 cuecas para piano* (Roncal, s.a.) es toda una obra referencial en la conformación del género. De acuerdo con la Resolución Suprema del 20 de julio de 1917, están inscritas las siguientes piezas musicales de Roncal: “Berta” (vals), “Tres de Febrero” (marcha fúnebre), “La Ausencia” (cueca), “La Brisa” (cueca), “Julia” (cueca), “Noche Tempestuosa” (cueca), “Ramón” (cueca), “Rosa” (cueca), “Huérfana Virginia” (cueca), “Lección de Piano” (cueca), “Recuerdo” (cueca), “Pequeño Simeón” (cueca), “El Olvido” (cueca), “Lágrimas” (cueca), “Raquel” (cueca), “Decepción” (cueca), “Amor” (cueca), “Impresiones” (cueca), “El Arroyo” (cueca) y “Soledad” (cueca). Sus cuecas iniciarían el siglo XX haciendo notar que lo nuevo, lo mestizo, lo nacional existe, persiste y se impone con gran calidad artística. La oligarquía sucrense tuvo que aceptarlo, cantarlo y hasta bailarlo.

UN BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA “HUÉRFANA VIRGINIA”, CUECA DE 1905 PUBLICADA EN EL REFERIDO ÁLBUM PARA PIANO: Figura como la cueca número siete del álbum. Esta partitura para piano está escrita en tonalidad de F#m, que remite al romanticismo pianístico clásico europeo. Llama la atención que la introducción tiene una importancia temática, es parte de la obra. La parte A es de un gran dramatismo melódico. El compás binario compuesto de 6/8 de la voz superior en mano derecha se enfrenta en simultáneo al compás ternario 3/4 del bajo, mano izquierda, creando el pulso rítmico de la cueca, género intercultural que interviene al vals europeo. Roncal era zurdo, de allí su virtuosismo con esa mano que trae problemas técnicos para los pianistas diestros. Roncal determina el número de compases de la cueca clásica boliviana: la intro de ocho compases. La parte A de

12 compases. En B se invierte el pulso simultáneo, la melodía va en $3/4$ y el bajo en $6/8$, lo cual genera la gracia rítmica de la parte llamada *quimba*. B también tiene 12 compases. En cuanto al último A, denominado jaleo, la fuerza en las octavas remite al zapateo de la danza. La cueca de Roncal posee coreografía.

En cuanto al texto de “Huérfana Virginia”, esta *no figura en el referido Álbum de Cuecas*. Es cambiado según la época. El más cantado y que inicia con “Soberana ilusión que me obsesionaste [...]”, se atribuye al mismo Simeón Roncal. Como en Gonzaga, era prioridad conformar el género musical y coreográfico

Andrés Chazarreta (Argentina)

En los campos áridos del Chaco de Santiago del Estero, provincia del norte argentino, nace Andrés Chazarreta (1879-1960), maestro docente de profesión (Amaya, 1967), talento musical natural, intérprete de piano, guitarra, mandolina que con paciencia visionaria va ordenando y conformando los géneros del folclore del norte argentino. Con su caballo y sin apoyo institucional alguno, recopila, ordena y compone los géneros de su territorio. Su obra musical y coreográfica suma más de 500 piezas (Lazcano, 1972), recopilando alrededor de 30 danzas y géneros de esa región, Santiago del Estero, territorio de gran tradición quechua. La chacarera, la zamba, el escondido, el gato, el marote, el minué federal, la arunguita y la zamba alegre son algunos de estos géneros que ordenó, recopiló y creó este autor. Desde 1900 Chazarreta ordena las coreografías de estos géneros y además realiza una puesta en escena con músicos y bailarines originarios de aquella provincia. La oligarquía argentina desprecia al artista durante las primeras dos décadas del siglo XX, no entendían cómo esos gauchos y paisanas, algunos semiesclavos, podían ser artistas (Chazarreta, 1949). Chazarreta es el creador de una compañía de música y danzas nativas con músicos en vivo, define el color orquestal folclórico, su pareja de bailarines solistas eran dos ancianos quechua parlantes: Narcisca Ledesma (80) y Antonio Salvatierra (73), define la cantante femenina solista folclórica. Chazarreta sería pues el recopilador incansable de danzas *in situ* y el compositor de canciones convertidas en clásicos de los géneros como Criollita Santiagueña, La Telesita, La López Pereira, El Escondido. Los álbumes de Chazarreta conforman y ordenan los géneros folclóricos y coreográficas de ese país. Según el musicólogo Carlos Vega, Chazarreta genera, con este trabajo musical y coreográfico, el segundo gran hito de la argentinidad, siendo el primero el poemario *El gaucho Martín Fierro* (Vega, 1963).

En el *Primer álbum musical santiagueño de piezas criollas para piano* de 1916 (Chazarreta, 1916), se puede observar la partitura para piano de la emblemática zamba *Siete de abril*, compuesta por Chazarreta alrededor de 1908. Hoy la Argentina festeja el 7 de abril como el Día Nacional de la Zamba.

UN BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA NOS INDICA QUE LA INTRODUCCIÓN TIENE UNA PERSONALIDAD DE SECCIÓN, SIMILAR A RONCAL. La parte A muestra una melodía épica con 12 compases. La mano izquierda genera un patrón rítmico de $3/4$ que se repite cercano al vals;

la partitura no traduce completamente la riqueza rítmica de la zamba, la tradición escrita es solo un referente de la riqueza rítmica de la tradición oral, pero acomete su objetivo. La parte B de la zamba, melodía en síncope, desemboca en los últimos compases hacia la cadencia de la zamba tradicional que no tiene jaleo, es decir, se consolida la forma A-B, bipartita.

Conclusiones

- Francisca de Gonzaga, Chiquinha, con su vida valiente y su prolífica obra conforma y difunde el género del *choro* desde 1877, aportando a la música brasileña. Es además pionera en la conformación del género Samba del carnaval. En una época muy difícil para las mujeres, se enamora de la música de las calles. Renuncia a los privilegios como dama cortesana, y se pone a trabajar con la *roda de choros*, un formato afrobrasileño frecuentado por músicos negros, muchos de ellos todavía esclavos hasta 1888. Pianista virtuosa, es militante abolicionista, además creadora de uno de los primeros himnos del naciente carnaval carioca. No fue nada fácil esta apuesta de vida y obra. Francisca es la primera gran compositora y directora de orquestas de música popular brasileña.
- Simeón Roncal llevaba una vida más tranquila, sin embargo, al inicio del siglo XX fue muy despreciado y cuestionado por la oligarquía provinciana, pues renuncia a ser solo músico del *establishment* religioso y consolida el género mestizo de la cueca boliviana con su álbum *20 cuecas para piano*, con gran mensaje de bolivianidad.
- En cuanto a don Andrés Chazarreta, andando con su caballo por su extensa e interesante provincia de Santiago del Estero, transcribe, ordena y recrea alrededor de 30 géneros musicales y coreográficos. En los primeros 20 años del siglo XX se le niegan los teatros y escenarios oficiales al considerar que su Compañía de Arte Nativo era un “resabio de barbarie” (Vega, 1963). La oligarquía argentina no soportaba que don Andrés ponga en escena el talento natural de sus músicos populares, algunos peones y semiesclavos. La compañía de Chazarreta revoluciona la escena social y musical de la época, por lo que es perseguido e insultado por la prensa oficial. Sin embargo, la chacarera, el escondido, el gato, la zamba, el Cuándo, -entre los géneros más difundidos-, se van imponiendo en el gusto popular, pues marchan con nuestra historia y los nacionalismos. Aquel músico despreciado por las clases dominantes fue designado por el Congreso como Patriarca del Folklore argentino en 2011.

Honor y gloria a estos pioneros de la canción en el sur de América, que con su vida y obra aportaron a nuestra identidad.

Bibliografía

- ALEN, Luis.
1972. *Andrés Chazarreta y el folklore*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, Argentina.
- ARETZ, Isabel (relatora).
1979. *América Latina en su música*. “Prefacio”. UNESCO/Editorial Siglo XXI. México D. F., México.
- AUZA, Atiliano.
1985. *Historia de la música boliviana*. Los Amigos del Libro. Cochabamba, Bolivia.
- BUSTILLOS, Freddy.
1989. *La composición musical en Bolivia*. MUSEF/Departamento de Programas Educativos y Etnomusicología. La Paz, Bolivia.
- CHAZARRETA, Andrés.
1949. *Juicios acerca de la obra folklórica de Andrés Chazarreta*. Editorial López. Buenos Aires, Argentina.
1916. *Primer álbum musical santiaguense de piezas criollas para piano*. Editorial Compañía Sudamericana de Billetes de Bancos. Buenos Aires, Argentina.
- GALILEA, Carlos.
1990. *Canta Brasil*. Ediciones Cúbicas S. A. Madrid, España.
- GONZAGA, Francisca.
2011. *Atraente* [partitura]. Colección Francisca Gonzaga. Brasil. Disponible en: <https://chiquinhagonzaga.com/>
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim.
1990. *Apuntes personales de clases en la materia semiología de la música*. Diplomado en Música Contemporánea. Universidad Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil.
- LEONARD DE AMAYA, María Carmen.
1967. *Andrés Chazarreta y nuestro folclor*. Librería Huemul. Buenos Aires, Argentina.
- RONCAL, Simeón.
s.a. “Investigación del Prof. Carlos Roncal”. <https://world-languageschools.com/>
s.a. *Música nacional de Bolivia. 20 cuecas para piano*. s.e. s.l.
- SÁNCHEZ, Mauricio.
2017. *La ópera Chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. Plural. La Paz, Bolivia.
- VEGA, Carlos.
1997. “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. En: *Revista musical chilena de musicología*, vol. 51, núm. 188: 75-96. Santiago de Chile, Chile.
1981. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación/Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires, Argentina.
1963. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación/Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires, Argentina.

Anexos



Figura 1: Francisca de Gonzaga.
Fuente: <http://mujeresinstrumentistas.blogspot.com/>



Figura 2: Simeón Roncal.
Fuente: <https://elpotosi.net/cultura/>



Figura 3: Andrés Chazarreta.
Fuente: <https://www.folkloreclub.com.ar/>

Partituras

"Atraente"

Francisca Gonzaga

A T R A E N T E

Polca

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Introdução

Piano

Brilhante

di - mi - nu - in - do

5

A

Polca

Com gosto

11

Expressivo

17

1. 2.

Fine

ATRAENTE

The musical score for "ATRAENTE" is presented in two systems. The first system (measures 23-32) is marked *Gracioso*. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents, while the violin part plays a melodic line with slurs and accents. The second system (measures 33-43) includes a section marked *D.S. al Coda* starting at measure 37, where the piano part has a more active eighth-note accompaniment and the violin part features a melodic phrase with a fermata. The score concludes with a final melodic flourish in the violin part.

ATRAENTE

47

51

55

D.C. al Fine

“La huérfana Virginia”

Simeón Roncal

14

La Huérfana Virginia.

Nº 7.

Simeón Roncal.

Introduccion.
(M. ♩ = 184.)

Piano. *lugubre*
ben marcato il canto

secco

Cueca.
sf lamentoso
cresc.
dim.
p

"Siete de abril"

Andrés Chazarreta

10

Siete de Abril

ZAMBA

M. $\text{♩} = 184$

PIANO

Introducción

Zamba

FIN

D. C.

EL LUGAR DEL *UNDERGROUND* EN LA MÚSICA POPULAR PACEÑA: DISTINCIÓN, AUTENTICIDAD Y SUS TRANSFORMACIONES EN LA ESCENA METALERA DE LAS DÉCADAS DEL 80 AL 2010

Mariela Aiggei Silva Arratia¹

Resumen

La escena metalera está compuesta por una diversa dinámica de bandas musicales, unas perduran, otras se desintegran y en poco tiempo aparecen otras nuevas. Seguramente en los años posteriores aparecerán bandas nuevas, otras desaparecerán y, por supuesto, otras perdurarán. Esta dinámica se explica gracias a que, tanto los músicos como sus seguidores, cambian continuamente de bandas musicales durante toda su trayectoria dentro de la escena.

Detrás de esta dinámica renovadora que mueve la escena, los criterios estéticos y éticos regulan lo que es considerado auténtico y lo que no. A la par de la experiencia musical, se encuentran también los discursos que se erigen sobre ella.

Palabras clave: *Black metal, thrash metal, death metal*, escena metalera, escena *underground*.

Introducción

La ciudad de La Paz se vio invadida de sonoridades disonantes en la década de 1980 y se gestaron formas de distinción que, más tarde, consolidaron la escena metalera paceña en la década de 1990. Dentro de esta marea de sonoridades, géneros musicales como el *thrash metal*, *death metal* y el *black metal*, junto con sus peculiaridades sonoras, han constituido los pilares sonoros de la escena y también las principales formas de distinción frente a la música popular que no forma parte de la escena metalera. Para la década del 90, el *metal*, bajo el respaldo conceptual del *underground*, ya se había impuesto como un contrapunto a la música popular y su masificación, defendiéndose como una música verdadera y auténtica.

La escena metalera mueve uno de los circuitos más relevantes en la ciudad de La Paz y El Alto. Cada año se gestionan conciertos nacionales e internacionales, existen múltiples tiendas especializadas en consumo musical y vestimenta, existen espacios y escenarios especializados dedicados exclusivamente al repertorio de la escena: *metal*.

1 Antropóloga boliviana titulada en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y Magister en Composición y producción musical en la Universidad Pública de El Alto (UPEA). Investigadora y co-fundadora del Colectivo Antropología, Artes y Crítica Cultural (AACC) con quienes ha gestionado investigaciones, eventos y espacios académicos de formación, publicando trabajos en revistas académicas y participando en congresos, seminarios y conversatorios en el campo de las ciencias sociales. Actualmente, es investigadora en el Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie (ONTOLAB Multiesp.), en coordinación con el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IIAA). Correo electrónico: mariela.silva.arratia@gmail.com

¿Cuál es el lugar del *underground* en la música popular paceña? Responder a esta pregunta no es una tarea sencilla. Si bien, la relación entre el metal y la música popular se podría resumir a una simple oposición, cuando revisamos los orígenes o esbozos de la escena en la década de 1980, dicha oposición es inexistente. Por este motivo, el artículo que se expone a continuación es un resumen puntual de las transformaciones de la escena metalera desde 1980 hasta el 2010, narrado desde un enfoque en los criterios de autenticidad, resultado de dos investigaciones que realicé entre el 2016 y 2018. A través de este resumen, se evidenciarán no solo encuentros y desencuentros en el *metal* y la música popular, sino redes complejas entre ambos estilos.

El lugar del *metal* en el *underground*

¿Qué es buena y mala música? La mayoría de nosotros podemos identificar y argumentar ambas categorías de acuerdo a nuestros gustos musicales. Dentro de la música popular, se habla de buena y mala todo el tiempo y de forma espontánea e individual, es decir, se entiende que los criterios son individuales y dependen de los gustos musicales de cada persona. Esta misma dinámica es distinta en una escena *underground*, pues los gustos musicales pasan de ser una elección individual a ser una adscripción colectiva.

Una escena *underground* podría entenderse como un espacio local autogestionado que comparte la filosofía de un movimiento *underground*. Un movimiento disipado alternativo a la corriente principal de producción musical, frecuentemente relacionado con los conceptos de *contracultura* y la *subcultura*.

La relación entre la categoría *underground* y *contracultura* se origina desde su aplicación en los grupos *beat* de 1950 y la tendencia bohemia francesa. Posterior a esto, el *underground* también ha sido relacionado con valores existencialistas, nihilistas, anarquía, cambio social, misticismo oriental, entre otras formas de pensamiento. Desde 1950 hasta la actualidad, el concepto de *underground* se ha nutrido de los cambios que le ha tocado enfrentar. Una muestra de esto es su relación estrecha con el concepto de *subcultura* desde 1960, la teoría de Dick Hebdige² y su relación con el movimiento punk.

A través de ambas relaciones, actualmente ha llegado a caracterizarse como un estilo de vida “anticonformista” y una postura simbólica, cultural y política (Shuker, 2002), es decir, alternativo a la corriente principal de pensamiento. En términos de producción musical, la corriente principal de pensamiento es el *mainstream*.

Esta perspectiva ha sido nutrida específicamente por teóricos como Roszak y Marcuse en 1960, para aglutinar a diversos grupos juveniles en movimientos estadounidenses. Asimismo, los estudios en torno a las “culturas juveniles” (Feixa 1999; Marin y Muñoz 2001 y

2 Los estudios de Dick Hebdige están enfocados en el estudio de la cultura popular y específicamente en el movimiento punk en su publicación “Subcultura, el significado del estilo” (1979), donde propone el concepto *subcultura*.

Reguillo 2000) han seguido esta línea, reforzando la comprensión de la *contracultura* como una unidad generacional o una cultura juvenil que desafía el *establishment*.³

La relación del *stablishment* y el *mainstream* fue abordada por la teoría social, inicialmente a través del concepto de *industria cultural*. Desde la aparición del concepto en el ensayo “La industria cultural. El iluminismo como mistificación de las masas” de Theodor Adorno y Max Horkheimer (1947), la industria cultural entendida como una entidad destinada a vender productos a través de los medios de comunicación, ha pasado por críticas y enriquecimientos de diversas posturas, entre estas, los estudios sobre la producción de las culturas juveniles han evidenciado novedosos replanteamientos acompañados de novedosos escenarios y dinámicas dentro de dichas industrias. Todas aquellas dinámicas era novedosas para los tiempos de Adorno y Horkheimer.

En lo que respecta a la industria musical, la denominada “música popular moderna”, se ha caracterizado por desarrollarse a través de tecnologías que han permitido su distribución a un público masivo regulado por la industria musical. Según Shuker (2002), las dinámicas de distribución conforman la complejidad que crea y sostiene a las escenas musicales alternativas. Las dinámicas locales y globales que caracterizan a dichas escenas son impredecibles. La independencia de las escenas musicales locales y su desfase e internacionalización hacia un ámbito global son los dos aspectos más comunes que relatan esta complejidad. Por un lado, los avances en la tecnología y los medios de comunicación fácilmente accesibles a las escenas musicales locales habrían dotado de cierto grado de independencia a las mismas, convirtiéndose en escenas capaces de autogestionarse a partir de las relaciones sociales que las sustentan. Por otro lado, la internacionalización de algunas escenas locales habría desembocado en el desfase de los límites locales de las músicas alternativas, situación que se observa cuando bandas locales cobran importancia internacional o cuando las escenas locales forman vínculos a través de la producción y distribución internacional.

Si se entiende la escena musical alternativa como resultado de una industria cultural difusora de la música popular, habrá que denotar que, como tal, ha tenido efectos inesperados dentro de los términos teóricos de Adorno y Horkheimer (1947). En este contexto, una escena local o una escena *underground* se define como una escena musical alternativa, como un término comúnmente asociado a las escenas musicales locales que se sitúan en centros urbanos (Shuker, 2002). Dicho concepto es realcionado con el término “música alternativa”, las escenas alternativas pueden entenderse como espacios destinados al consumo de músicas alternativas. Según el autor, estas escenas musicales se distinguen por compartir un enfoque de producción autogestionada. Por este motivo, no siempre requieren del apoyo comercial o empresarial para gestionarse a sí mismas.

En definitiva, el *metal* se define como una música verdadera frente a otras músicas propias del *mainstream* por su caracterización como alterna o *underground*. Es decir, como una buena música, con una propuesta alterna o *underground*. ¿La comprensión de una buena y mala música

3 Orden establecido: conjunto de instituciones influyentes, formadoras y controladoras de la sociedad, por ejemplo, familia, educación, sectores laborales, etc.

en la escena metalera puede nutrir los debates sobre música popular? Si ponemos en evidencia los criterios estéticos y éticos que caracterizan el *metal* como una música verdadera dentro del *underground* notaremos que la dinámica por la que cobran sentido es la misma que se mantiene fuera de la escena metalera. La diferencia radica en la exacerbación de dichos criterios. En otras palabras, el gusto musical de cada persona clasifica una buena o mala música de forma individual y con ello respalda criterios éticos respecto a la dinámica económica musical, empero es en la escena metalera donde se hace más evidente el peso que estos criterios tienen. Por tanto, profundizar categorías como el *underground* o fenómenos locales como la escena metalera y sus transformaciones podría colaborar en la indagación de dinámicas complejas en la música popular.

Criterios de autenticidad en la escena metalera

Los juicios de valor que giran en torno a los fenómenos musicales proporcionan elementos para entender el funcionamiento del gusto musical en la música popular, pero no otorgan así respuestas que expliquen argumentos válidos. Tal como indica Simon Frith (2004), “si bien podemos describir (o suponer) criterios generales de gusto y utilización musicales, el ajuste (u homología) preciso entre sonidos y grupos sociales sigue siendo oscuro” (Frith, 2004: 204).

Para superar esta situación, Frith (2004) propone estudiar el modo en que se desarrollan las discusiones en torno a la música a través de las categorías que construyen una música como buena o mala. Asimismo, resalta que la labor no es verificar la veracidad de una música sino ver cómo representa la idea de “verdad”.

El análisis de Frith (1964, 1996, 2004) se mueve en torno a la teorización de los juicios estéticos y juicios éticos. La cuestión estética-ética parte del hecho que la apreciación musical es un proceso de identificación musical. Para Frith (1996), la experiencia musical se constituye a partir de dos niveles, el juicio estético y el juicio ético. El primero surge del proceso estético. El segundo resulta de la experiencia de una vivencia colectiva en tanto expresa códigos éticos y sociales. Ambos son niveles concurrentes y paralelos que constituyen la experiencia musical: “un juicio estético (esto suena bien) es también, y necesariamente, un juicio ético (esto es bueno)” (Frith, 1996: 212).

La cuestión estética-ética se encuentra sustentada por la experiencia musical, en tanto esta es colectiva. La experiencia musical colectiva permite formar alianzas emocionales que dan sentido a los juicios estéticos y éticos. “[L]a práctica estética articula en sí misma una comprensión de relaciones grupales e individuales sobre la base de la cual se entiende códigos éticos y sociales” (Frith, 1996: 187).

La experiencia musical es un proceso sensorial y cognitivo, la interferencia de ambos niveles permite que los juicios musicales clasifiquen una música como buena o mala. Frith (1996) asume que el calificativo ‘buena música’ lleva implícita la siguiente enunciación: “La buena música es hecha y apreciada por buena gente”. Dicha caracterización repetida constantemente en sus investigaciones sobre música popular hace pensar al autor que, los calificativos

bueno (a) o mala (o) funcionan como un sustento de verdad y en tanto esto sucede la experiencia musical se convierte en una forma de construir verdades.

Las músicas pueden presentarse y vivirse como verdades a través de los juicios éticos. La autenticidad de una música, por ejemplo, se diferencia de otros conceptos de clasificación e identificación musical como estilo o género musical. Para Moore (2001), la autenticidad es un valor que se atribuye a la música durante el proceso estético, es decir, durante un proceso de interpretación: “la autenticidad no es una propiedad de, sino algo que nosotros atribuimos a una interpretación” (Moore, 2001: 210). La autenticidad carece de una interpretación musical específica. Según Shuker (2005), la autenticidad involucra “la presencia de un elemento de originalidad o de creatividad, junto con las connotaciones de seriedad, sinceridad y unicidad” (p. 34).

Notablemente, la autenticidad posee el carácter de un criterio ético. Se desarrolla gracias a la interpretación de un proceso subjetivo pero condicionado por un conjunto de vivencias colectivas. Según Frith (1996), una música clasificada como auténtica parte, en realidad, de una descripción de la experiencia musical en términos de autenticidad.

En la escena metalera, la autenticidad involucra un criterio ético. Por tanto, es explícitamente verbal y se sustenta a través de testimonios. Estos criterios éticos que sustentan al *metal* como una música auténtica se basan en tres categorías estéticas que validan su sonoridad como “oscuro”, “demoniaca” y “radical”. Las tres categorías emergentes conforman criterios estéticos, en tanto son percibidas corporalmente, pero también conforman criterios éticos que construyen la autenticidad del *metal* como una música verdadera por tener dichas cualidades sonoras.

Así como estos criterios estéticos pueden atribuírseles a la rapidez, fuerza y la distorsión del sonido o la presentación de lo impresentable (como en el caso de las letras de oscuridad o la realización de lo prohibido), los criterios éticos se asumen en torno a percepciones asumidas como legítimas: La música verdadera y el *underground* son ejemplos constituidos de esta legitimación. En otras palabras, los criterios estéticos en torno a “lo oscuro”, “demoniaco” y “radical” son expresados en términos éticos al ser considerados las características sonoras ideales o legítimas para una música. No en vano, la evocación de atmósferas oscuras y sonidos sucios se entienden como una propuesta independiente que hace frente al *mainstream* u otras músicas difundidas masivamente por la industria musical moderna, como la *cumbia*, el *reggaetón* o el *pop*, más allá de una traducción literal de sus contenidos.

A nivel formal, los criterios éticos que sustentan la autenticidad en la escena metalera se expresan de dos maneras: criterios que privilegian la innovación y criterios que privilegian la honestidad. Por un lado, los criterios que privilegian la innovación consideran ética la creación de composiciones propias, una interpretación musical que se desprende del escenario y la centralidad de la experimentación sonora de “lo oscuro”, “lo demoniaco” y “lo radical” en la creación musical. En contraste, los criterios que privilegian la honestidad se concentran en los aspectos emocionales que puede provocar la música. Se privilegia la relación de los músicos con la audiencia y la veracidad de la actitud que cada metalero construye.

Al mismo tiempo, los criterios éticos sobre la autenticidad se adecúan a las diferentes formas de entender y sentir “lo demoníaco”, “lo radical” y lo “oscuro”. Cada género musical dentro del *metal* es portador de distintas características sonoras que se entienden de diferente manera, pero a través de los mismos criterios éticos y estéticos.

Otros autores que han abordado esta divergencia en estilos musicales derivados del rock. Entre ellos: Groosberg (1993), Keightley (2006) y García (2007) .⁴ En sus estudios en torno a la autenticidad en el rock, la mencionada divergencia se aborda de dos maneras: autenticidad romántica y la autenticidad vanguardista. Para Grossberg (1993) y Keightley (2006), la autenticidad romántica es un resultado de la tradición en la música *folk* que se origina en EEUU alrededor de la primera mitad del siglo XX. Se caracteriza por la búsqueda de una expresión artística verdadera, honesta, propia e incorruptible que hace frente a la industria comercial. Para García (2007), la autenticidad vanguardista engloba una serie de relatos que valoran la creatividad y la innovación. El valor de una obra se encuentra en sí misma y en el proceso de su creación.

A primera inspección, las dos formas de autenticidad identificadas en la escena son equiparables a una autenticidad romántica y una autenticidad vanguardista. Los criterios éticos de este tipo se evidencian entremezclados con los testimonios: las composiciones valoradas por su innovación, la relación honesta con la audiencia y la reinterpretación de canciones externas a la escena evocadoras de “lo propio”.⁵ Sin embargo, la contradicción que mantiene el equilibrio en las representaciones que se construyen en la escena metalera, evidencia que no existe una equiparación absoluta centrada en la autenticidad vanguardista o romántica. Al contrario, los criterios éticos que las sostienen formalmente se componen de una conjunción de relatos vanguardistas, románticos y los que emergen de ambos. En lo que abarca esta conjunción, el espacio de negociación promueve transformaciones de las representaciones en la medida que existe un diálogo con ámbitos exteriores a la escena metalera.

Al exponer la conjunción anterior alrededor de los criterios éticos consolidados en torno al *metal*, no es mi intención evidenciar similitudes absolutas entre el *metal*, el rock o la música popular o la reducción de la autenticidad a una clasificación (vanguardista o romántica). Mi intención se reserva a evidenciar la continuidad y procedencia que sostienen los criterios éticos que consolidan la autenticidad del *metal* con los criterios éticos que caracterizan la música popular moderna.

4 Cabe resaltar que Grossberg (1993) y Keightley (2006) han estudiado este fenómeno en el rock. García (2007) es el único que ha estudiado el lugar de la autenticidad en el *metal* y en el movimiento *underground*. No obstante, utilizo los aportes teóricos de estos autores con la finalidad de sustentar el análisis que evidencie a partir de la codificación selectiva. Por tanto, de los aportes de dichos autores solo rescato las denominaciones artísticas que colaboran al desarrollo de mi exposición.

Para más información sobre García (2007) se sugiere leer el artículo “El lugar de la autenticidad y de lo *underground* en el rock”, disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n29/n29a14.pdf>

5 Con el término “lo propio” me refiero a las canciones folklóricas re-interpretadas y arregladas por bandas de la escena metalera. Es decir, al criterio de estas bandas que retoma las canciones que considera propias.

En otras palabras, la autenticidad del *metal* no surge de la nada; forma parte del proceso de difusión de la música popular moderna que se inició desde la segunda mitad del siglo XX. La autenticidad proviene de discursos y representaciones que construyen discursos similares en torno a la autenticidad de otras músicas contemporáneas.

Ahora bien, en el caso de la escena metalera, la categoría *underground* se entiende como el manifestado: “el *metal* como música verdadera”. ¿Qué implica entender el *metal* como música verdadera? La respuesta a esta pregunta adquiere un grado alto de complejidad cuando se trata de comprender el sentido de la autenticidad de una forma hermética y estática. Así, por ejemplo, en una primera inspección, contenidos “oscuros”, “demoniacos”, “ocultistas” podrían ser leídos como sencillas muestras de identidad. Sin embargo, estos contenidos son apenas, la carátula del sentido y comprensión que posee la autenticidad. En otras palabras, la autenticidad no depende de la puesta en escena de contenidos “oscuros”, “demoniacos” u “ocultistas”.

La complejidad de la categoría autenticidad se hace evidente cuando se confrontan las diferentes generaciones que existen actualmente en la escena metalera paceña. Las edades de las personas que se adscriben a esta oscilan entre los 14 y 50 años. Cada una de estas generaciones ha presenciado y vivido una escena *underground* diversa y situacional. Los testimonios que reuní entre el 2016 y 2018 tenían similitudes afianzadas que se restringían a lapsos temporales o años específicos que posteriormente delimité como momentos históricos en la escena metalera paceña, en los que se podía evidenciar las transformaciones en el concepto de *underground* y, por supuesto, en la comprensión de su autenticidad.

El primer momento, entendido como los esbozos de lo que posteriormente sería la escena metalera o *underground*, se evidenció entre 1978 y 1985. Se caracteriza por la presencia de la radio Chuquisaca como principal medio de transmisión de la música *metal* y de las bandas musicales (Fox, Stratus, Dies Irae, Metalmorfosis, Helloween, Brebaje, Transilvania, entre otras). Asimismo, los testimonios resaltan la difícil adquisición de materiales musicales (vinilos e instrumentos musicales) que caracterizaba estos tiempos. A partir de aquí se consolidó el valor de vinilos y otras materiales musicales como cassettes y CD de bandas musicales que logran subvertir a la lógica comercial. Si bien la autenticidad es una idea inmaterial y susceptible de re significarse, puede materializarse en objetos de esta manera. Son objetos cotidianos, pero también fetichizados, porque evocan la autenticidad a través de su funcionalidad simbólica. Dichos objetos son mitificados como producciones musicales de bandas que han logrado subvertir la lógica comercial; dando así valor material a una autenticidad inmaterial que posee dicha subversión.

En este lapso histórico, es importante recordar que el *metal* no era la única música que se escuchaba en las juventudes emergentes de 1970 a 1985. Por un lado, el espíritu nacionalista instituido desde 1950 hizo que el *metal* se entienda como una invasión foránea y, en consecuencia, sus seguidores unos “alienados”. “En aquel entonces tampoco existía apoyo. Los llamábamos ‘conciertos de rock’. No se hablaba de *metal* y mucho menos, del *underground*. A los que escuchábamos música rock nos decían ‘alienados’ de forma despectiva” (Carlos Muñoz, 50 años).

Por otro lado, la década de 1970 a 1980 fue una época importante para la emergencia de otras expresiones musicales. Una de ellas, la música tropical. Entre 1980 a 1985, los músicos del movimiento rockero fueron partícipes de una escisión que marcaría ambos géneros musicales. La promoción y el respaldo económico que otorgaba la música tropical implicó un futuro prometedor a los músicos que, como ellos indican, “querían vivir de la música”. Por esto, varios músicos migraron al género de la música tropical y realizaron diversos covers y adaptaciones de canciones rockeras (Scorpions y Europe), aunque estos covers ya se venían haciendo desde 1970. Gracias a este fenómeno, se tiene una separación fuerte con la música tropical y también una fuerte comprensión de esta como parte del *mainstream*. Así por ejemplo, resultado de esta separación entre el rock y la música tropical, se tiene el concepto “chojcho”. Dicho concepto varía su comprensión de acuerdo a las edades de cada integrante. Mientas unos indican que “chojcho” se refiere a un “cumbiero”, otros relacionan el término con un “hip hopero” o un bailarín *techno* y, recientemente, con una persona con una estética definida: “cabello teñido y ropa brillante”.

En un segundo momento, se delimita lo que es la creación, auge y declive de la escena metalera *underground*, desde 1990 hasta el 2000. En contraposición al anterior momento, el espacio variable en el que se instauraba un “concierto de rock”, se consolida como una escena local *underground* caracterizada por la autogestión de su producción musical. Aquí, el medio principal para la adquisición de materiales serán aquellos que permiten la autogestión y transmisión sencilla de los mismos: los *cassettes* y los *fanzines* (revistas independientes). Mientras los *cassettes* permitían copiar y compartir discografías de bandas musicales, los *fanzines* facilitaban la expresión de criterios y opiniones dentro de la escena por medio del dibujo y las narrativas visuales. En este lapso de tiempo, los *thrashers* aparecen como una colectividad protagónica en la escena metalera, conocidos sobre todo por escuchar específicamente metal extremo (*death metal*, *black metal* y *thrash metal*).

Finalmente, un tercer momento se inscribe entre de 2000 al 2010 y se caracteriza por ser el declive de la escena *underground* y la consolidación de una escena instaurada públicamente. A partir de 2000, progresivamente se instauraron redes de consumo abiertas, especialización de tiendas de consumo y también la producción en masa de discos piratas. Para 2010, la escena metalera era un espacio declarado y especializado en *metal* abierto a la población paceña y de El Alto. La llegada de nuevos adeptos a la escena, en su mayoría adolescentes, molestó bastante a los antiguos adeptos. Esto provocó que cobrara mayor fuerza el término “posero”: el némesis de un metalero/thrashero, una persona que finge su gusto musical por el metal o solo hace uso de él para algún beneficio propio.

Los 2000 se caracterizaron por una diversificación de géneros musicales. En 1970 el ingreso de tendencias musicales nuevas se desarrollaba de forma lenta y sorpresiva. “Tardaba cinco años en llegar algo nuevo a Bolivia” (Reyesvilla, 60 años). Para inicios de 2000, fenómenos como el *world music*, el internet, la difusión del canal MTV y la propagación de videos musicales, hicieron que un inmenso repertorio de música y sonoridades se encuentre a un alcance público y accesible.

Cabe resaltar que, en este lapso, a nivel internacional, el *metal* ya estaba consolidado como uno de los géneros musicales más influyentes y consumidos en todo el mundo. Prueba de esto es la emergencia del *new metal*, un género musical que marcó una nueva estética dentro del *metal* a nivel mundial.

Las transformaciones que se desarrollaron en estas tres etapas consolidaron los criterios estéticos y éticos que se manejan actualmente. Al mismo tiempo, estos criterios son variables y cambiantes. La dinámica en la que estos criterios funcionan en la escena metalera paceña es compleja porque implica un proceso de condensación de la experiencia musical que ha tenido cada sujeto en su participación dentro de la escena. En otras palabras, cuando los sujetos enuncian criterios éticos remiten no solo a un criterio estético resultado de su experiencia musical, sino que habla desde su posición en la historicidad que inicio en 1970. Así, por ejemplo, los criterios en torno a los vinilos y la producción musical original en las generaciones que se adscribieron a la escena metalera paceña en la década de 2000, coincide con los criterios de generaciones anteriores, las de 1980 o de 1990.

Los encuentros entre las generaciones se desarrollan porque los criterios éticos en torno a la autenticidad se van re significando y transformando por las generaciones más jóvenes. La dinámica compleja que caracteriza estos encuentros no es cíclica. Al contrario, es variable y se expresa en términos sensoriales, pues los criterios no son solo verbales, los criterios éticos son también estéticos. Los criterios musicales en la escena metalera no circulan únicamente por un discurso verbal, sino que son integrados o confirmados como verdades cuando el disfrute del gusto musical lo confirma.

En este proceso estético no es otra cosa que la vivencia de la autenticidad, es decir, la experiencia de lo que es auténtico. Esta autenticidad vivida se diferencia del discurso sobre la autenticidad expresado verbalmente por su carácter particular y específico. Mientras que la autenticidad de forma verbal refiere a un criterio ético sustentado por un discurso continuamente construido, la autenticidad vivida refiere a un criterio estético que abstrae cada sujeto a partir de sus experiencias musicales y sus interacciones dentro y fuera de la escena metalera.

La experiencia musical, por su carácter subjetivo, contiene una diversidad de significados. A pesar de que el discurso sobre la autenticidad se sustenta colectivamente, cada sujeto vive su propio criterio de autenticidad, es decir, posee un criterio individual e independiente debido a las emociones que siente a través de su experiencia personal. Así pues, la experiencia musical posee un efecto individualizante y colectivizante al mismo tiempo.

Lo mismo sucede con la sonoridad del *metal*. Cada vez que se pone en negociación con otras músicas, estas son las que tienen que adaptarse a su discurso. Lo que hace pensar que, en la escena metalera, lo inmaterial tiene un peso mayor que lo material debido a la centralidad de la experiencia musical en la conformación de criterios estéticos. Es decir, la experiencia musical en la escena metalera no podría desarrollarse sin la experiencia de escucha

del *metal*. Asimismo, una autenticidad no podría ser sustentada a nivel discursivo si no es experimentada como una verdad al vivirla y sentirla con el cuerpo.

Con todo, el *metal* como música verdadera puede constituirse gracias a los criterios éticos que se erigen en torno a la experiencia musical. Sin embargo, nada asegura que los criterios éticos se queden en función de los criterios estéticos. Si bien la autenticidad es la forma en la que pueden tener sentido los significados dentro de la escena metalera, esta no puede entenderse como un tratado que especifique concretamente todo lo que es auténtico o no. Al contrario, se entiende en función a su transformación, como las reglas implícitas de un juego de azar que se siguen sin cuestionarse pero apuestan a la creación de nuevas formas que permitan interceder en el juego. La autenticidad es el factor que instituye los criterios estéticos y éticos pero, a la vez, es inmaterial y se modifica constantemente. Por tanto, solo es posible acceder a las huellas que deja en los criterios, así como las autenticidades romántica y vanguardista dejaron huellas en la música popular moderna.

Conclusiones

Las transformaciones en el concepto de autenticidad dentro de la escena metalera son visibles gracias a rupturas que se han marcado a través de la delimitación de tres etapas. Cada una de estas rupturas provoca censura y estratificación respecto a otras músicas. El *metal* siempre será la música verdadera y las otras músicas emergentes serán siempre “mala música” por estar dentro del *mainstream*.

El lugar del *underground* en la escena metalera padece es nuclear y configura la distinción entre lo que se considera auténtico y lo que no. Dicha distinción es una dinámica de diferencia que se suma a otras dinámicas de diferencia como la distinción de clase o género. Dentro de estos estudios, el estudio del *underground* supera la indagación en una categoría empírica. Los *metal studies* se han encargado de visibilizar la pertinencia de los estudios sobre *metal* pero tampoco han abordado de forma seria las categorías empíricas de las escenas locales. El abordaje de categorías empíricas como *underground* implica un gran avance teórico al posicionar una perspectiva que otorgue seriedad a las escenas locales y a su producción de conocimiento.

Ahora bien, el estudio sobre los criterios musicales en la escena metalera puede servir a profundizar el área del gusto musical y los criterios estéticos y éticos en la música popular. La escena metalera es similar a otros espacios de estudio, no solamente cuando se abordan estudios sobre escenas locales, sino cuando se abordan fenómenos de consumo y perspectivas estéticas dentro de la música popular.

Entender el *metal* como una sonoridad que cuestiona al sistema reduce su potencialidad estética. ¿Es el *metal* un discurso estético sobre lo económico? Responder esta pregunta guarda relación directa con la potenciación de su devenir político. ¿Cuál es la pertinencia de la politización de la estética del *metal* en las escenas locales? Es común que en diversos estudios, el *metal* se en-

tienda como un discurso político. Sin embargo, posicionar políticamente el lugar del *metal* en las escenas locales es una práctica de riesgo cuando se considera la heterogeneidad de sus integrantes.

¿El *underground* va más allá de la autenticidad? Mi intención en este artículo es apostar a que sí, De lo contrario, el *metal* se preservaría como un patrimonio. Es preciso recalcar que no es necesario descubrir cuál es la verdad que describe al *metal* como música verdadera, sino entender cómo el *metal* funciona como una música verdadera dentro de las escenas locales. Así pues, si se defiende la autenticidad del *metal* como un rasgo atribuible, corremos el riesgo de reducir su complejidad a un ámbito apreciable y valorable, es decir, el *metal* como un valor en sí mismo que merece resguardo.

Finalmente, cabe recordar que la escena metalera evidencia solamente un caso específico de la expansión de la música popular moderna. La comprensión del concepto de autenticidad es notoriamente una influencia de la música popular moderna. Si bien sus relatos son una base para argumentar la autenticidad del *metal* como música verdadera, los criterios éticos en torno a “lo radical”, “lo demoníaco” y “lo oscuro” conforman un sentido autónomo que supera las predicciones vanguardistas y románticas. Bajo este entendido, las particularidades que posee la escena metalera son el resultado y evidencia de los diferentes caminos que han tomado las escenas locales en la difusión de músicas modernas en su dimensión global.

Bibliografía

- ADELL, Joan-Elies.
2004. “La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología”. *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de mayo de 1997*, vol. 3: 143-156. Disponible en: www.sibetrans.com
- ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER.
1947. *Dialéctica de la ilustración*. Trans. Universidad de Stanford. California, EE. UU.
- ALBORNORZ, Cesar.
2002. “Rock and Roll Social”. En: *Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia*, núm. 2: s.p.
- BASUALDO, Marco.
2003. *Rock boliviano: cuatro décadas de historia*. Plural. La Paz, Bolivia.
- BENJAMIN, Walter.
1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Buenos Aires, Argentina.
- BENNET, Andy.
2001. *Cultures of Popular Music*. Open University Press. Londres, Reino Unido.
- BENNET, Andy y Keith KAHN-HARRIS (eds.).
2004. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Palgrave/Mcmillan. Londres, Inglaterra.
- DE NORA, Tia.
2004. *Music in everyday life*. Cambridge University Press. New York, EE. UU.
- FEIXA, Carles.
1999. “De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud”. Editorial Ariel. Barcelona, España.

- FRITH, Simon.
 2006. *La otra historia del rock*. Robinbook. Londres, Inglaterra.
 2004. "What is bad music?". *Bad music, the music we love to hate* (editado por Christopher Washburne y Maiken Derno). Routledge. New York, EE. UU.
 2001. "Hacia una estética de la música popular". En: *Las culturas musicales: lecturas en etnomusicología* (editado por Francisco Cruces *et al.*): 413-435. Madrid, España.
 1999. "Popular music policy and the articulation of regional identities". *Music, culture and society in Europe*. Part II. Washington, EE. UU.
 1996. "Música e identidad". *Cuestiones de identidad cultural* (compilado por Stuart Hall y Paul Du Gay). Amorrortu. Buenos Aires, Argentina.
 1991. *The Good, the Bad, and the Indifferent: Defending Popular Culture from the Populists*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, EE. UU.
- FUERTES, Fernando.
 2014. *Underground: Una introducción sociológica, el caso de la escena metalera cochabambina*. Tesis para optar el título de licenciatura en Sociología. Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.
- GARCÍA Néstor y Maritza URTEAGA (coords.).
 2011. *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. CeALCI/Fundación Carolina. Madrid, España.
- GARCIA, David.
 2008. "El lugar de la autenticidad y de lo *underground* en el rock". En: *Nómadas*: 187-199. Bogota, Colombia.
- HEBDIGE, Dick.
 2004. *Subcultura: el significado del estilo*. Paidós. Madrid, España.
- KEIGHT, Keir.
 2006. "Reconsiderar el rock". *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Robinbook. Barcelona, España.
- LOPEZ, Vanina.
 s.f. "Subcultura y contracultura: categorías para pensar el *underground* porteño de los ochenta". IDAES-UNSAM.
- MARIN, Martha y Germán Muñoz.
 2002. *Secretos mutantes*. Guadalupe: Bogotá, Colombia.
- MOORE, Alan.
 2002 "Authenticity as authentication". En: *Popular music*, vol. 21, núm. 2: 209-223.
- PLEASANTS, Henry.
 1969. *Serious Music and All That Jazz*. Lied. Londres, Inglaterra.
- OCHOA, Ana María.
 2010. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música". En: *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, núm. 6: s.p.
- REGUILLO, Rossana.
 2000. *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*. Norma: Buenos Aires, Argentina.
- SHUKER, Roy.
 2002. *Popular music. The key concepts*. Routledge. Londres, Inglaterra.
- STOKES, Martin.
 1994. *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Berg Publishers. Londres, Inglaterra.
- STRAW, Will.
 1999. "The Thingishness of things". En: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, núm. 2: 1-19.

AL MAL TIEMPO, BUENAS CUMBIAS–CHICHAS: LA CUMBIA–CHICHA REBASA SUS FRONTERAS SOCIOCULTURALES

Natalia Heredia Mejía¹

La música y el intercambio de sus sensibilidades y emociones, entra en el escenario de lo efímero.

Resumen

La cumbia chicha, presente en diversos entornos, desde barrios populares hasta fiestas en áreas acomodadas, se considera una “matriz sonora de Latinoamérica de resistencia”. Actuando como agente de cambio, redefine constantemente sus estructuras musicales y estéticas. Aunque inicialmente vinculada a clases subalternas, durante la pandemia experimentó una expansión significativa, revitalizándose a través de plataformas virtuales. Este fenómeno desafía la percepción de la cumbia chicha como impugnadora de “identidad social”. Las fiestas urbanas, concebidas como rituales de experiencia, son espacios de encuentro donde diversas identidades convergen mediante el baile y el consumo de alcohol. Esta investigación, mediante entrevistas y etnografía sensorial, explora cómo la cumbia chicha se convierte en un diálogo transcultural que supera barreras socioeconómicas y geográficas.

Palabras clave: cumbia chicha, música, fiesta, identidad y transculturalidad.

Introducción

La cumbia, arraigada en el paisaje sonoro diario, invita constantemente al baile y la alegría, incluso en momentos de desamor. Desde sus orígenes en Colombia como producto del intercambio cultural entre esclavos africanos e indígenas, la cumbia ha evolucionado pero sigue siendo una “matriz sonora de Latinoamérica de resistencia”. En Bolivia, la cumbia andina o chicha fusiona la cumbia con la música folklórica, siendo popularizada por grupos como América Pop e Iberia. Durante la pandemia, la cumbia chicha boliviana experimentó una revitalización a través de plataformas digitales y participación en festivales internacionales. La investigación se llevó a cabo en discotecas como La Resistencia, MalaBar, El Bestiario (Sopocachi) y festivales como ChichaFest (2022 y 2023) y FestKumbiero (2023), explorando la dinámica de la cumbia en diferentes contextos y su papel en la construcción de identidades musicales y sociales en Bolivia.

1 Natalia Heredia Mejía es estudiante de tercer año de la carrera de Antropología en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Forma parte del Laboratorio de Estudios Feministas, Antirracistas y Decoloniales (Lab-ADE-FEM). Sus intereses de investigación van dentro de la Antropología de Género, de las emociones y sonoridades relacionales. Correo electrónico: nats.h580@gmail.com

Desarrollo

En este artículo no analizaré la extensa trayectoria de la cumbia chicha como reafirmante de identidades migrantes o “cholas”, para ello tenemos el texto de *La Ópera Chola: música popular en Bolivia y pugnas por la identidad cultural*, de Mauricio Sánchez Patzy (2016).

La complejidad de las identidades musicales, en particular las de la cumbia chicha en el contexto globalizado actual, desafía definiciones simples. Las disputas sobre la “identidad social” en la transmisión de la cumbia/chicha están fuertemente influenciadas por percepciones sociales cambiantes, especialmente tras la pandemia, que afectaron la frecuencia de programas dedicados a la cumbia chicha. La cumbia, con sus raíces en Colombia y su mezcla de influencias culturales, simboliza el mestizaje característico de América Latina. Su adaptación en Bolivia como cumbia andina o chicha refleja una interacción cultural enriquecedora. La cumbia chicha ha resistido culturalmente al tiempo, incorporando elementos contemporáneos y actuando como agente de cambio social. Su presencia en diversos contextos sociales indica su inclusión en diferentes estratos, convirtiéndose en parte integral y significativa del paisaje sonoro en varios entornos. La democratización de la cumbia, especialmente en Bolivia, y su transformación digital subrayan su capacidad para superar barreras de clase y conectar a comunidades a través de la música.

Crisis e identidades juveniles, músicas y fiestas

La cumbia chicha y la fiesta se entrelazan en un espacio intermedio donde convergen diversos imaginarios y narrativas, destacando la contradicción como elemento central. Las fiestas son concebidas como rituales de experiencia en la cotidianidad urbana, donde sujetos con diferentes realidades comparten intersubjetividades a través del baile, los coreografías y el alcohol. Esta interacción liberadora reconfigura el espacio, influyendo en procesos económicos, políticos, socioculturales e identitarios. Las celebraciones familiares, amistosas y casuales se convierten en ejercicios de memoria, llenos de nostalgia y melancolía, redefiniendo lo social a través de lo simbólico.

Sin embargo, el espacio de la fiesta, se ha roto, al menos en el contexto del coronavirus

[...] puede verse pues como parteaguas o bisagra de una triple crisis: la crisis del pasado (reciente), en forma de crisis económica; la crisis del presente (continuo), en forma de crisis sanitaria; y la crisis del futuro (distópico), en forma de crisis climática. La primera remite a la crisis postfigurativa, es decir a la crisis de la *juventud*, de naturaleza catártica; la segunda remite a la crisis cofigurativa, es decir a la *juventud* en *crisis*, de naturaleza biopolítica; la tercera remite a la crisis refigurativa, es decir a la juventud de la crisis, de naturaleza sintomática (Feixa, 2020).

Los jóvenes veinteañeros, como yo, vivimos peor esa crisis no en el sentido sanitario, si no en el emotivo, sin mencionar el impacto de las redes sociales como viralizadores de la crisis. Personalmente, al alterar mis formas relacionales anteriores (como las callejeadas, las idas a

por un té o para ir a bailar, por citar algunas) y deteriorar muchos vínculos afectivos, para concluir con su ruptura. Al preguntar ¿En qué momentos escuchas más cumbias chichas? Todas coincidimos cuando nos rompen el corazón o cuando queremos olvidar a un amor no correspondido. Sin embargo, durante este período de contingencia, pude divagar más en la cumbia chicha en plataformas de *streaming* tanto comerciales como Spotify y YouTube, como las alternativas, como *SoundCloud*; a su vez, en redes sociales como Facebook y TikTok, lo que me ha permitido conocerla más y vi que ha permitido que muchas amistades empiecen a experimentar con ella. Por lo cual, desde ese espacio realizaré mi análisis; y también fue el principal espacio donde realicé mis entrevistas hacia dos personas muy cercanas a mí, que ejercen artes performáticas musicales y de baile en la fiesta. En este contexto de crisis, los jóvenes tenemos el potencial y la demanda social para liderarlos. Sin embargo, nos topamos con estructuras estancadas que nos precarizan, debilitan e infravaloran

En el análisis de la transmisión intergeneracional, se destaca que la prefiguración y la post figuración no son opuestas, sino complementarias, al igual que el hipertexto se superpone al palimpsesto, ofreciendo una visión completa de la dinámica. La prefiguración implica que los adultos mayores ejercen influencia en las generaciones más jóvenes, modelando experiencias, valores y conocimientos en diversos contextos, con una transmisión que se extiende en varias direcciones. En contraste, la post figuración sugiere que la influencia principal proviene de generaciones anteriores, operando de manera más vertical, de arriba hacia abajo. La analogía con el hipertexto refleja la estructura no lineal de la información y las interconexiones múltiples de la prefiguración. Por otro lado, la post figuración se asemeja al palimpsesto, donde capas de influencia se superponen, ilustrando cómo las generaciones dejan su marca en las siguientes. Estas analogías entre conceptos y equivalentes textuales subrayan la complejidad de la transmisión cultural. A pesar de esta visión optimista, choca directamente con las condiciones de vida de muchos jóvenes que están marcadas por múltiples formas de precariedad (económica, laboral, habitacional, entre otras), lo cual agrava la persistencia de desigualdades de poder, económicas y sociales que se han intensificado como consecuencia de la última crisis.

Las crisis juveniles, las fiestas y la cumbia chicha se entrelazan en un complejo tejido social que refleja las tensiones y expresiones culturales de la juventud contemporánea. Las fiestas, especialmente aquellas donde la cumbia es protagonista, actúan como espacios de escape para los jóvenes, explorando su identidad en un contexto más relajado. Sin embargo, esta búsqueda de liberación puede llevar a crisis juveniles, manifestadas en comportamientos arriesgados y desafíos a las normas sociales.

La cumbia chicha, con su ritmo contagioso y letras festivas y románticas, se convierte en la banda sonora de estas experiencias juveniles. En las fiestas, la cumbia es un medio de escape y expresión de identidad cultural. La relación entre las crisis juveniles y la cumbia no es unilateral; la música también sirve como medio para que los jóvenes encuentren consuelo y conexión, compartiendo experiencias similares a través de letras y melodías que resuenan con sus luchas y alegrías.

La cumbia chicha refleja y moldea las dinámicas sociales juveniles, proporcionando un espacio para la expresión creativa y la celebración cultural, pero también actuando como un espejo que refleja las tensiones y desafíos de una generación en constante cambio. La música, como forma de comunicación más allá de las palabras, transmite emociones y deseos relevantes para los jóvenes. El análisis de estas dinámicas requiere una comprensión matizada de la intersección entre la música, la identidad juvenil y los desafíos sociales, reconociendo las complejidades inherentes a esta intersección. En este artículo, se explorará la adquisición cultural continua a través del lenguaje y los objetos culturales, centrándose en valores, creencias y representaciones, sin perder de vista las estructuras externas impuestas, como el racismo, que impactan las identidades juveniles.

La identidad no es una sustancia inherente a una colectividad, sino el resultado de una construcción en la que formas de existencia social, estrategias exógenas, historia, memoria, política, experiencia personal y estrategia individual o de grupos, se encuentran estrechamente imbricadas.

Cuando le pregunté a mi amigo DJ Achachi, durante una fiesta en el Bestiario (Centro Cultural ubicado en Sopocachi), qué le evocó a pinchar música e integrar en su repertorio a la cumbia chicha, me dijo: “Para mí fue mirar hacia adentro, porque no vee en el colee, nos enseñan a despreciar estas músicas populares; y creo que es algo que tú y yo nos comimos ese discursito medio clasista, racista, al considerarlas vulgares, banales e incultas; es lindo que la cumbia chicha nos ayude a aceptar más esa parte migrante trasnacional, de birlochas que tanto hemos querido enterrar, regresemos al conser y creemos un espacio cumbiachichero antisnobista dentro de esa academia musical (Gabo, 2023).

La identidad, según Hall (2001), es dinámica y construida a lo largo del tiempo, moldeada por nuestras interacciones presentes, experiencias pasadas y aspiraciones futuras. La cumbia chicha, al ser vista como una expresión compleja de uno mismo, complejiza las interacciones sociales y reordena las diferenciaciones, como lo observé en los festivales ChichaFest y Fest Kumbiero. La cumbia chicha, como música bastarda y *chajcha*, al verla como algo más de uno mismo, actúa como agente que une a las personas a través de experiencias compartidas, revelando una intersección rica y dinámica entre la música y la construcción de identidades culturales y sociales.

El análisis de la identidad y la cumbia chicha destaca varios aspectos. En primer lugar, la cumbia chicha sirve como marcador identitario cultural al fusionar elementos de diferentes tradiciones, reflejando la diversidad de América Latina. En segundo lugar, contribuye a la formación de identidades sociales al conectar a personas más allá de su herencia cultural, trascendiendo las barreras de clase y siendo adoptada en diversos contextos urbanos y rurales. En tercer lugar, la cumbia chicha se convierte en un vehículo para la construcción de identidades contemporáneas al adaptarse a influencias digitales y globales, proyectando una identidad arraigada localmente pero conectada globalmente en una red de identidades compartidas.

Cumbia-chicha, consumos

La cumbia chicha forma parte de un proceso de urbanización de gustos; desde sus orígenes se caracteriza por una hibridación cultural; a partir de estos elementos, se dan sensibilidades diversas. La propuesta de Canclini plantea la interrogante sobre el cambio, la transformación o la subversión de la situación de clase en los sectores populares y, por consiguiente, el problema del poder. Sin embargo, el concepto de *subalternidad*, como criterio para distinguir lo popular, presenta la limitación de no poder aplicarse en casos donde los sectores populares ejercen diferentes formas del poder.

Según Marc Augé (1994) el consumo se ha convertido en un medio actual, y la publicidad ha adquirido un papel importante en el ámbito de las ciencias sociales al comprender que la necesidad de consumir va más allá de la mera satisfacción de necesidades inmediatas. Se ha reconocido que el consumo, como proceso, implica un mundo de juegos de poder. En este contexto, la noción de poder no se limita únicamente al poder estatal, sino que abarca la multiplicidad de poderes presentes en la esfera social, los cuales pueden ser definidos como poder social. También se puede emplear la noción de “*subpoder*” de Foucault, el cual no se refiere al poder político ni a los aparatos estatales ni a una clase privilegiada, sino al conjunto de pequeños poderes e instituciones ubicadas en un nivel más bajo.

En una conversación que tuve en la discoteca “La resistencia”, ubicada en Sopocachi, con mi amiga bailarina, Sharon me dijo: “Ya pues, Nat. Personalmente, no creo que hayan razones para explicar la masificación cumbiera, más que las ganancias que esta industria genera; si quieres contratar un grupo de cumbia, por un show de 45 minutos, te saldrá entre 4.000 a 12.000 dólares, así que ya no es un género musical de los migrantes oprimidos o de los “bajos fondos”, porque ese presupuesto, para mí, para vos, no alcanza, pues. Siempre la cumbia-chicha tuvo esas dinámicas tan originales para su difusión, como los animadores o los cuerpos de bailarines *sexys*; pero ahora te invaden por TikTok o Facebook” (S. Mercado, 2023).

Las relaciones de *subpoder* están estrechamente vinculadas a aspectos familiares, sexuales y productivos, entrelazándose de manera íntima y desempeñando un papel tanto condicionante como condicionado. El subpoder del consumo debe ser analizado como algo que opera en cadena, no algo que se localiza exclusivamente en ciertas personas o espacios específicos, sino que permea la cultura en su conjunto. Todos nosotros contribuimos a construir y alimentar este subpoder, ya que se manifiesta y se reproduce a través de una organización cultural estructurada que permite su repetición.

El análisis del poder, consumo y la cumbia revela la compleja interacción entre la música, las dinámicas sociales y económicas, y la construcción de identidades en la sociedad contemporánea. La cumbia chicha, como fenómeno cultural, se ha convertido en una herramienta que refleja y moldea estas dimensiones, ofreciendo una lente a través de la cual se puede examinar las relaciones de poder y el consumo en diversos contextos. En este contexto, durante la investigación, supe que la hora de concierto de una orquesta o grupo de cumbia

chicha, va desde los cuatro mil dólares hasta los doce mil dólares, dando a entender que la cumbia chicha pasó de lo “underground” a una industria musical.

La cumbia chicha, como producto cultural, ejerce un impacto significativo en la formación de identidades y percepciones sociales. Su capacidad para influir en la autoimagen y en la percepción de los demás radica tanto en sus contagiosos ritmos como en sus pegajosas letras, que abordan temas cotidianos y de fiesta. Este poder trasciende fronteras culturales, conectando diversas comunidades a través de una experiencia musical compartida. En segundo lugar, la cumbia chicha se ha convertido en un fenómeno de consumo masivo, desde la venta de discos hasta la organización de conciertos y festivales cumbiachicheros. Este consumo no solo implica la adquisición de productos culturales, sino que también contribuye a la formación de una industria que genera flujos económicos, empleo y oportunidades económicas para artistas y productores. Por último, la cumbia chicha como fenómeno de consumo masivo revela dinámicas de poder en la industria musical. La comercialización y difusión de la cumbia pueden estar controladas por actores específicos, afectando la dirección y representación de la música. Además, la popularidad de ciertos subgéneros puede estar vinculada a factores socioeconómicos, perpetuando estructuras de poder en la industria al promover estilos más accesibles para determinados grupos demográficos. Por último, el análisis del poder, consumo y la cumbia chicha destaca cómo esta música se convierte en un punto de convergencia entre las dinámicas culturales, económicas y sociales. La cumbia chicha no solo refleja y moldea identidades, sino que también se convierte en un producto de consumo que impulsa la economía creativa. Sin embargo, es crucial examinar cómo estas dinámicas de poder y consumo pueden influir en la diversidad y autenticidad de la cumbia chicha, asegurando que la música continúe siendo una expresión cultural genuina y accesible para diversas audiencias.

Cumbia-chicha, el amor romántico y el vacío del despecho

La lluvia que cae golpea en el cristal
 Siento vacío si no estás a mi lado
 No entiendo, cómo yo te dejé partir
 Cada momento sufro tu recuerdo
 Vuelve a mi lado yo siempre te esperaré
 Como se espera el amanecer...
 “Vuelve a mi lado”, América pop

La correspondencia entre la capacidad interpelativa de un evento musical y las tramas argumentales en torno a las cuales explicamos nuestras vidas en una canción, es una pauta fundamental la presencia de elementos imaginarios o socialmente evocados y uno de los discursos más imaginarios y socialmente evocados, es el amor romántico. El amor romántico está presente en todas partes, ya que tiene diferentes representaciones desde los discursos políticos y también afecta a nuestras cotidianidades. “De no haber tenido canciones, novelas de amor, nuestra concepción del amor sería desconocido. Entonces, ¿es que la literatura es constitutiva del amor, o es que ella simplemente lo cataliza y lo vuelve visible, sensible y activo? De cual-

quier forma, es en la palabra donde se expresan a la vez la verdad, la ilusión, el engaño que pueden rodear o constituir el amor” (Edgar Morin, 2008).

En el sentido estricto de Barthes (1977), el amor es un fenómeno cultural y social que está inextricablemente ligado al lenguaje. Sostiene que el amor se construye y se comunica a través de convenciones lingüísticas y discursivas específicas. En lugar de considerar el amor como una experiencia universal e inmutable, Barthes lo ve como un fenómeno históricamente situado y moldeado por las convenciones culturales y sociales de una época. A su vez, es una construcción textual que se crea y se mantiene a través del uso del lenguaje y del discurso escrito que se convierte en una forma de expresión cultural y social con sus propias reglas y convenciones.

En nuestro entorno, el amor se conceptualiza como la máxima emoción social, surgiendo de la interacción y constituyendo un aprendizaje humano influenciado por el contexto social. En la sociedad de consumo capitalista contemporánea, el amor afectivo se percibe como una mercancía intercambiable en el ámbito privado, donde se valora la inversión. El amor romántico, complejo y atravesado por emociones como la felicidad, tristeza y enojo, es un concepto construido con raíces en el código Cortés y una herencia religiosa que puede tener efectos perjudiciales en diversas áreas de la vida cotidiana. En palabras de Edgar Morin (1998):

La autenticidad del amor no está sólo en proyectar nuestra verdad sobre el otro, para finalmente no verlo más que través de nuestros ojos, está en dejarnos contaminar por la verdad del otro. No hay que ser como esos creyentes que encuentran lo que buscan porque proyectan la respuesta que esperan. Y ahí está también la tragedia: llevamos en nosotros tal necesidad de amor que a veces un encuentro en un buen momento —acaso en un mal momento— desencadena el proceso de la fulminación, la fascinación. En ese momento, proyectamos sobre otro esta necesidad de amor, la fijamos, la endurecemos, e ignoramos al otro que se convierte en nuestra imagen, nuestro tótem. Lo ignoramos creyendo adorarlo. Ahí está, en efecto, una de las tragedias del amor: la incompreensión de sí y del otro. Pero la belleza del amor es la interpenetración de la verdad del otro en sí, de la de sí en el otro, es hallar la propia verdad a través de la alteridad.

Las emociones, entre ellas el amor, representan configuraciones sociales e individuales de ideas, valores y prácticas que están estrechamente ligadas al cuerpo y surgen en el curso de la interacción. La emoción no posee una realidad concreta, carece de entidad física, y su origen no necesariamente tiene que ser biológico o fisiológico, aunque es innegable la existencia de reacciones químicas asociadas. Despojarla de su conexión con la naturaleza humana sería restarle valor y despojarla de su condición social. Reducirla al análisis objetivo de las expresiones faciales o corporales limitaría la comprensión completa de la complejidad social que encierra la emoción del amor.

El análisis del amor romántico y las emociones en la cumbia revela cómo este género musical capta y transmite la complejidad de las relaciones afectivas en contextos culturales específicos. La cumbia, a través de sus letras y melodías, se convierte en un vehículo emocional

que refleja las diversas facetas del amor romántico, explorando tanto las alegrías apasionadas como los desafíos emocionales asociados con el desamor. Este tipo de emociones evocadas las pude observar tanto en los festivales de cumbia chicha, como en las fiestas de discotecas en Sopocachi, los asistentes, se van desenvolviendo conforme van disfrutando la cumbia chicha y comparten sus experiencias amorosas y sus desamores, generando un espacio importante de encuentro emocional que va más allá de las clases sociales.

La cumbia chicha emerge como una poderosa expresión de las emociones vinculadas al amor romántico. Las letras de sus canciones exploran una amplia gama de experiencias emocionales, desde la euforia hasta la tristeza, y la música y el ritmo intensifican esta conexión emocional entre la audiencia y las narrativas románticas. Además, la cumbia chicha aborda el amor desde una perspectiva realista y cotidiana, centrándose en situaciones comunes en el ámbito romántico, lo que facilita la identificación del público con las historias presentadas. Esta proximidad a la realidad cotidiana hace que la cumbia sea accesible y relevante para una audiencia amplia. La evolución de la cumbia para incorporar diversos estilos y enfoques del amor romántico, como la cumbia andina o la cumbia villera, destaca su versatilidad como un lenguaje musical que aborda las complejidades emocionales desde diversas perspectivas. Además, la cumbia chicha no solo refleja las experiencias individuales de amor romántico, sino que también sirve como un medio para expresar dinámicas sociales más amplias, como las expectativas de género, las normas culturales y los desafíos relacionados con las relaciones afectivas. Al hacerlo, la cumbia se convierte en un reflejo no solo de las emociones personales, sino que la corporeidad, según la perspectiva de Merleau-Ponty (2000), desempeña un papel esencial en el amor romántico, influenciada por el modelo cultural que promueve una concepción específica de la dicotomía masculino-femenino y la relación de pareja sexual. En el contexto de la cumbia chicha, esta corporeidad se manifiesta en la participación activa de la audiencia durante eventos y festivales, reforzando el sentido de comunidad y pertenencia a través del baile en pareja o en grupos. La cumbia chicha se convierte así en un catalizador para la conexión social mediante el cuerpo, promoviendo la camaradería y la celebración colectiva. Además, la influencia de la cumbia en la postura y los gestos de quienes la escuchan destaca cómo este género musical no solo se experimenta a través del baile estructurado, sino también a través de respuestas corporales naturales, subrayando la importancia del cuerpo como vehículo de expresión en la vivencia de la cumbia chicha.

Conclusión

La cumbia chicha, enmarcada en la transculturalidad según Gulf, desafía estereotipos y actúa como un puente cultural al fusionar influencias de diferentes tradiciones en América Latina. Originaria de Colombia, se ha adaptado en diversas regiones, como la cumbia andina en Bolivia, manteniendo un equilibrio entre lo tradicional y lo contemporáneo. Globalizada, colabora con artistas de varios géneros. En el contexto de crisis juveniles, festividades y cumbia chicha, se necesita un análisis matizado para entender las complejidades y oportunidades en la intersección de la música, celebraciones y la experiencia juvenil. La relación entre identidades

y cumbia chicha refleja la diversidad cultural, siendo un punto de encuentro entre dinámicas culturales, económicas y sociales que no solo refleja, sino impulsa la economía creativa.

El análisis del amor romántico y la cumbia chicha destaca su papel en explorar y comunicar experiencias afectivas. La conexión entre corporeidad y cumbia chicha resalta la importancia del cuerpo como vehículo de expresión, involucrando cuerpo y espíritu en una experiencia integral que contribuye a la identidad cultural y social. En conjunto, la cumbia chicha, a través de la transculturalidad, trasciende fronteras geográficas y sociales, conectando comunidades diversas a través de la música.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc.
1994. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Editorial Gedisa. Barcelona, España.
- BARTHES, R.
1977. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores. México D. F. México.
Disponible en: <https://www.perlego.com/book/1911276/fragmentos-de-un-discurso-amoroso-pdf>
- ESTEBAN, Mari Luz.
2007. “Algunas ideas para una antropología del amor”. En: *Ankulegi*, núm. 11, 71-85.
- FEIXA PÀMPOLS, Carles.
2020. “Identidad, juventud y crisis: el concepto de crisis en las teorías sobre la juventud”. En: *Revista Española de Sociología*, vol. 29, núm. 3, supl. 2: 11–26.
Disponible en: <https://doi.org/10.22325/fes/res.2020.72>
- GARCÍA CANCLINI, Néstor.
2004. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa Editorial. Barcelona, España.
1999. *La Globalización imaginada*. Paidós. Buenos Aires, Argentina..
1997. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. III, núm. 5: 109-128. Universidad de Colima. Colima, México.
- GARCÍA RUÍZ, Jesús y Federico FIGUEROA.
2007. “‘Cultura’, interculturalidad, transculturalidad: Elementos de y para un debate”. En: *Revista de Antropología y sociología: Virajes*, vol. 9: 15–62. Disponible en: <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/855>
- GIMÉNEZ, Gilberto.
2011. “La cultura como identidad y la identidad como cultura”. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. México D. F., México. Disponible en: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc>
- MORIN, Edgar.
1998. *Complejo de amor (The complex of love)*. En: *Gazeta de Antropología*, núm. 14, art. 1: 14-01.
Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/7539>
- LA RAZÓN.
2022. “La cumbia ‘chicha’ pasa de ser discriminada a la preferida de multitudes”. 26 de junio. La Paz, Bolivia.
- VALENCIA, J. D. et al.
2019. *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (compilado por Juan Diego Parra Valencia. Editorial ITM. Disponible en: <https://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/1988>

Entrevistas

Gabo, entrevista abierta, 20 de junio del 2023.

S. Mercado, entrevista abierta, 26 de mayo del 2023.

HIMNOS POLÍTICOS COMO PROCESOS DE MEMORIA SONORA

Salvador Arano Romero¹

Resumen

El estudio de los himnos políticos usados en campañas electorales es germinal en nuestro territorio, posiblemente porque hoy en día ya no se los practica, o bien porque han sido invisibilizados por otros recursos tecnológicos modernos. Sin embargo, apelando a estudios relacionados con el giro sensorial, la identidad sonora y la memoria sonora, es posible identificar el impacto de estos sonidos en el pasado y en el presente, ligado sobre todo a la activación de recuerdos.

En este sentido, las músicas forman parte de nuestro cotidiano, condicionan algunos aspectos de nuestra vida y tienen la capacidad de gatillar recuerdos, ayudando a la reconstrucción de la memoria colectiva sobre hechos específicos. En la misma sintonía, estos recuerdos pudieron ser olvidados o silenciados, dependiendo el contexto pretérito y actual o, por el contrario, serán evocados.

Una estrategia interesante que se popularizó con el retorno a la democracia fue la implementación de los himnos políticos para las campañas electorales. En el presente artículo, sin embargo, nos focalizaremos en los himnos políticos generados para campañas electorales presidenciales, centrándonos en partidos políticos o agrupaciones sociales que ganaron elecciones desde la década de 1980 hasta 2006. En este sentido, son cuatro ejemplos que tomamos en cuenta: el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Acción Democrática Nacionalista (ADN) y el Movimiento Al Socialismo (MAS).

Palabras clave: Himnos políticos, memoria sonora, identidad sonora, propaganda política.

Más que sonidos

Los sonidos, como una forma de aproximarnos a la realidad socio-cultural de las poblaciones, toman mayor relevancia con el denominado giro sensorial en la década de 1980 (Howes, 2014), y se acentúan con los estudios sensoriales durante la primera década del presente siglo (Bull *et al.*, 2006). Las premisas principales de estos enfoques, o cambios de paradigma, es encarar los estudios investigativos de forma transdisciplinar, sobre todo en las ciencias sociales y humanas; al mismo tiempo, estos estudios incorporarían el trabajo mediante los sentidos

1 Arqueólogo. Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF). Correo electrónico: salaranoromero@gmail.com

corporales para una aproximación sensorial del entorno, tomando en cuenta que habitamos el mundo con varios seres, quienes también poseen propiedades sensoriales.

De esta forma, podemos entender que los sonidos, pensándolos como algo encarnado, pueden generar identidad (Feld, 2013) y, por lo tanto, procesos de memoria (Polti, 2020). En este sentido, si bien lo retomaré más adelante, se crea lo que Domínguez (2015) y Polti (2020) denominan identidad sonora, siendo aquel sonido o conjunto de sonidos que emite una persona o un grupo de personas (a los cuales podríamos incluir a todos los seres del mundo) que los hace diferentes de otros.

A su vez, se debe entender que los sonidos, si los tomamos como hechos sociales, se perciben de diferente forma de persona a persona, conforme a lo vivido o experimentado (Merleau Ponty, 1957). Ellos, los sonidos, desde sus capacidades agentivas son el indicio de algo, alguien o de un lugar (Domínguez, 2015). También es importante señalar que el sonido va de la mano con la tecnología y que, como menciona Rivas, gracias a esta relación el sonido puede insertarse en entornos socioculturales, económicos y políticos (Rivas, 2018).

A este último planteamiento podemos sumar que, considerando al sonido como objeto cultural tecnológico (Sterne, 2003), la música puede ser estudiada desde una perspectiva política (Attali, 1978) que tiene una función social y simbólica (Rivas, 2018). De esta forma, estaríamos en presencia de un fenómeno sonoro que tiene implicancias en la conformación de grupos de individuos, no siendo en este punto el efecto, sino la causa.

Esta pequeña síntesis de la implicancia de los sonidos en los estudios sociales y humanos nos permite entender de diferente forma los sonidos, las músicas y, en nuestro caso específico, los himnos. Su capacidad identitaria permite entretener diversas propuestas de análisis, siempre en contextos determinados. Por ello, para mí es pertinente adentrarnos un poco en los estudios de memoria, y aportar a la reconstrucción de un escenario socio-político de una canción particular.

Memorias, evocaciones y silencios

Si bien los recuerdos parecieran individuales, no podemos recordar solos (Jelin, 2002), ya que estos forman parte de construcciones colectivas, grupales y comunales (Ricoeur, 1999). Eso quiere decir que el recordar eventos estará ligado necesariamente a otras personas, conformando lo que Halbwachs (1968) llamó “comunidad afectiva”, que va más allá del compartimento de testimonios, y que tiene como fin la reconstrucción de una memoria colectiva que tenga objetivos compartidos, pero que sea sobre todo afectiva. Ello quiere decir que los recuerdos no siempre son personales (acontecimientos vividos por uno mismo), también pueden ser colectivos, es decir, vividos indirectamente gracias al grupo o comunidad (Pollak, 2006a), donde a partir de los testimonios de otros uno puede recordar o reconstruir escenarios pasados. Desde este punto de vista, la memoria y el proceso de recordar es un acto político con profundas huellas emocionales y sensibles (Cervio, 2010), lo que da la apertura al olvido.

Sobre lo último, el olvido, como menciona Jelin (2022), no es ausencia o vacío, sino que es la presencia de esa ausencia, algo que es negado, ya sea por procesos traumáticos o momentos que generan negatividad en uno o como colectivo. Sobre ello, la misma autora realiza una tipología de olvidos: 1.) profundo o definitivo; 2.) encubierto; 3.) evasivo y 4.) necesario. En nuestro caso, adelantándonos un poco, tomaremos en cuenta el último tipo, puesto que hace que los sujetos y los grupos busquen liberarse de los recuerdos, ya sea para vivir tranquilos o avanzar en otras cosas.

Esto consecuentemente nos lleva a pensar en los silencios, aquello que no se dice (Pollak, 2006b) por temor a ser juzgado, poner en tela de juicio algo que no se quiere o simplemente por no alterar esa paz que tanto se buscaba. Claramente los silencios son intencionales, y ellos dependerán del contexto en el cual se pretenda sacarlos a la luz.

Diametralmente opuesto a ellos (los silencios), están las evocaciones que contienen un valor emocional alto (Domínguez, 2015), y se relacionan de forma estrecha con la música, que es el acto perfecto para hacer aflorar nuestros sentimientos y vivencias (Alaminos-Fernández, 2021). Con ello se reafirma que el acto de memoria, si se evoca, es un hecho político reflexivo que apela a las emociones de forma colectiva (Cervio, 2010).

Ya entrando en materia específica, los sonidos, desde sus capacidades agentivas, también forman parte de estos procesos de memoria. Así podemos recurrir al concepto de memoria sensorial, que involucra recordar gracias al estímulo de nuestros sentidos (Seremetakis, 1993). Y de forma en particular podemos hablar de una memoria sonora, que es la experiencia social devenida de un recuerdo que se asocia a un sonido (Lutowicz, 2012), recuerdo que no necesariamente será placentero, pudiendo incluir sufrimiento o dolor, reforzando la idea de lo sensorial como algo emocional y no tanto físico (Polti, 2020; Sabido, 2021).

En este sentido, las músicas forman parte de nuestro cotidiano, condicionan algunos aspectos de nuestra vida, y tienen la capacidad de gatillar recuerdos, ayudando a la reconstrucción de la memoria colectiva sobre hechos específicos. En la misma sintonía, estos recuerdos pudieron ser olvidados o silenciados, dependiendo el contexto pretérito y actual, o por el contrario, serán evocados. Una particularidad que me interesa estudiar es la carga socio-política que tienen las músicas, específicamente los himnos políticos, por todo lo que significaron en el pasado y la intrascendencia aparente que tienen actualmente.

Los himnos políticos como hecho social

En primera instancia es pertinente aclarar de qué hablamos cuando hablamos de himnos. Los himnos son considerados manifestaciones sonoras de los símbolos políticos, ya sean del Estado, grupos sociales o agrupaciones políticas. Para Brage (2015), los himnos cumplen funciones específicas:

1. Son representativos en el tiempo y espacio. Es decir, con relación a lo temporal, provoca distanciamiento respecto a otros momentos históricos, logrando perpetuar, de alguna

forma, al grupo al que representa, pudiendo ser modificado en el transcurso del tiempo. En cuanto a lo espacial, genera diferencia entre territorios, desde un sentido de pertenencia de lo nacional o grupal.

2. Permiten la integración y transmisión condensada y emocional de los valores y la historia de una comunidad política. Esto hace que la nación, organización o grupo social pueda consolidar sus valores para sentirse identificados.

De acuerdo a ello, el himno hace aflorar sentimientos profundos a partir de los valores del grupo, generando una realidad alternativa plagada de personajes y escenarios imaginados (Antebi y Gonzáles, 2005). Por ello es que los sonidos, las músicas y los himnos, emocionen al ser entonados (Domínguez, 2015), creando asociaciones y relaciones con toda esa construcción social. En este sentido, el concepto de evocación se hace más latente, permitiendo, a partir de la colectividad, acciones como la devoción, el patriotismo e incluso el fanatismo (Domínguez, 2015), puesto que queremos ser partícipes de esos momentos y compartir esas expresiones (Antebi y Gonzáles, 2005).

Ahora bien, respecto a los himnos políticos, tienen diferentes objetivos. En primera instancia, como parte de las campañas electorales, pretenden ser un medio de influencia (Aguirre, 2021) entendido como una discursividad social (Verón, 1998), ya que son creaciones intencionales que buscan persuadir a la sociedad para sacar ventaja electoral. Como segunda característica, genera la imagen de los candidatos y/o partidos hacia el público (Aguirre, 2021; Alaminos-Fernández, 2020). Esta relación entre la música y el público, como tercer punto, establece conexiones interdiscursivas (Bajtín, 1979), esto en referencia a que se confrontan himnos de un partido u otro. A su vez, de la mano con su poder de persuasión, los himnos llaman la atención, entretienen y agradan (Rolle, 2009; Turino, 2008), volviéndose recursivos en el plano subjetivo. Para finalizar, todo ello genera relaciones personales, ya sean vínculos emocionales entre quienes comparten los mensajes a modo de pertenencia (Brage, 2015) o de desprecio hacia los oponentes (Aguirre, 2021).

Es importante destacar que los himnos políticos, según el impacto que generaron en su contexto, pueden volver al presente, no siempre en el mismo formato o ritmo (Alaminos-Fernández, 2021). Sin embargo, se debe entender que este efecto recaerá sobre todo en aquellos himnos que hablan del partido o las proezas de sus “héroes” o “mártires”, efecto que no siempre se tendrá con los himnos personales del candidato, que en su mayoría sirven solamente para una postulación específica.

Todo esto nos permite entender a los himnos políticos como agentes persuasivos con alta carga emocional y gran probabilidad de influir en el voto, pero sobre todo ligados al aglutinamiento de seguidores con convicciones afines para la lucha de los ideales partidarios. Si bien este tipo de estudios se realizaron en otras regiones, por ejemplo Estados Unidos (Schoening y Kasper, 2012), España (Alaminos-Fernández, 2021; Antebi y Gonzáles, 2005), Argentina (Aguirre, 2021; Quiroga, 2012) o Chile (Rolle, 2009), no tenemos casos particu-

lares de análisis sobre la influencia subjetiva y los recuerdos sobre el impacto de los himnos políticos en nuestro país. Por este motivo, el presente artículo tratará de dar algunas luces sobre lo que generaron y generan actualmente este tipo de sonidos particulares, provocando de alguna forma que las personas forjen una memoria sonora.

Himnos políticos en Bolivia

Bolivia, desde su fundación, se ha caracterizado por el intenso ambiente político a veces polarizado que propiciaron los partidos políticos o sus representantes. Desde las pugnas entre conservadores y liberales, el ambiente político fue intenso en referencia a la aceptación del público. Si bien muchos gobiernos hasta la década de 1980 llegaron a la presidencia *de facto* y mediante golpes de Estado, principalmente militares, las elecciones realizadas hasta el 2020 estuvieron cargadas de diferentes matices propagandísticos.

De acuerdo a la normativa de nuestro país, la propaganda electoral “es todo mensaje difundido en un espacio o tiempo contratado por organizaciones políticas, con el propósito de promover y/o solicitar el voto a través de medios de comunicación de masas, medios digitales y redes sociales digitales” (Órgano Electoral Plurinacional, 2020: s. p.). Esto quiere decir que dentro de las diversas posibilidades de publicidad electoral podemos encontrar afiches, pancartas, *spots*, *jingles* y una diversidad de elementos que utilizan los partidos políticos para captar votantes. Los mensajes transmitidos en la mayoría de estos productos deben ser profesionales, puesto que deben convencer y no generar desconfianza (Miura, 1996).



Figura 1: Partidos políticos tomados en cuenta para la presente investigación.
Fuente: Elaboración propia.

Una estrategia interesante que se popularizó con el retorno a la democracia fue la implementación de los himnos políticos para las campañas electorales. En este artículo, sin embargo, nos focalizaremos en los himnos políticos generados para campañas electorales presidenciales, centrándonos en partidos políticos o en agrupaciones sociales que ganaron elecciones desde la década de 1980 hasta 2006. En este sentido, son cuatro ejemplos que tomamos en cuenta (Figura 1): el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Acción Democrática Nacionalista (ADN) y el Movimiento Al Socialismo (MAS). Si bien la Unidad Democrática Popular (UDP), al mando de Hernán Siles Suazo, logró proclamarse como partido de gobierno en 1982, no se realizaron elecciones populares para ello, sino que fue a partir de la votación en el senado conformado en 1980, antes del golpe de Estado de García Meza; por este motivo no lo tomaremos en cuenta para este trabajo.

En este punto es preciso aclarar que no pretendo hacer un análisis sobre los gobiernos mencionados, tampoco sobre sus gestiones y resultados alcanzados, ni mucho menos hacer una apología de ellos. Este artículo se enfoca en momentos precisos de las campañas electorales, pero sobre todo en los efectos de esos sonidos en las personas actualmente, de la mano de la activación de recuerdos.

Para contextualizar un poco, procederé a describir de forma sucinta algunas características de los partidos políticos o agrupaciones ciudadanas tomadas en cuenta para este artículo. A su vez, se hará una transcripción completa de la letra de los himnos políticos que ayudaron en la campaña electoral.

Movimiento Nacionalista Revolucionario

Según Lora (1987) el MNR fue fundado en 1941 de acuerdo a datos entregados a la Corte Nacional Electoral, sin embargo, para Romero (1993) fue fundado en 1942. Sin entrar en detalles de las fechas, ambos autores sostienen que quienes fundaron el partido fueron jóvenes intelectuales, provenientes de la clase burguesa de la época, a la cabeza de Víctor Paz Estenssoro. Sin duda alguna fue el partido político más fuerte durante los últimos cincuenta años del siglo XX, ya que logró ganar cinco elecciones presidenciales (1952, 1960, 1964, 1985, 1993 y 2002). Sus ideales nacionalistas y antimperialistas (Lora, 1987), fundados desde la Guerra del Chaco, consiguieron calar en la población para darle una nueva cara al país. Si bien el MNR participó de algunos gobiernos militares durante la década de 1940, fue gracias a la Revolución de 1952 que logró ascender por primera vez al poder. Este período es el que nos interesa para nuestro artículo, puesto que será durante el gobierno de Gualberto Villarroel (1943-1946) que se va creando la mítica del himno político.

Los sucesos acontecidos el 21 de julio de 1946, que desencadenaron en el ahorcamiento de Villarroel y otras personas cercanas al presidente (Coca, 2020), provocaron en los detractores el siguiente estribillo “muerto el movimiento, muerto Villarroel, a Paz Estenssoro le espera el cordel” (Cruz, 1952; Paredes, 1949). Gracias a estos violentos

acontecimientos se pensó que iba a ser el fin de los movimientistas, sin embargo, con la Revolución de 1952, el MNR vuelve al poder cambiando ese estribillo por el siguiente “Viva el Movimiento, viva Villarroel, a Paz Estenssoro le espera el poder” (Coca, 2020).

Sin embargo, como en la mayoría de los casos, el himno del MNR no fue creado *per se*, sino que es una adecuación de la canción original “Siempre” de Mario Gastón Velasco, ganadora del concurso de música folklórica en 1946 (*El Diario*, 1946). El padre de Mario, Gastón Velasco Carrasco, fue fundador del MNR (Martínez, 1999), y gracias a ello se adaptó el taquirari para ser el himno movimientista y lograr captar mayor cantidad de seguidores en la región oriental del país (Ríos, 2017).

En el puente de la Villa
 Hice un juramento
 defender al movimiento
 en todo momento.
 Ahora sí, ahora no
 ahora sí que estoy contento
 con el movimiento.
 Viva el movimiento
 gloria a Villarroel
 con el MNR vamos al poder.
 Con antifaz, sin antifaz
 gloria a Víctor Paz
 Viva el movimiento
 gloria a Víctor Paz
 con el MNR vamos a ganar²

Movimiento de Izquierda Revolucionaria

El MIR nació, en los papeles, en 1971 (Lora, 1987; Romero, 1993) para luchar contra el gobierno dictatorial de Hugo Banzer Suarez (Unidos para vencer, 1980), pero sus antecedentes se encuentran en la década de 1960 con jóvenes izquierdistas del Partido Demócrata Cristiano (PDC) (Lora, 1987). Desde su fundación se propuso no participar de elecciones, sino de tomar el poder por las armas, sobre todo por la coyuntura de la época, cargada de golpes de Estado y lo que devino con las guerrillas del Che y Teoponte (Lora, 1987). Su fundación estuvo de la mano con una respuesta a la crisis generada por la Revolución Nacional, que había creado un Estado burgués dependiente (Unidos para vencer, 1980). Sin embargo, estas ideas se fueron diluyendo porque no se contaba con un programa claro y que no propiciaba la autocritica dentro del movimiento (Lora, 1987). Todo el aparato ideológico de sus primeros años se terminó de derrumbar cuando llegaron al poder, a la cabeza de Jaime Paz Zamora, en 1989, gracias a su alianza con la Acción Democrática Nacionalista de Hugo Banzer Suarez, su eterno rival (Informe, 1995; Romero, 1993).

2 Ver *Viva el Movimiento Nacionalista Revolucionario MNR* (Valdez, 2021). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=R9V18VQ_svE

Si bien el MIR logró ingresar al poder en 1982 bajo la vicepresidencia de Jaime Paz Zamora y en alianza con la UDP, que proclamó presidente a Hernán Siles Zuazo, esto fue mediante una votación del Congreso, lo que no significó el armado de estrategias electorales. Una vez disuelta la alianza, el MIR decidió postularse por su cuenta en las elecciones de 1985, donde resultó ganador el MNR con Víctor Paz Estenssoro. Nuevamente se postuló en 1989, elecciones donde ganó gracias a las alianzas mencionadas. Como propaganda para esa elección nació el himno del MIR.³

Marchemos ya camino a la esperanza
 hagámoslo, con plena decisión.
 Es tiempo ya, de retomar la huella
 la Bolivia que viene tiene noble el corazón.
 Ven junto al pueblo, ocupa tu lugar.
 Toma mi mano, hay mucho por hacer.
 Ven compañero, hagámoslo con fe,
 que se juega el destino de toda la nación.
 Por nuestro hijos, ven a combatir.
 Es un mañana, hay que conquistar
 ¡El MIR, triunfará! ¡El pueblo, triunfará!
 ¡El Gallo cantará nuestra victoria!
 ¡El MIR es la esperanza...!
 Vamos hermano, que hay que construir
 el instrumento vital del provenir.
 Vamos hermano, que se vislumbra ya
 la nueva mayoría para hacer un gran país...⁴

Acción Democrática Nacionalista

Uno de los ejemplos de caudillismo militar es el de Hugo Banzer Suarez, dictador de 1971 a 1977 que, gracias a su alianza con el MNR y la Falange Socialista Boliviana (FSB), logró cooptar seguidores de la burguesía y el campesinado (Lora, 1987), aspecto que le ayudó mucho cuando salió del poder. Estas relaciones le permitieron fundar la Acción Democrática Nacionalista en 1979 (Lora, 1987; Romero, 1993), con una ideología radical de derecha yendo en contra de la izquierda extrema. Desde entonces, la figura central del partido fue Banzer, quien, hasta su muerte en 2002, siempre fue candidato a la presidencia, logrando su victoria en 1997, gracias a su alianza con el MIR, la Unidad Cívica Solidaria (UCS) y Conciencia de Patria (CONDEPA) (Romero, 1997).

En este caso claramente se muestra que la persona está por encima del partido; y de la misma forma se hizo su himno, donde se exalta la figura de Banzer. Se debe aclarar

3 Es interesante mencionar que este himno es muy similar en ritmo al de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) del Perú. Disponibl en: <https://www.youtube.com/watch?v=7RksVX6pMcA&t=8s>

4 Ver *Himno del MIR (Bolivia)*: “El MIR es la esperanza!” (Zakarnok TV / Jingles y canciones, 2021). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mk3ZAntU_ok

que esta canción fue usada para las elecciones de 1993 (en las que ganó Gonzalo Sánchez de Lozada del MNR), pero que fue reutilizada para 1997 con mucho impacto en zonas urbanas.

Cantemos la canción de la victoria,
cantemos al futuro triunfador.
El canto que se anida en nuestro pecho,
y que palpita en toda la nación.
Mujeres, niños y hombres de Bolivia,
juntemos nuestras voces al cantar,
que en todos los confines de patria,
se escuche:
¡Banzer, vamos a triunfar!
Mi General...,
el pueblo te eligió de corazón,
pues diste democracia a la nación.
La justicia social tu gran pasión.
Mi General...,
la historia contará de tu valor,
primero siempre en campos del honor.
¡La patria te saluda con amor!

Movimiento Al Socialismo

Las campañas antidrogas de la década de 1980 que involucraron la estigmatización del productor de hoja de coca, hicieron que los sectores campesinos del Chapare se activen mediante sindicatos (Orozco, 2013). Todo este movimiento permitió, en 1995, crear la Asamblea por la Soberanía de los Pueblos (ASP) (Suazo, 2009), basada sobre todo en hacer una Bolivia socialista, multinacional y comunitaria (Stefanoni, 2004). Poco tiempo después, por problemas internos con Alejo Véliz, se crea el Movimiento Al Socialismo - Instrumento Político por la Soberanía de los Pueblos (MAS-IPSP), bajo el liderazgo de Evo Morales Ayma. Este punto es importante porque a partir de esa ruptura el nuevo movimiento pudo participar de elecciones municipales, aspecto que ayudó en demasía para consolidar a futuro uno de los partidos más fuertes de la historia del país, logrando su primera victoria en 2006, replicando ello en 2009, 2014 y 2020.

El MAS tuvo una propuesta novedosa, basada mucho en las tendencias de izquierda, con la narrativa antimperialista, la lucha por los más humildes, la creación de un Estado multinacional y pluricultural, reconocimiento la autonomía de las naciones indígenas, y la importancia de conceptos como reciprocidad, solidaridad y complementariedad (Komadina, 2010). Todo eso logró captar un electorado concentrado sobre todo en sectores campesinos, barrios pobres y algunos círculos de la clase media (Orozco, 2013).

5 Ver *Mi General, el pueblo te saluda con amor - Canción boliviana sobre Hugo Banzer* (Historiador Boricua, 2023). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3Izx4ddGZbo>

Uno de los capitales políticos más fuertes del MAS fue la consigna “votar por nosotros mismos” (Stefanoni, 2004). Que, a diferencia de otros partidos políticos, hacía parte de todo el proceso al “pueblo”, en un transitar en conjunto con una perspectiva altamente identitaria. La frase “Somos pueblo, somos MAS”, refleja esa relacionalidad entre el instrumento y la gente, de una forma, por así decirlo, horizontal. Para las elecciones de 2002 se compuso la canción “Ahora es cuando”, de Álvaro Montenegro. Sin embargo, no tuvo mucho impacto pese a su contenido. Es así que se crea, para las elecciones de 2006, no un himno necesariamente, la canción “Somos MAS”, del grupo Arawi, en un ritmo de *tinku*, muy adecuado para el contexto.

De los llanos orientales,
 a las cumbres andinas,
 del Madre de Dios,
 al Pilcomayo,
 todos juntos somos Bolivia,
 y seremos,
¡muchos MAS!
¡Jila!, ¡jila!, ¡jila!
jila!
 Tawantinsuyo,
 pueblos hermanos,
 el Kollasuyo se levantó,
 quechuas, aymaras y guaraníes,
 un solo canto haremos vibrar.
 Es por la lucha, nuestra vivencia,
 Bolivia entera, renacerá.
 Despertamos, nuevas conciencias
 y llevaremos al pueblo al poder.
 MAS, MAS,
 al nuevo alba, seremos MAS.
¡MAS, MAS, MAS, ya somos MAS,
 el Tata Inti, alumbra MAS!
 MAS, MAS,
 al nuevo alba, seremos MAS.
¡MAS, MAS, MAS, ya somos MAS,
 a someternos, nunca MAS!
 Hermanas y hermanos,
 por nuestro territorio,
 recursos naturales,
 por nuestros niños,
 mujeres y ancianos,
 por nuestra identidad y cultura y tradiciones,
 defenderemos con nuestra vida,
 si es necesario.
 Tawantinsuyo,
 pueblos hermanos,

el Kollasuyo se levantó,
 quechuas, aymaras y guaraníes,
 un solo canto haremos vibrar.
 Es por la lucha, nuestra vivencia,
 Bolivia entera, renacerá.
 Despertamos, nuevas conciencias
 y llevaremos al pueblo al poder.
 MAS, MAS,
 al nuevo alba, seremos MAS
¡MAS, MAS, MAS, ya somos MAS,
 el Tata Inti, alumbra MAS!
 MAS, MAS,
 al nuevo alba, seremos MAS.
¡MAS, MAS, MAS, ya somos MAS,
 a someternos, nunca MAS!
¡Jila!, ¡jila!, ¡jila!,
¡jila!
 MAS, MAS,
 al nuevo alba, seremos MAS.
¡MAS, MAS, MAS, ya somos MAS,
 el Tata Inti, alumbra MAS!
 MAS, MAS,
 al nuevo alba, seremos MAS.
¡MAS, MAS, MAS, ya somos MAS,
 a someternos, nunca MAS!⁶

Recopilación de datos y resultados obtenidos

Los cuatro ejemplos puestos a consideración fueron los que utilizamos para nuestras encuestas y entrevistas. Además, como dijimos antes, fueron los partidos políticos que accedieron al poder en estas últimas cuatro décadas.

Para poder acercarme a esa activación de los recuerdos, procedí a realizar una serie de encuestas y entrevistas a diferentes personas. Sobre las encuestas, las mismas fueron realizadas de forma electrónica con la aplicación GoogleForms;⁷ en la misma se plantearon diversas preguntas: ¿Edad? Pertenencia a algún partido político u organización social. Experiencias con propaganda electoral. Si estas le recuerdan al partido o al candidato. ¿De qué partidos recuerda las propagandas? ¿A qué candidatos recuerdan? Si recuerda alguna propaganda (letra). Si reconoce alguna de las frases apuntadas. Si recuerda en qué medio las leyó o escuchó. Si estas frases le trajeron algún recuerdo. Si en su momento influenciaron su voto. Si estas propagandas fueron importantes en su momento y si actualmente se siguen produciendo himnos políticos.

6 Ver *Somos MAS* (Grupo Arawi, 2020). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyDjJ67rHxw>

7 Ver: <https://docs.google.com/forms>

Y en cuanto a las entrevistas, fueron de carácter semi estructuradas, teniendo por objetivo el profundizar un poco más en los recuerdos que se generaban al escuchar los himnos políticos. A su vez, se comenzó con entrevistas a personas cercanas (familiares, amigos, etc.). Sin embargo, fueron surgiendo algunas entrevistas a gente que militó o milita con los mencionados partidos políticos, cambiando un poco la figura de los recuerdos, porque se volvían más personales y participativos.

Entrando en los resultados de los datos obtenidos, primero es importante aclarar que, si bien las encuestas fueron digitales, se obtuvo una participación del 54% de mujeres y 46% de varones; y de igual forma, seguramente por el tipo de plataforma, se tuvo una recepción del 38% de personas entre los 18 y 25 años, 35% comprendido entre los 26 y 45 años y el 27% mayores a los 45 años. Esto es necesario aclarar porque el primer grupo no vivió los gobiernos del MNR (Paz Estenssoro y el primer gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada) y del MIR, y no tenía la conciencia para emitir una crítica del gobierno de la ADN y el último gobierno del MNR de 2002 (en el cual no se usó de forma amplia el himno, casi imperceptible).

El 90% de los encuestados nunca perteneció o militó en algún partido político, el otro 10% sí lo hizo (al MNR, MAS, Partido Socialista-1 [PS-1], Partido Obrero Revolucionario [POR] y MIR), pero este dato sobre todo fue visible en personas mayores a los 45 años, aludiendo justamente a los inicios de dichos partidos, donde “su ideología era lo importante”. Sobre el tipo de propagandas que las personas experimentaron, las respuestas son variadas: impresas, radiofónicas, televisivas, *online*, y periódicos; espacio donde la televisión y los periódicos son las respuestas mayoritarias. Estas propagandas, según los encuestados, recuerdan más al partido (90%) que al candidato (10%), siendo el MAS, la ADN y el MIR los más recurrentes, tendiendo luego al MNR, a CONDEPA y al Movimiento sin Miedo (MSM).

Dentro de los candidatos que recuerdan los encuestados, se tienen dos tipos de resultados. Los jóvenes mencionan primero a quienes participaron de las últimas elecciones, como Luis Arce, Carlos Mesa o Fernando Camacho. Luego de ello mencionan a Evo Morales (por sus tres gestiones de gobierno consecutivas) y, en algunos casos, se hace referencia a Gonzalo Sánchez de Lozada, Jaime Paz Zamora, Hugo Banzer Suárez y Samuel Doria Medina. El otro tipo de resultados es de adultos mayores a los 25 o 30 años, donde se menciona principalmente a los candidatos antiguos: Gonzalo Sánchez de Lozada, Jaime Paz Zamora, Hugo Banzer Suárez, Carlos Palenque, Max Fernández, Marcelo Quiroga Santa Cruz y Víctor Paz Estenssoro.

En cuanto a si recuerdan alguna propaganda electoral, se hace referencia a “la canción del MIR”, “la del Paz Estenssoro”, “la del MAS, somos MAS”, “la de mi general”, “las canciones tipo militares”. Un porcentaje menor, sobre todo jóvenes, no recuerda exactamente o no le prestó atención.

A los encuestados se les planteó frases de los himnos de los cuatro partidos tomados en cuenta para este artículo, primero frases que tal vez no se asocien al coro o estrofas de impacto, y luego las frases más llamativas de la canción. El 80% no reconoció las primeras frases, y el 10%

no reconoció las segundas frases. La canción más reconocida es la del MIR, seguida por la de la ADN, luego la del MAS y, por último, la del MNR. A su vez, estas canciones fueron asimiladas, sobre todo, en la televisión y la radio, con pocos ejemplos en algún medio impreso.

Ahora bien, entrando en algo más personal, el 80% de los encuestados mencionan que estas letras les trajeron recuerdos, no necesariamente asociados a los candidatos, sino a la militancia, el contexto de desarrollo de alguna elección, los famosos “cabildos” que hacían los partidos o momentos complicados en torno a las dictaduras (sobre todo con la canción del MNR o ADN). A la par, un 60% menciona que estas canciones fueron importantes en su momento, tratando de mostrar una realidad social e histórica que actualmente no se toma mucho en cuenta o que fue olvidada.

Un dato interesante es que, pese al objetivo central de una propaganda, el 80% de los encuestados menciona que estas canciones no influenciaron en su voto; mientras que el otro 20% contestó que sí fue influenciado, sobre todo por el contenido social e ideológico, y no así a la figura del candidato.

Para finalizar con las encuestas, el 90% de las personas menciona que este recurso ya no es utilizado por los candidatos actualmente, o por lo menos no se los conoce, siendo las estrategias virtuales y digitales las que han cooptado la propaganda electoral.

Mientras se iban desarrollando las encuestas, y viendo algunas respuestas obtenidas, se decidió hacer algunas entrevistas para obtener información más puntual y ligada a los objetivos de la investigación. Las entrevistas tuvieron dos partes, una inicial donde se hacían preguntas similares a las de las encuestas, luego de ello se les hizo escuchar las cuatro canciones, y comenzó la segunda parte de la entrevista. Cabe resaltar que las entrevistas se hicieron en su mayoría a personas arriba de los 25 años, sin embargo, las personas jóvenes proporcionaron información interesante.

Es necesario mencionar que las entrevistas durante la primera parte eran algo tibias, con respuestas secas, si se quiere, “sin gracia”. Pero luego de que los entrevistados escucharon las canciones, todo cambió, trajo recuerdos, memorias, sobre todo personales y de grupo. Por este motivo, en la segunda parte se pudo generar mayor interacción en cuanto a los objetivos del trabajo. Un dato interesante es sobre la militancia, con mayor compromiso socio-ideológico que la pertenencia a un partido, dónde la gente, si bien en un principio lo rechazó, luego mencionó haber participado de reuniones, mítines o juntas de grupos, como por ejemplo del PS-1 y el MIR (de las décadas de 1970 y 1980). Es aquí cuando se activa la memoria de grupo, donde algunos mencionaron que sus padres, tíos o abuelos habían pertenecido también a grupos anteriores como el MNR o la FSB, recordando sucesos ocurridos en la Revolución de 1952 y las posteriores dictaduras.

De la misma forma, comenzaron a nombrar varios tipos de propagandas, donde sumaron los himnos de CONDEPA, UCS e incluso canciones que no necesariamente per-

tenecían a campañas electorales, sino de las protestas y marchas. Por el contexto temporal, muchos recuerdan estos himnos en las radios, pese a que la televisión se popularizó mucho desde la década de 1980, por eso la asociación de la letra con recuerdos vivenciales propios, y no tanto con las imágenes mostradas en los *spots*.

A esto podemos sumar que la interacción permitió hacer las referencias más coloquiales donde, si bien se recuerda más al partido, se menciona a los candidatos como Goni (Gonzalo Sánchez de Lozada), Gallo (Jaime Paz Zamora), General, Dictador, Enano (Hugo Banzer Suárez); el único que es mencionado por su nombre propios es Evo.

Al reproducir los audios o videos, la gente lo recordó y dijo “ahhh, esa canción, claro que me acuerdo”, “ya se me había olvidado que existía”, “hace cuánto que no la escucho”, y comenzaban a tararearla e incluso algunos cantaban el coro. Aquí es importante mencionar que se entrevistó a tres militantes, quienes sabían la letra completa, y no era un recuerdo sino un compromiso. Evidentemente, el volver a oír estas canciones trajo recuerdos, momentos e historias, que en algunos casos acercó nostalgia, felicidad y conflictos.

La delgada línea entre la exaltación y el olvido

El estudio de los himnos políticos usados en campañas electorales es germinal en nuestro territorio, posiblemente porque hoy en día ya no se los practica o han sido invisibilizados por otros recursos tecnológicos modernos. Sin embargo, apelando a estudios relacionados con el giro sensorial, la identidad sonora y la memoria sonora, es posible identificar el impacto de estos sonidos en el pasado y en el presente, ligado sobre todo a la activación de recuerdos.

Sobre el himno del MNR, al ser un tema que nació en un contexto diferente asociado con la Revolución de 1952, de acuerdo a los recuerdos, se la usó en la campaña de las elecciones de 1985, puesto que Víctor Paz Estenssoro era el candidato. Además es importante mencionar que, como parte de la memoria, esta canción hace referencia o genera sentimientos por el partido, y por consecuencia todo lo acontecido en la Revolución y los golpes de Estado suscitados a sus gobiernos o caudillos, donde Villarroel es el más recordado (pese a que no era movimientista). Para las elecciones posteriores (1989, 1993, 1997, 2002), esta imagen se diluyó, reemplazando el himno del partido por la imagen del candidato. Otro dato importante es que los entrevistados mencionan que ese sentimiento que aflora al escuchar la canción es gratificante, y que ha logrado calar en las nuevas generaciones, sacando versiones nuevas en ritmos de cumbia, rock y bailecito.

En cuanto al himno del MIR, también es asociado a eventos un tanto traumáticos, acaecidos durante la dictadura de García Meza, en la Masacre de la Calle Harrington de 1981. Si bien el himno fue usado para las elecciones de 1989, la memoria hace que se lo asocie a esos eventos, porque los asesinados pertenecían a este partido y, como mencionan algunos, fue un duro golpe a las izquierdas del país, generando un recuerdo más colectivo y compartido. Algunos de los encuestados y entrevistados, sin embargo, arguyen que la canción

sirvió más para exaltar la imagen de Jaime Paz Zamora, apodado como el Gallo, y no tanto a referenciar al partido y su lucha fundacional. En ambos casos, lo principal es que genera la memoria del MIR “de antaño”, el que no se vendió por votos a los “gorilas” banzeristas y “tranzó” con los gringos, o que se subsumió en actos de corrupción. En este sentido, hay una memoria de lucha que propuso el MIR, y que de alguna forma se ha olvidado, obviamente opacado por lo mencionado anteriormente.

El caso de ADN es particular, porque pese a que muchos recuerdan la frase “mi General” (Hugo Banzer Suarez), no lo hacen de buena forma, y peor aún con buenos recuerdos. Alusiones como “dictador”, “gorila”, “enano”, “genocida”, “asesino”, evidencian que los recuerdos no son gratos, y se asocian a los años de dictadura, desapariciones, asesinatos y el Plan Cóndor. Con pocas menciones, trae algo bueno, sobre todo en el apoyo económico a Santa Cruz y la creación de la autopista que une La Paz y El Alto (aunque esta fue realizada durante su gobierno de facto). En este caso el himno, claramente creado para el candidato, hace recuerdo a Banzer, no así a su partido, pero sobre todo a su etapa de dictador y no a las elecciones de las décadas posteriores, peor aún a las que ganó en 1997, de la cual algunas personas solo recuerdan su muerte (2002) y a su vicepresidente Jorge Quiroga (el Tuto).

Por último, el MAS, su himno, en cierto sentido cambia con la imagen del partido, porque no se lo entiende como un “himno”, sino como “la canción del pueblo”, al ser un *tinku*, ritmo tradicional del país (aunque la canción del MNR es un taquirari). La letra misma, para muchos, es inclusiva porque alude a toda Bolivia, a todos los sectores y, como fue el *slogan*, “es parte de todos”. Este caso es particular, porque si bien es una canción que solo habla del partido, muchas personas mencionaron que “es del Evo”; ello genera esa brecha difusa entre el partido y el candidato. Si bien hablamos de un período del pasado contemporáneo, trae recuerdos, vinculados a tres aspectos: primero la Guerra del Gas (2003), luego la asunción de Evo al poder (2006) y, por último, aunque en baja medida, el cambio de la Constitución Política del Estado en 2009. Las dos últimas están relacionadas a momentos efusivos (alegría y decepción), mientras que el primero, al igual que en los anteriores casos, se relaciona a momentos traumáticos o de dolor. Cabe mencionar, como dato interesante, que en la campaña de Luis Arce (2020) se volvió a usar la canción, pero no logró el impacto y llegada como lo fue en el 2006 (aunque terminó ganando las elecciones con otras estrategias). Sin embargo, el uso de la misma pareciera ser más por la identidad y sentido de pertenencia que genera.

Una de las particularidades de las encuestas es que apuntan a estos himnos como las propagandas electorales que más recuerdan y que, de acuerdo a las frases y las entrevistas, activan recuerdos profundos que fueron olvidados, y en algunos casos silenciados. Hablamos de silenciados en la medida en que —en el caso de los militantes—, el cantar de esos himnos en contextos específicos puede llevar a la descalificación, insultos y que sean juzgados por su pasado político. Con respecto al olvido, las nuevas plataformas han desplazado los recursos “clásicos”, donde los himnos políticos, en su mayoría no son utilizados o ya no se los crea; además que por procesos naturales, la gente tiende a olvidar lo que ya no tiene lugar en el contexto, y la mayoría de las canciones ya no tendrían un uso actual.

Las memorias sonoras de estos himnos políticos traen diferentes recuerdos, pero que casualmente derivan en momentos conflictivos o dolorosos, pese a estar asociados a victorias electorales. A su vez, si bien los recuerdos comienzan siendo personales, terminan siendo colectivos: del grupo, de la familia, del partido o de los militantes. Así se recurren a recuerdos de otras personas: “él me contó que así había sido”, “mi mamá me dijo que entraron por la plaza”, “yo no estaba ese rato, pero mi camarada me dijo que se lo habían llevado”. Esta combinación de recuerdos hace que la memoria colectiva, que está cargada de sentires y pensamientos, proporcione mayor sensibilidad a los relatos.

Un aspecto resaltante es la opinión de los jóvenes, ya que ellos, en la mayoría de los casos, nunca había escuchado los himnos, pero logró asociar las letras y los personajes a los relatos que sus padres y familiares les habían contado. Esta es otra manera de transmitir la memoria a partir de la sonoridad, en este caso recrear escenarios políticos nunca vividos a partir de canciones referenciales. De la misma forma, los jóvenes mencionan que estas canciones son “antiguas” porque no son ritmos actuales, y que por eso, tal vez por eso, ya no se utilizan. Empero, sugieren que los candidatos podrían incursionar en otras propagandas sonoras a través de Spotify.

En suma, los himnos políticos fueron buenas herramientas para dotarle de identidad a los partidos y a los candidatos, con muy poca influencia directa en la votación. En su momento, fueron parte de ese legado que quisieron dejar y que a la fecha ya no son un mecanismo popular, y han perdido terreno con las nuevas plataformas tecnológicas. Sin embargo, son herramientas útiles para la construcción de una memoria sonora y colectiva, que trae recuerdos de diversa índole, y siempre asociado a lo político, ya sea el partido, el candidato o un contexto particular de la historia. Ellos, los himnos, tienen capacidad de agencia al establecer relaciones socio-afectivas en las personas mediante sus letras y ritmos. Al escucharlos reconstruyen momentos específicos, ya sean individuales o grupales; retrotraen momentos buenos y malos, de uno mismo o de otras personas.

Queda ponernos a pensar, entonces, con el poder que tienen los himnos políticos. ¿Por qué ya no son un medio de difusión?, no solo para campañas políticas, sino para la transmisión de ideologías y momentos. Posiblemente, al igual que muchas cosas “antiguas”, han sido desplazadas por las *mass media*, que generalmente no tienen un contenido fuerte que pueda perdurar en el tiempo.

Bibliografía

AGUIRRE, Davina.

2021. “Música y política: las canciones de campañas electorales 2019 como discursos de circulación social en la provincia del Chaco, Argentina”. En: *Neotá*, vol. 2: 87-100.

ALAMINOS-FERNÁNDEZ, Antonio.

2021. “La música popular en las elecciones generales de 2019 en España”. En: *Doxa Comunicación*, vol. 32: 225-249. Madrid, España.

2020. “La caracterización musical transmedia de las identidades juveniles: el caso de la serie *Stranger Things*”. En: *Fonseca*, vol. 21, núm. 19: 87-105.

- ANTEBI, Andrés y Pablo GONZÁLEZ.
2005. "De la Internacional al Sound System: aproximación al paisaje sonoro de las manifestaciones". En: *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, núm. 5. Barcelona, España. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/51444>
- ARAWI, Grupo (usuario).
2020. "Somos MAS". [YouTube].
<https://www.youtube.com/watch?v=ZyDjJ67rHxw> ATTALI, Jacques.
- ATTALI, Jacques
1978. *Bruits*. PUF. París, Francia.
- BAJTÍN, Mijaíl.
1979. *Estética de la creación verbal*. Editorial Siglo XXI. México D.F., México.
- BORICUA, historiador (usuario).
2023. *Mi General, el pueblo te saluda con amor - Canción boliviana sobre Hugo Banzer*. [YouTube].
<https://www.youtube.com/watch?v=3Izx4ddGZbo>
- BRAGE, Joaquín.
2015. "El himno como símbolo del Estado: dimensión jurídico-política". *Estado constitucional, derechos humanos, justicia y vida universitaria: estudios en homenaje a Jorge Carpizo*, vol. 4, t. 1 (coordinado por Miguel Carbonell Sánchez et al.): 327-355. UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas. México D.F., México.
- BULL, Michael et al.
2006. "Introducing Sensory Studies". En: *The Senses and Society*, vol. 1, núm. 1: 5-7.
- CERVIO, Ana Lucía.
2010. "Recuerdos, silencios y olvidos sobre 'lo colectivo que supimos conseguir'. Memoria(s) y olvido(s) como mecanismos de soportabilidad social". En: *Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 2: 71-83.
- COCA, Alejandro.
2019. "La ejecución de Gualberto Villarroel. Un análisis desde la biopolítica y la necropolítica". *XXXIV Reunión Anual de Etnología. Expresiones: Cuerpos y objetos*: 139-150. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- CRUZ, Armando.
1952. *La revolución en Bolivia: reportaje al vice-presidente doctor Hernán Siles Zuazo*. Ministerio de Propaganda. La Paz, Bolivia.
- DOMÍNGUEZ, Ana Lidia.
2015. "El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro". En: *Alteridades*, vol. 25, núm. 50: 95-104.
- El Diario*
1946. "Precoz compositor obtuvo el 1er. premio de un concurso folklórico". 16 de julio. La Paz, Bolivia.
- FELD, Steven.
2013. "Una acustemología de la selva tropical". En: *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 49, núm. 1: 217-239.
- HALBWACHS, Maurice.
1968. *La mémoire collective*. PUF. París, Francia.
- HOWES, David.
2014. "El creciente campo de los estudios sensoriales". En: *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad* 15:10-26.
- INFORME.
1995. *Movimiento de la Izquierda Revolucionaria: los claroscuros de un partido. 8 de septiembre*: 8-9. s.e. La Paz, Bolivia.

- JELIN, Elizabeth.
2001. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores. Madrid, España.
- KOMADINA, Jorge.
2010. “La estrategia simbólica del Movimiento al Socialismo”. En: *Tinkazos* (edición especial antológica 2003-2010): 167-180.
- LORA, Guillermo.
1987. *Historia de los partidos políticos de Bolivia*. La Colmena. La Paz, Bolivia.
- LUTOWICZ, Analía.
2012. “Memoria sonora. Una herramienta para la construcción del relato de la experiencia concentracionaria en Argentina”. En: *Sociedad y Equidad*, vol. 4: 133-152.
- MARTÍNEZ, María Ana.
1999. *Colecciones históricas privadas en La Paz. Las colecciones de Julio Ramiro Condarco Morales y Gastón Velasco Carrasco*. Tesis de Licenciatura. Carrera de Bibliotecología y Ciencias de la Información, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.
1957. *Fenomenología de la percepción*. FCE. México D.F., México.
- MIURA, Mitsu.
1996. *Propaganda política, análisis contexto connotacional*. Tomo I: “Propaganda política televisiva”. Edcon Editores. La Paz, Bolivia.
- ÓRGANO ELECTORAL PLURINACIONAL.
2020. *Reglamento de propaganda y campaña electoral*. OEP. La Paz, Bolivia.
- OROZCO, Shirley.
2013. *El discurso del Movimiento Al Socialismo, MAS y su difusión en la campaña electoral de las elecciones generales 2002. La experiencia comunicacional detrás del fenómeno político*. Tesis de Licenciatura. Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- PAREDES, Rigoberto.
1949. *El arte folklórico de Bolivia*. Talleres Gráficos Gamarra. La Paz, Bolivia.
- POLTI, Victoria.
2020. “Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido”. En: *Sulponticello*. Disponible en: <https://sulponticello.com/iii-epoca/subjetividad-identidad-y-memoria-a-traves-del-sonido/>
- POLLAK, Michael.
2006a. “Memoria e identidad social”. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite* (editado por Michael Pollak): 33-52. Ediciones Al Margen. La Plata, Argentina.
2006b. “Memoria, olvido, silencio”. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite* (editado por Michael Pollak): 17-31. Ediciones Al Margen, La Plata, Argentina.
- QUIROGA, Sergio.
2012. “Jingles, percepciones ciudadanas y elecciones locales”. En: *Vozes e Diálogo*, vol. 11, núm. 1: 108-125.
- RIVAS, Francisco.
2018. “Arqueología y dispositivo sonoro: tecnología aural”. En: *Artnodes*, vol. 21:136-145.
- RICOEUR, Paul.
1999. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Arrecife Producciones. Madrid, España.
- RÍOS, Fernando.
2017. “Las Kantutas and Música Oriental: Folkloric Music, Mass Media, and State Politics in 1940s Bolivia”. En: *Resonancias*, vol. 21, núm. 41: 57-85.

- ROLLE, Claudio.
2009. “Del Cielito Lindo a Gana la Gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile”. *Acta del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (editado por Ana María Ochoa y Marcos Napolitano). México D.F., México. Disponible en: <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-districto-federal-mexico-2002/>
- ROMERO, Salvador.
1997. “Lecciones de las elecciones”. En: *Cuarto Intermedio*, vol. 44: 3-27.
1993. *Geografía electoral de Bolivia. Así votan los bolivianos*. Centro Boliviano de Estudios Multidisciplinares/Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales. La Paz, Bolivia.
- SABIDO, Olga.
2021. “El giro sensorial y sus múltiples registros. Niveles analíticos y estrategias metodológicas”. *Etnografías desde el reflejo: práctica-aprendizaje* (coordinado por Betzabé Márquez y Emanuel Rodríguez): 243-276. UNAM. Ciudad de México, México.
- SCHOENING, Benjamin y Erick KASPER.
2012. *Don't Stop Thinking about the Music: The Politics of Songs and Musicians in Presidential Campaigns*. Lexington Books. Maryland, EE. UU.
- SEREMETAKIS, Nadia.
1993. “The memory of the senses: Historical perception, Commensal exchange and Modernity”. En: *Visual Anthropology Review*, vol. 9, núm. 2: 2-13.
- STEFANONI, Pablo.
2004. “Articulando lo político y lo social: Algunas reflexiones sobre el MAS-IPSP”. En: *Temas Sociales*, vol. 25: 15-43.
- STERNE, Jonathan.
2003. *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press. Durham, EE. UU.
- TURINO, Thomas.
2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. The University of Chicago. Chicago, Estados Unidos.
- UNIDOS PARA VENCER.
1980. “Movimiento de la Izquierda Revolucionaria: la dictadura oprime pero no gobierna”. *Bases. Expresiones del pensamiento marxista boliviano* 1: 167-201.
- VALDEZ, Mauricio (usuario).
2021. *Viva el Movimiento Nacionalista Revolucionario MNR*. [YouTube].
https://www.youtube.com/watch?v=R9V18VQ_svE
- VERÓN, Eliseo.
1998. *La semiosis social*. Editorial Gedisa. Barcelona, España.
- ZAKARNOK TV / Jingles y canciones (usuario).
2021. *Himno del MIR (Bolivia): “El MIR es la esperanza!”*. [YouTube].
https://www.youtube.com/watch?v=mk3ZAntU_ok
- ZUAZO, Moira.
2009. *¿Cómo nació el MAS? La ruralización de la política en Bolivia. Entrevistas a 85 parlamentarios del partido*. Fundación Ebert. La Paz, Bolivia.

EL ROL SOCIAL Y POLÍTICO DE LA MÚSICA COMPROMETIDA EN RELACIÓN CON LAS DICTADURAS EN BOLIVIA

Sebastian Daniel Peñaranda Portugal¹

Resumen

Este artículo analiza el rol de la música comprometida durante las dictaduras en Bolivia (1964-1982), así como tras la finalización de las mismas en relación con ellas. La investigación, basada en documentos y entrevistas con músicos comprometidos y personas de su entorno cercano, revela la conexión del movimiento con otras formas artísticas y movimientos de izquierda diversos. Se concluye que la música comprometida se encuentra indisolublemente ligada a su contexto, y que estuvo caracterizada por la reivindicación de ritmos folclóricos bolivianos utilizando una narrativa clara y directa y un elevado nivel poético.

El rol de denuncia y resistencia frente a las dictaduras dio paso a un rol educativo, de memoria y exigencia de verdad y justicia tras la recuperación democrática. Es importante revalorizar la obra y vida de quienes lucharon por la recuperación de la democracia desde su trinchera musical, pues dejaron un importante legado cultural, histórico y democrático. Asimismo, el período de las dictaduras afectó a todos los niveles de la sociedad, por lo que hay muchos aspectos que quedan por estudiarse. Es importante hacerlo mientras las personas que vivieron estos procesos siguen presentes, para mantener la memoria viva y construir un mejor futuro para nuestro país.

Palabras clave: música comprometida, dictaduras, Plan Cóndor, Bolivia, rol social y político.

Introducción

Este artículo abordará la relación entre las dictaduras en Bolivia (1964-1982) y la música comprometida. Tras una breve recapitulación metodológica, se pasará a hablar de manera conceptual sobre la música comprometida. Igualmente se hará referencia al contexto internacional y nacional en el cual tuvieron lugar las dictaduras, y se tocará el tema de la censura y de los medios de difusión que fueron empleados por los cantautores e intérpretes de este tipo de música durante las dictaduras en nuestro país. Después se pasará a analizar las particularidades de la música comprometida boliviana. Finalmente, y tras hacer referencia brevemente a la narrativa y características de la emblemática canción “La Caraqueña”, de Nilo Soruco Arancibia, se pasará a la parte más importante de esta investigación, que es la descripción

1 Licenciado en Ciencia Política y Gestión Pública por la Universidad Mayor de San Andrés. Actualmente se encuentra realizando la Maestría en Estudios Interamericanos en la Universidad de Bielefeld, Alemania. Correo electrónico: sebastianpp99@gmail.com

del rol social y político de la música comprometida en relación con las dictaduras en Bolivia, durante el período 1964-1982 y posteriormente al mismo.

En cuanto a la metodología, esta investigación fue realizada utilizando el método histórico y la correspondiente técnica de la investigación documental (Simiand, 2003; Tancara, 1993), en la que se recurrió a periódicos de la época, bibliografía diversa y fuentes digitales. Igualmente se empleó el método etnográfico y la correspondiente técnica de las entrevistas semi-estructuradas (Barragán *et al.* 2008: 140), realizadas a autores e intérpretes de música comprometida o personas de su círculo cercano.

¿Qué es la música comprometida?

A nivel conceptual, puede decirse que la música siempre tiene una razón social, pero existe un tipo de música [...] intencionalmente política (Herrera, 2011: 48). En otras palabras, la música siempre busca hacer un canal de expresión de los sentimientos humanos, pero existe una música que es influida por el ámbito político y que a su vez busca repercutir en el mismo, que ha venido a llamarse música social, música de protesta o música comprometida. El concepto de música comprometida será el utilizado en el presente trabajo, pues es el más abarcador de los tres ya mencionados.

Por otra parte, como latinoamericanos tenemos una relación muy cercana con el ámbito musical. Manuel Monroy Chazarreta hace referencia a este aspecto: “[...] nacemos, crecemos, nos enamoramos, no separamos, peleamos, luchamos y partimos con el eco de una canción. Nuestros aniversarios son siempre cantados. También nuestras despedidas” (Monroy, s.f.: 2). En este sentido, la música, y especialmente la música comprometida, tienen una mayor cercanía con la ciudadanía latinoamericana y especialmente boliviana, de la que probablemente pueda tener en otros contextos.

Cabe hacer la especificación en este punto de que la música a la que se hará referencia en el presente artículo será aquella música comprometida, escrita durante y con posterioridad a las dictaduras, pero cuya temática esté referida a las mismas, y no así música comprometida que aborde otras temáticas.

Igualmente resulta necesario hacer una breve referencia al desarrollo de la música comprometida en Latinoamérica, proceso del cual Bolivia fue parte. Este movimiento fue influido fuertemente por la izquierda latinoamericana, la utopía del “hombre nuevo”, la revolución cubana, el mito de Ernesto “Che” Guevara, la Guerra de Vietnam y las dictaduras latinoamericanas enmarcadas en la Guerra Fría y el Plan Cóndor (Ricardo Cox, 2021). En este sentido, la música comprometida es inseparable del contexto en el que se desarrolla, que repercute en la misma y que busca ser influido por esta.

Contexto internacional y nacional

La Guerra Fría y el Plan Cóndor

La Guerra Fría (12-03-1947 – 26-12-1991) fue un conflicto político, económico, social, ideológico y militar entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Estados Unidos, en este sentido, buscaba evitar el ascenso al poder en Latinoamérica de gobiernos socialistas o comunistas que siguieran el ejemplo de Cuba, donde la revolución cubana había derrocado al dictador Fulgencio Batista el 1 de enero de 1959, y que pudieran alinearse con el bloque soviético (GAMLP, s.f.-a). En este sentido, el gobierno estadounidense a través de la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés) apoyó golpes de Estado en varios países de la región. Los gobiernos producto de estos golpes militares coordinaron posteriormente su acción represiva a través del Plan Cóndor (25-11-1975 -ca. 1989), en el que además de un asesoramiento técnico y militar mutuo, las dictaduras de la región intercambiaron información y presos políticos a través de sus fronteras (BBC Mundo, 2016; *El Espectador*, 2013; Paredes, 2004; Torres, 2018).

Línea del tiempo de las dictaduras en Bolivia

En el caso boliviano, el período de las dictaduras militares se extendió entre el 5 de noviembre de 1964, con el golpe de Estado del general René Barrientos Ortuño y el 10 de octubre de 1982, fecha en que se dio el retorno de la democracia con la llegada de Hernán Siles Suazo y la Unidad Democrática y Popular (UDP) al gobierno (GAMLP, s.f.-b; GAMLP, s.f.-c).

Durante esos 18 años hubo 14 gobiernos, apenas dos de los cuales estuvieron a la cabeza de presidentes constitucionales interinos (Walter Guevara Arze y Lidia Gueiler Tejada) (GAMLP, s.f.-e; GAMLP, s.f.-f). Hablando específicamente de los gobiernos militares cuyo mandato no fue transitorio, cabe mencionar que no todos tuvieron las mismas características. Los gobiernos de Ovando en la primera parte de su mandato y de Juan José Torres, tuvieron una tendencia nacionalista y cercana a la izquierda (GAMLP, s.f.-d), en tanto que el resto, entre los que destaca especialmente el gobierno del coronel Hugo Banzer Suárez (21-08-1971 - 21-07-1978), tuvieron una clara alineación a la derecha y una fuerte vinculación con los Estados Unidos.

Censura y medios de difusión durante las dictaduras en Bolivia

La persecución y censura de los cantautores de música comprometida estuvo caracterizada en primer lugar por las listas negras de canciones y de músicos en los medios de comunicación, lo que impedía que los mismos pudieran desarrollar su labor artística y recibir, por ende, ingresos económicos (Rico, 2020). Aparte de esto, los artistas fueron obligados a declararse en muchos casos a la clandestinidad o permanecer en el exilio, pues si se quedaban en el país se enfrentaban a la prisión, la tortura e incluso la muerte (Luis Rico, 2021).

Dentro de la prensa, este tipo de música tuvo muy poca difusión, siendo de las pocas excepciones hechas por las radios mineras y el semanario *Aquí*, dirigido por Luis Espinal (*Aquí*, 1979-a; *Aquí*, 1980-b). Otros medios de difusión importantes de este tipo de música durante las dictaduras fueron los conciertos y las grabaciones de discos realizados en la clandestinidad por los músicos e intérpretes (Ricardo Cox, 2021), así como algunos pocos espacios culturales, entre los que destacaban las peñas folclóricas como La Peña Naira y La Peña Kory Thika (Rico, 2020), y las guitarreadas en el ámbito universitario (Christian Benítez, 2021).

También destacaron, en la difusión, los festivales con temática social realizados tanto a nivel nacional como internacional. En el caso nacional, los mismos fueron organizados por las universidades y por las radios mineras principalmente (López, 1985; *Aquí*, 1979-b; *Aquí*, 1980-a). Estos festivales tuvieron lugar, así como la producción de la mayoría de los discos de este tipo de música en Bolivia, durante los pocos momentos de apertura democrática que se vivieron entre 1964 y 1982, momentos en que la música comprometida fue parte de la gran efervescencia democrática en que se encontraba la sociedad tras tantos años de dictadura (Huanca, 2019).

Los festivales internacionales tenían la característica de que convocaban artistas de música comprometida de distintos países de la región, entre ellos Bolivia. Algunos ejemplos fueron el Festival latinoamericano Varadero 81 o el Concierto por la paz en Centroamérica - Abril en Managua (1983) (Rico, 2020).

Otro elemento interesante dentro de este aspecto de la difusión fue la creación de redes, con base en amistades, de préstamo y copia de casetes de música comprometida de artistas bolivianos y latinoamericanos (Mario Ramírez, 2021).

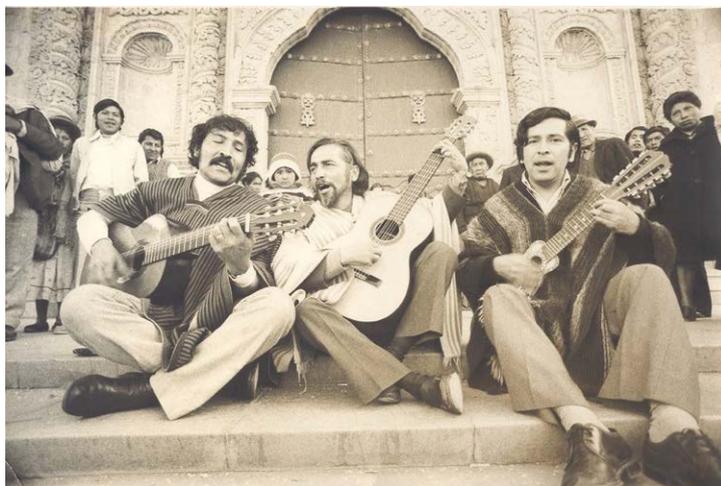


Figura 1: Grupo musical Bolivia, Corazón de América, conformado por Luis Rico, Nilo Soruco y Ernesto Cavour (de izquierda a derecha).

Fuente: <http://letrasietebolivia.blogspot.com/2017/09/homenaje-nilo-soruco.html>

Particularidades del caso boliviano

Dentro de la música comprometida en general y en Bolivia en específico, puede verse, como ya se mencionó, una muy fuerte influencia mutua entre el contexto y la obra artística. Asimismo, en el caso boliviano destaca el hecho de que el mensaje transmitido fuera directo, claro y de gran carga emocional (expresando tristeza, dolor y enojo). Esto debido a que en la mayoría de los casos los músicos tuvieron que salir en algún punto al exilio, por lo que no recurrieron al uso de metáforas como músicos comprometidos que lograron quedarse en sus respectivos países, por ejemplo Charly García en el caso de Argentina (Benavente, 2018).

Asimismo, es importante resaltar la reivindicación de la cultura boliviana y de sus ritmos folclóricos que se hizo a través de la música comprometida (Ricardo Cox, 2021), así como la vinculación muy fuerte que tuvo la misma con representantes de otras ramas artísticas. En este sentido, destaca el hecho de que los diseños de diversos artistas plásticos fueran utilizados en las tapas de los discos musicales, como en el caso de la paloma usada en varios discos de Savia Nueva y de Carlos López, la cual era de autoría de Mario Uzeda. Del mismo modo, la obra musical de este género permitió la visibilización de la poesía de autores nacionales y extranjeros muy diversos, como Óscar Alfaro, Jorge Calvimontes, Carlos Mendizábal, Hugo Molina Viaña, Alberto Guerra, Miguel Hernandez y Raúl Tuñón (Zemlya Soruco, 2022), entre otros, cuyo textos eran musicalizados y posteriormente interpretados. El elevado nivel poético de la obra musical comprometida en Bolivia, sin embargo, no se limita a las musicalizaciones de poemas, sino que se extiende a los textos escritos por parte de los propios cantautores.

También cabe mencionar la afinidad y cercanía que tuvo la música comprometida boliviana con movimientos de izquierda de diversa naturaleza (Manuel Monroy, 2021), pues en ese momento todos se encontraban en la misma sintonía, que era la lucha por un mundo mejor y por la recuperación de la democracia. Dentro de estos movimientos destacan medios de comunicación alternativos como las radios mineras y el semanario *Aquí*, grupos universitarios, obreros y político-partidarios, y sacerdotes partidarios de la teología de la liberación.

Análisis de la narrativa de “La Caraqueña”, de Nilo Soruco Arancibia

La mejor manera de poder entender una obra musical es a través de ella misma. En este sentido, se toma el caso de la emblemática “La Caraqueña”, de Nilo Soruco, pues el análisis de su narrativa permite poner de relieve varios de los aspectos mencionados anteriormente. Nilo Soruco Arancibia fue músico y profesor tarijeño, miembro del Comité Central del Partido Comunista de Bolivia (PCB) y secretario ejecutivo del magisterio urbano a nivel nacional, motivos por los cuales, además de por su labor musical comprometida, fue encarcelado, torturado y finalmente exiliado a Venezuela durante la dictadura de Banzer (Rodríguez, 2002; Soruco, 1994).

Compuso “La Caraqueña” en 1974, precisamente durante su exilio venezolano:

¡Qué lejos estoy
 qué lejos estoy!
 de mi ansiedad,
 mi río, mi flor, mi
 cielo
 llorando estarán
 Pero he de volver
 no llore mi amor
 no llore mi amor
 ¡nadie le pondrá
 murallas
 a nuestra verdad!
 “Nunca el mal duró
 cien años ni hubo
 cuerpo que resista”
 ¡Ya la pagarán
 no llore prenda
 pronto volveré!²

La canción habla sobre lo duro del exilio, el anhelo de la patria, de la familia y de tiempos mejores para Bolivia. En este sentido, puede verse la profunda conexión entre el contexto y la obra musical. Por otra parte, la canción recurre a imágenes poéticas combinadas con un mensaje claro, al tiempo que hace una reivindicación de ritmos folclóricos, en este caso, de la cueca.

Asimismo, como ocurre con cualquier canción, no solo importa lo que el autor quiso expresar con la letra, sino también el significado que le da la gente a la canción cuando la escucha. En el caso de “La Caraqueña”, esta se volvió el himno de la resistencia a las dictaduras y de los exiliados por las mismas.

Finalmente, aunque no en el caso de esta canción, cabe hacer referencia a que Nilo Soruco musicalizó diversos poemas, siendo destacada su colaboración con el poeta tarijeño Óscar Alfaro (Zemlya Soruco, 2022), con lo cual se ejemplifica la fuerte vinculación de los cantautores e intérpretes de la música comprometida boliviana con representantes de otras ramas artísticas.

Rol durante las dictaduras

En cuanto al rol socio-político de la música comprometida durante las dictaduras, puede verse que existía una necesidad social de una música que refleje las aspiraciones de la sociedad. En este sentido, esta música cumplía el rol de decir lo que la ciudadanía no podía decir por sí misma. Asimismo, era la antítesis de la música que se pasaba normalmente por la radio, que era música comercial, sin mensaje (Museo Nacional de Arte, 2021-b), por lo que contrastaba de manera notable con el oscurantismo cultural que era fomentado gubernamentalmente durante las dictaduras.

2 Soruco, 1994; Soruco, 2006.



Figura 2: Tapas de discos musicales representativos del período de las dictaduras en Bolivia (1964-1982)

Fuente: <https://www.revistarascielos.com/2022/10/09/el-sonido-de-la-libertad/>

Por otro lado, cabe mencionar que los artistas realizaron una suerte de crónica de época (Herrera, 2011), acompañante de los procesos históricos, al mismo tiempo que fueron una especie de “heraldos que anuncian lo que los demás van a ver y sentir también” (Museo Nacional de Arte, 2021-a). En este sentido, la música comprometida fue parte de la lucha por la recuperación de la democracia, cumpliendo un rol de resistencia y denuncia (Zemlya Soruco, 2022), siendo un mecanismo alternativo de expresión de la libertad de expresión y de pensamiento que se encontraban restringidos en ese momento, y teniendo un impacto muy fuerte en la juventud.

Asimismo, no hablaba solo de lo específico (las dictaduras militares), sino que hacía eco de las voces que, como parte de la utopía de un mundo mejor, exigían una reivindicación social de mayor libertad y justicia. En este sentido, hay valores humanos muy importantes expresados en las letras de estas canciones, como la paz, el amor, la vida, la verdad, la libertad y la justicia (Museo Nacional de Arte, 2021-b). Resulta importante también, la esperanza de la unidad latinoamericana, expresada en las letras y en los festivales de música social con artistas de distintos países.

Cabe mencionar también que participar de este tipo de música (a través de conciertos, festivales, guitarreadas, casetes, etc.) era una forma de catarsis y rebeldía social (Rico, 2020), un canal de participación de la sociedad, que permitió a la gente enlazarse, y tener esperanza y convicción para continuar la lucha por la recuperación y defensa de la democracia (Mario Ramírez, 2021).

En cuanto a las temáticas que destacan en estas canciones, puede mencionarse la dictadura de Banzer, de García Meza y de Natusch Bush, así como las masacres de San Juan y del

Valle, y el asesinato de Marcelo Quiroga Santa Cruz y Luis Espinal, como recurrentes en la narrativa de estas interpretaciones, algunas de las cuales incluían recitación.

Rol posterior a las dictaduras

Tras la recuperación de la democracia, la música comprometida tuvo un resurgimiento como continuidad de la utopía revolucionaria previa, manteniendo vivos los ideales de un mundo mejor. Asimismo, tuvo lugar el fenómeno de la resignificación (Vallespín, 1992) de las canciones, es decir, que ciertas canciones que hablaban de determinados hechos o aspectos fueron adueñadas por la ciudadanía, que adaptaron su mensaje al nuevo contexto y las nuevas problemáticas.

Por otro lado, las canciones también hablaban de la injusticia, la esperanza, el amor nuevo, las ganas de vivir, por lo cual, al ser estos valores relevantes en todos los tiempos y espacios, mantienen su vigencia hasta la actualidad (Museo Nacional de Arte, 2021-b). En este sentido, puede hablarse de un importante legado cultural, que se sigue desarrollando por nuevas generaciones de músicos comprometidos.

Asimismo, se mantuvo el compromiso con la democracia y la calidad de la democracia, fungiendo la música comprometida como un instrumento de reflexión y conciencia social, destacando su valor pedagógico para aquellas generaciones nacidas después de las dictaduras (Ricardo Cox, 2021). La construcción y recuperación de la memoria como un valor fundamental (Zemlya Soruco, 2022) para evitar que situaciones como las de las dictaduras militares vuelvan a repetirse también destacan especialmente, en estos años, siendo los cantautores e intérpretes de música comprometida acompañantes del proceso social de exigencia de verdad, justicia y reparación en relación al período de las dictaduras en Bolivia. Un importante medio de difusión de este tipo de música son, en este sentido, las actividades de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Mártires por la Liberación Nacional (ASOFAMD) (Christian Benítez, 2021; Mario Ramírez, 2021), en las que la música sirve, además del ya mencionado rol de recuperación de la memoria y de exigencia de justicia, para rendir homenaje a los mártires de la recuperación de la democracia y para crear puentes que vinculen el pasado común con otros artistas y colectivos de Latinoamérica (ASOFAMD Bolivia, 2020 -a; ASOFAMD Bolivia, 2020-b; ASOFAMD Bolivia, 2020-c; ASOFAMD Bolivia, 2020-d; ASOFAMD Bolivia, 2020 -e; ASOFAMD Bolivia, 2020- f).

Conclusiones

En primer lugar es necesario mencionar que el desarrollo histórico de la música comprometida boliviana fue parte de un movimiento a nivel latinoamericano en el contexto de la Guerra Fría y del fuerte crecimiento en el ámbito continental de una corriente política de izquierda. Esto desembocó en la revolución cubana y posteriormente en el Plan Cóndor, este último como respuesta por parte de Estados Unidos frente a la “amenaza comunista”. El contexto entonces está intrínsecamente e indisolublemente ligado a la obra musical, que es influida por



Fuente: 3 Ricardo Cox, Manuel Monroy y Carlos López (de izquierda a derecha).

Fuente: Facebook de Ricardo Cox.

el mismo y que a su vez busca repercutir en él. Ya hablando más específicamente de Bolivia, puede decirse que entre 1964 y 1982, la música comprometida se vio, como todas las demás expresiones democráticas, sometida a una censura y persecución importantes. Asimismo, por las características de esta represión, las canciones usaron una narrativa muy directa y clara, reivindicando a la vez ritmos folclóricos tradicionalmente poco valorados en la época. Por otro lado, hubo una fuerte vinculación e incluso participación directa de los músicos comprometidos con movimientos de izquierda de diversa naturaleza, que en ese momento buscaban los mismos objetivos que ellos por otras vías. La vinculación con otras ramas artísticas, principalmente el arte plástico y la poesía, así como el elevado nivel poético de las canciones comprometidas, también fueron características de este movimiento.

Este género musical, que tuvo un gran impacto en la juventud de la época, acompañó los pocos momentos de apertura democrática que hubo en este período. Durante los largos años de represión, en tanto, le dio voz a una ciudadanía obligada a guardar silencio, relatando lo que sucedía e incluso adelantándose a los eventos que ocurrían, cumpliendo una doble función de denuncia y resistencia. La ciudadanía empleó los espacios que le brindaba este canal (festivales, conciertos y guitarrearas clandestinos, etc.) para expresarse y desahogarse del ambiente opresivo imperante. Estos espacios y medios de difusión sirvieron asimismo para enlazar y dar esperanza a personas muy diversas en cuanto a extracción social e incluso nacionalidad, pero que compartían un ideal democrático.

La música comprometida, como parte de un movimiento de pensamiento más grande que surgía a nivel latinoamericano acompañando al surgimiento de grupos políticos de izquierda, expresó valores como la paz, la justicia, la libertad y la vida, así como la unidad latinoamericana. La expresión de estos valores se extendió más allá del fin de las dictaduras, manteniéndose vigentes hasta la actualidad. Asimismo, el alineamiento de la canción comprometida con la democracia, si bien cambió su rol, se mantuvo, pasando a cumplir un rol educativo, reflexivo, de memoria y homenaje a los mártires de la recuperación de la democracia, de exigencia de justicia, verdad y reparación.

Por otro lado, y ya como una reflexión más general, resulta importante hacer referencia a la democracia como un proceso en permanente construcción, que requiere de una ciudadanía activa y comprometida. En este sentido, la recuperación de la democracia ha sido fruto de la lucha del pueblo boliviano, para el que ha involucrado mucho sufrimiento, dolor y luto, por lo cual la memoria sobre este período resulta de vital importancia para evitar que procesos como los de las dictaduras vuelvan a repetirse. Del mismo modo, es importante la visibilización y difusión de las canciones y artistas cuya obra está ligada al período de las dictaduras, así como la valorización de la obra y vida de estos artistas, pues las mismas son parte importante de nuestra cultura y de nuestra historia.

Finalmente, mencionar que las dictaduras afectaron a todos los ámbitos de la sociedad, por lo cual, para entender la complejidad de este fenómeno, es necesario ampliar el enfoque de las investigaciones relativas a este período. Asimismo, se debe entender que el arte y la cultura son puntos de encuentro entre personas diferentes, por ejemplo entre personas de distintas nacionalidades y estratos sociales, siendo por otra parte, sentipensante (Ricardo Cox, 2021; Mario Ramírez, 2021), es decir, que apela a la razón y los sentimientos. En este sentido es necesario trabajar para revalorizar el rol que cumple la música y especialmente la música comprometida dentro de la sociedad, y seguir buscando espacios y mecanismos a través de los cuales se pueda vincular lo cultural con lo social y político.

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a Christian Benitez Ugarteche, Ricardo Cox Aranibar, Manuel Monroy Chazarreta, Mario Ramírez Ballivián, Luis Rico Arancibia y Zemlya Soruco Verdún por permitirme entrevistarlos, y por su colaboración con bibliografía pertinente al tema de la investigación. Del mismo modo, mi más sincero reconocimiento a Sonia Soruco Verdún y a Vida Tedesqui, por su amable ayuda en la obtención de material bibliográfico que fue importante para la realización de esta investigación.

Bibliografía

Aquí.

1979a [7 al 13 de abril]. "Recital de Nilo Soruco, Ernesto Cavour y Luis Rico en favor del *Semanario del Pueblo Aquí*." La Paz, Bolivia.

1979b [24 al 30 de noviembre]. "Festival Universitario de la Canción Social – La universidad le canta al pueblo." La Paz, Bolivia.

1980a. [10 al 16 de mayo]. “CUB impulsa diversas actividades universitarias”. La Paz, Bolivia

1980b [10 al 16 de mayo]. “Hermoso festival de homenaje a Luis”. La Paz, Bolivia.

Asofamd Bolivia (usuario).

2020a. *Larga Noche de Museos 2020 virtual: Música por la Memoria, parte 1* [página de Facebook] (consultado el 23 de mayo de 2020).

<https://fb.watch/6XXI05JNYG/>

Asofamd Bolivia (usuario).

2020b. *Larga Noche de Museos 2020 virtual: Música por la Memoria, parte 2* [página de Facebook] (consultado el 23 de mayo de 2020).

<https://fb.watch/6X-nZr78Rc/>

Asofamd Bolivia (usuario).

2020c. *Larga Noche de Museos 2020 virtual: Música por la Memoria, parte 3.* [página de Facebook] (consultado el 23 de mayo de 2020).

<https://fb.watch/6-V3N652UN/>

Asofamd Bolivia (usuario).

2020d. *Larga Noche de Museos 2020 virtual: Música por la Memoria, parte 4.* [página de Facebook] (consultado el 23 de mayo de 2020).

<https://fb.watch/v/RDEglau/>

Asofamd Bolivia (usuario).

2020e. *Larga Noche de Museos 2020 virtual: Música por la Memoria, parte 5* [página de Facebook] (consultado el 23 de mayo de 2020).

<https://fb.watch/v/1VW-z-umL/>

Asofamd Bolivia (usuario).

2020f. *Larga Noche de Museos 2020 virtual: Música por la Memoria, parte 6* [página de Facebook] (consultado el 23 de mayo de 2020).

<https://fb.watch/v/SQAKASXV/>

Barragán, Rossana, *et al.*

2008. *Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación*. PIEB. La Paz, Bolivia.

BBC NEWS Mundo.

2016. “4 claves para entender el Plan Cóndor, la empresa de la muerte creada por regímenes militares en Sudamérica”. BBC News Mundo. Disponible en: www.bbc.com/mundo/america_latina/2016/05/160524_america_latina_plan_operacion_condor_argentina_uruguay_bolivia_brasil_parguay_jcps (consultado el 31 de enero de 2021).

Benavente Secco, Mario Gonzalo.

2018. *“Nos siguen pegando abajo” o el rock como fenómeno de resistencia: Narrador metadieético, censura y lo cinematográfico en las canciones de Charly García en el contexto de la última dictadura militar en Argentina*. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura Hispanoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Postgrado. Lima, Perú.

El Espectador.

2013. “Los cables de Kissinger, 1,7 millones de documentos revelados por Wikileaks”. 8 de abril. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/el-mundo/los-cables-de-kissinger-17-millones-de-documentos-revelados-por-wikileaks/> (consultado el 26 de febrero de 2021).

Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (GAMLP).

s.f.-a. *Contexto Latinoamericano*. Disponible en: <https://www.lapaz.bo/memoria/contexto-latinoamericano/#findictaduras> (consultado el 31 de marzo de 2021).

s.f.-b. *Gobierno de Banzer*. Disponible en: <https://www.lapaz.bo/memoria/gobierno-banzer/#contexto> (consultado el 31 de marzo de 2021).

- s.f.-c. *Gobierno de René Barrientos Ortuño*. Disponible en: <https://www.lapaz.bo/memoria/gobierno-barrientos/#contexto> (consultado el 31 de marzo de 2021).
- s.f.-d. *Gobierno de Ovando y Torres*. Disponible en: <https://www.lapaz.bo/memoria/gobierno-ovando-torres/#contexto> (consultado el 31 de marzo de 2021).
- s.f.-e. *Gobierno de Natusch Busch*. Disponible en: <https://www.lapaz.bo/memoria/gobierno-natusch-busch/#contexto> (consultado el 31 de marzo de 2021).
- s.f.-f. *Gobierno de Lidia Gueiler Tejada*. Disponible en: <https://www.lapaz.bo/memoria/gobierno-lidia-gueiler/#contexto> (consultado el 31 de marzo de 2021).
- Herrera Ortega, Silvia.
2011. “Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política”. En: *Folios. Revista de discusión y análisis*, año IV, núm. 23: 46-53. Jalisco, México.
- Huanca López, María Ángela.
2019. “Remembranzas del I Festival Universitario de la Canción Social-UMSA. Apuntes para la (re) construcción de memoria histórica mediante la oralidad, en cuanto a la actividad cultural universitaria de 1979-1980” (edición de Roxana Rodríguez). *Concurso Municipal de Investigación “Nuestra historia desde miradas jóvenes”*. Memoria de obras ganadoras 2014 al 2019: 277-333. Secretaría Municipal de Culturas del Gobierno Autónomo Municipal de la ciudad de La Paz.
- López Vigil, José Ignacio.
1985. *Radio Pío XII. Una mina de coraje. Radios mineras de Bolivia*. Aler-Pío XII. Quito, Ecuador.
- Monroy Chazarreta, Manuel.
s.f. *La música boliviana en el siglo XX – de la protesta a la proyección*. Copia en posesión del autor.
- Museo Nacional de Arte (usuario).
2021a. *El arte y los artistas durante la dictadura de Banzer (MNA) - Lorgio Vaca*. [YouTube] (consultado el 28 de septiembre de 2021).
<https://www.youtube.com/watch?v=o-h1IpDnlfq>
- 2021b. *El arte y los artistas durante la dictadura de Banzer (MNA), parte 4: César Junaro*. [YouTube] (consultado el 6 de octubre de 2021).
<https://www.youtube.com/watch?v=L1PzeCEjvkM>
- Paredes, Alejandro.
2004. “La Operación Cóndor y la guerra fría”. En: *Universum (Talca)*, vol. 19, núm. 1: 122-137.
- Rico, Luis.
2020. *Testimonios con guitarra*. Perra Gráfica Taller. La Paz, Bolivia.
- Rodríguez Fuentes, Luis.
2002. *Nilo Soruco Arancibia*. Ed. Milor. Salta, Argentina.
- Simiand, François.
2003. “Método histórico y ciencia social” (presentación y traducción de Antonio F. Vallejos). En: *Empíria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, núm. 6: 163-202. <https://doi.org/10.5944/empiria.6.2003.939> (consultado el 1 de septiembre de 2020).
- Sorucu, Nilo.
1994. *Como gato panza al sol*. s.e. s.l.
- Sorucu, Nilo.
2006. “La Caraqueña” [canción]. *Esencial*. Familia Nilo Sorucu/Pacific Sounds/Mandala Música. La Paz, Bolivia.
- Tancara, Constantino.
1993. “La Investigación documental”. En: *Temas Sociales*, núm. 17: 91-106. Disponible en: http://www.scielo.org/bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0040-29151993000100008&lng=es&tln-g=es. (consultado el 1 de septiembre de 2020).

Torres, Henry.

2018. “La Operación Cóndor y el terrorismo de Estado”. En: *Revista Eleuthera*, vol. 20: 114-134.

Vallespín, Fernando.

1992. “El pensamiento en la historia: aspectos metodológicos”. En: *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, vol. 13: 151-178.

Entrevistas

Christian Alejandro Benítez Ugarteche, entrevista realizada por videoconferencia el 11 de agosto de 2021, miembro del dúo Negro y Blanco.

José Ricardo Cox Aranibar, entrevista realizada por videoconferencia el 4 de julio de 2021, integrante de los grupos Los Quípus y Kalasasaya.

Luis Rico Arancibia, entrevista realizada el 15 de diciembre de 2021, cantautor.

Manuel Monroy Chazarreta (El Papirri), entrevista realizada con el apoyo de Ricardo Cox el 14 de agosto de 2021, cantautor y guitarrista.

Mario Luis Ramírez Ballivián, entrevista realizada por videoconferencia el 13 de julio y 11 de agosto de 2021, miembro del dúo Negro y Blanco, creador y director de ArteConciencia.

¿POR QUÉ HACER UN PODCAST EN BOLIVIA? ORALIDAD, NARRATIVAS Y NUEVAS FORMAS DE COMUNICACIÓN SONORA

Gloria Villarroel Salgueiro¹

Pablo Pando²

Richard Mújica Angulo³

Resumen

Este artículo plantea un panorama introductorio al podcast en Bolivia. Se inicia definiendo los principales conceptos y dinámica del podcast, desde sus orígenes hasta su presencia en América Latina y en Bolivia. También se hace un breve sondeo sobre la producción de un podcast, su permanencia y discontinuidad en Bolivia, señalando la importancia de la agencia del podcaster independiente. El podcasting no se hace a sí mismo, sino que depende de personas, colectivos e instituciones; todo ello como parte de un complejo contexto digital transmedia.

Por lo tanto, el podcasting no solo es un medio de comunicación, sino también una herramienta intercultural que promueve la diversidad y la inclusión a través de la oralidad, razón por lo cual es necesario trabajar en su difusión crítica como una alternativa accesible sin dejar de lado el impulso de políticas públicas que mejoren el acceso a la tecnología y a la palabra en diversas comunidades de América Latina.

Palabras clave: podcast, comunicación en audio, oralidad, narrativa, Bolivia.

¿Qué es el podcast? De las ondas de la radio al audio en la red

El podcast no es radio en Internet

En países donde hablamos castellano y otros idiomas locales, la inclusión de anglicismos es un proceso paulatino. Esto puede explicar la dificultad de pronunciación del término *podcast*, lo cual conllevó a intentos de pronunciación como “potcas”, “poscat”, “pocad”, y un largo etcétera que aún hoy se aplica al menos en el Cono Sur. Recién en 2022 la Real Academia Española (RAE) incorporó el término podcast en su “Observatorio de palabras” y se adapta

1 Antropóloga y Magister en Ciencias del Desarrollo Económico por el CIDES-UMSA (Universidad Mayor de San Andrés), investigadora independiente, podcaster y cofundadora del colectivo de investigación PachaKamani e integrante de PodcastBO. Correo electrónico: gvillarroel.salgueiro@gmail.com

2 Ingeniero Industrial y MBA en Administración de Empresas. Es podcaster y fundador de NTD Media y PodcastBO. Correo electrónico: pablopandob@gmail.com

3 Músico y antropólogo, Maestrante en Estudios Críticos del Desarrollo por el CIDES-UMSA. Actualmente es Investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), cofundador del colectivo PachaKamani e integrante de PodcastBO. Correo electrónico: richard@pachakamani.com

a la ortografía del español con la tilde en la “o”: “pódcast.”⁴ Sin embargo, este ajuste aún está en proceso de adopción.

Asimismo, para explicar el significado de “eso llamado podcast” es muy usual hacer una comparación rápida con la radio, dando a entender que es la grabación de un programa de radio “subido” a Internet. Esta afirmación es una simplificación que reduce su significado y sus características.

La radio convencional y los podcasts comparten la característica fundamental de ser medios de comunicación auditivos que permiten a los oyentes escuchar un contenido. Sin embargo, hay varias diferencias clave entre la radio convencional y los podcasts (Cuadro 1).

Aspecto	Radio convencional	Podcast
Formato de transmisión	En tiempo real (programación continua).	Bajo demanda (escucha a conveniencia).
Horario de transmisión	Programación fija, sujeta a horarios específicos.	Disponible las 24 horas, accesible en cualquier momento.
Producción y equipamiento	Requiere estudios, transmisores, equipos costosos.	Puede producirse con equipos básicos y desde cualquier lugar.
Alcance geográfico	Alcance local o nacional, según la potencia del transmisor.	Alcance global a través de plataformas de distribución online.
Participación del usuario	Limitada, interacción mínima con los oyentes.	Mayor interactividad, comentarios y retroalimentación.
Contenido y duración	Programas temáticos variados, duración predeterminada.	Diversidad de temas, duración flexible (desde minutos hasta horas).
Monetización	Publicidad tradicional y patrocinios.	Modelos variados: publicidad, donaciones, suscripciones.
Actualización de contenido	Actualización diaria o semanal.	Actualización frecuente, definido por el productor.
Naturaleza de contenido	Profesional, a menudo producido por equipos grandes.	Puede ser profesional o amateur, producido por individuos.

Cuadro 1: Comparación entre la radio y el podcast.

Fuente: Elaboración propia.

Varios autores y podcasters (Blanco 2008; Izuzquiza 2019; Riaño 2020) afirman que los podcasts son más portátiles y ofrecen más libertad de horarios que la radio tradicional. Además, que los oyentes de un podcast se sienten más cercanos a los conductores, a diferencia de los lectores de blogs a sus escritores, ya que es más fácil expresar emociones mediante la voz que a través del texto escrito. Como veremos luego, los podcasts también pueden ser utilizados como método de aprendizaje, y están realizados en su mayoría por

4 Ver Fundéu RAE: <https://www.fundeu.es/recomendacion/podcast-adaptacion-al-espanol/>

especialistas o buenos conocedores de un determinado tema que les apasiona y sobre el que deciden contar lo que saben.

Podcast: significados y definiciones

Un podcast es un tipo de medio de comunicación digital que se utiliza para distribuir contenido de audio (y video) de forma masiva. Aunque la mayoría repite la idea de que la palabra “podcast” es una combinación de “iPod” (reproductor de música digital de Apple) y “broadcast” (transmisión en inglés). Coincidimos con la propuesta que recupera Díaz Sánchez:

El término “podcast” es la combinación de pod –en referencia a cajas en las que se guardan objetos, aunque también en alusión a “Public On Demand”– y cast –sen relación a broadcast, es decir, la difusión de datos a través de la Red (Gelado, 2005). A lo largo de la corta trayectoria de esta nueva modalidad de comunicación hay quien ha dicho que el podcast está íntimamente relacionado con el reproductor Apple Ipod, que sirve de gran ayuda para la escucha de estos archivos que se encuentran en la Red, pero que no es exclusivo a la hora de la reproducción de los mismos (Díaz Sánchez, 2009: 17).

Ahora los podcast se pueden reproducir en una amplia variedad de dispositivos, como computadoras, teléfonos inteligentes, tabletas etc. Y se emplean diversas aplicaciones (podcatcher) que resaltan su naturaleza “bajo demanda” (*on-demand*), desde donde los oyentes pueden suscribirse a un podcast y recibir automáticamente nuevos episodios cuando estén disponibles.

Otro término que generalmente antecede al de podcast, es el de podcasting, el cual se refiere a todo el proceso de creación y distribución de contenido de audio digital a través de Internet, que tal como ya se mencionó, permite a los oyentes descargar o transmitir episodios para escucharlos en sus dispositivos. En este caso se hace referencia a la combinación de “pod” o “Public On Demand” y “broadcasting”⁵ (transmisión a una amplia audiencia).

El podcasting no se hace a sí mismo sino que depende de las personas que vayan a crear su contenido. A ellas se las denomina podcaster. Este anglicismo se refiere a una persona que crea, produce y a menudo presenta un podcasts. Los podcasters son las personas responsables de concebir la idea del podcast, planificar los episodios, grabar el audio, editarlo y publicarlo en diversas plataformas. Los podcasters pueden trabajar de manera independiente o como parte de un equipo y no necesariamente son profesionales de la comunicación o periodistas sino (y este es el gran potencial), puede ser cualquier persona que tenga algo que comunicar. Al respecto del podcaster, Blanco muestra un cambio de rol: “[...] el que hasta ahora era un receptor pasivo de la información, ha decidido convertirse en creador y emisor de contenidos” (2008: 3), con lo cual también cuestiona los contenidos que los medios de comunicación tradicionales difunden (Blanco 2008: 3).

5 “[...] Cuando hablamos de broadcast nos estamos refiriendo a un modo de transmisión de información, dónde un nodo emisor envía información a una multitud de nodos receptores de manera simultánea, sin necesidad de reproducir la misma transmisión nodo por nodo” (Gutiérrez y Rodríguez, 2010: 1).

Finalmente, y a medida que este formato fue creciendo, se habla de la podcastfera para referirse al ecosistema o comunidad de podcasts y podcasters. Es un término que abarca todos los aspectos relacionados con el mundo del podcasting, incluyendo la producción, distribución, escucha y análisis de podcasts. La podcastfera implica tanto a los creadores de contenido (podcasters) como a los oyentes, las plataformas de distribución, las herramientas de producción y las tendencias y discusiones en torno al podcasting.

Aproximación a un estado del arte

Las publicaciones realizadas en el ámbito académico de habla hispana acerca del podcast muestran una mayor producción editorial en España, luego viene México y después otros países de América Latina (Colombia, Argentina y Perú). Resaltamos cuatro trabajos que explican los elementos y contextos involucrados en la *gestación o creación del podcast*.

Blanco (2008) proporciona una comparación entre la radio y el podcast, mostrando las ventajas del formato de audio digital en un contexto social que privilegia la portabilidad y la libertad de horarios. Enfatiza la importancia del podcaster y la disminución de la frontera entre el receptor a emisor. Díaz Sánchez (2009) realiza un panorama del podcast español que, para ese tiempo, aún estaba en proceso de surgimiento y en vías de su “profesionalización”, ya que al ser “amateur” le habría faltado apoyarse en los formatos del periodismo. Luego, Gutiérrez y Rodríguez (2010), así como Figueroa Portilla (2019) explican el potencial sobre el podcast como nuevo medio de comunicación, los primeros en el caso de España y el segundo en el Perú.

Otras investigaciones exploran y aplican las posibilidades del podcast en la *educación*. Desde aquellas que plantean que el podcast ayudaría en procesos virtuales de aprendizaje autónomo (Romero Carrión, 2022 y Solano Fernández, 2010) hasta aquellas que, como Quintana Guerrero (2017), insertan el podcast como medio de innovación en espacios de comunicación universitarios a partir de laboratorios. Y en México proponen el denominado “aprendizaje móvil” (m-learning), que apoya el proceso de aprendizaje mediante el uso de tecnología de comunicación móvil (Reynoso Díaz, 2019).

Desde los inicios de la podcastfera hasta la actualidad, se defiende la importancia del audio como principal plataforma. Sin embargo, resaltamos dos trabajos académicos que muestran la amplitud que tiene el formato en los contextos digitales: Los editores Pedrero Esteban y García Lastra (2019), compilan en *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica*, múltiples vertientes referidas al formato radiofónico a sus 100 años de creación, detallando el papel de su distribución *online*, donde el podcast cobra gran relevancia, ya sea ampliando o potenciando sus posibilidades, formatos y géneros como estrategias y formas de monetización. Por otro lado, García Marín (2016), desde un completo análisis y reflexión teórica, plantea el concepto “transcasting” para entender que el podcast rebasa la frontera del audio. Es decir, que desde el productor, las empresas y los escuchas se generan múltiples formas de interacciones orales, textuales, de imagen fija y en movimiento alrededor del fenómeno del podcast.

También tenemos investigaciones que, a partir del podcast, muestran actuales comportamientos y efectos sociales. Por ejemplo, las prácticas de uso del móvil como receptor de audio entre los adolescentes de Colombia, España y México (Pedrero, Barrios y Medina 2019). Luego, el rol de los ciudadanos en términos comunicacionales, una perspectiva menos optimista y más crítica sobre las posibilidades reales de participación ciudadana significativa en el discurso online (García-Marín y Aparici, 2020). Finalmente, Beltrán Nieves y Páez Díaz de León (2022), que desde una aproximación sociológica analizan al podcast como un “nuevo medio” desde sus procesos de creación, sus usos intelectuales y sus dimensiones políticas hasta su rol en la investigación social.

Además de la bibliografía académica existen libros⁶ que se han difundido ampliamente, a la par de publicaciones transmedia⁷ desde donde también se revisa, analiza y cuestiona el “cambiante mundo del podcasting”.

Dinámicas del podcasting. Del surgimiento al mainstream

Los inicios del podcast y el Feed RSS

El inicio del podcast se ubica en el contexto de la expansión del Internet. Así que, además de vincularse con la corriente sonora de la radio, los podcast también tienen resonancia con el movimiento del *blogging*.⁸

La presencia del audio en Internet tiene lugar en 1995 con las primeras emisiones de radio vía streaming (Díaz Sánchez, 2009: 19). Lo cual luego sería “asíncrono” o la llamada “Radio a la carta”, así lo muestra García Marín en el cuadro “De la radio al Podcasting” (Cuadro 2).

La Fase 5 corresponde a la aparición del podcast en Estados Unidos: “En el año 2004, Ben Hammersley se refirió al podcast en el diario ‘The Guardian’ [...] cuando expli-

6 No podemos dejar de lado las publicaciones que se han difundido con mayor fuerza que los textos académicos, ya que describen el formato y se presentan como manuales de aplicación práctica, lo que no reduce su profundidad. Gallego Pérez (2010) y Asociación podcast (2010) introducen los fundamentos del podcasting, destacando su accesibilidad y simplicidad para cualquier persona con equipo básico. Izuzquiza (2019) proporciona una guía completa sobre el proceso de creación y monetización de podcasts, ofreciendo una visión integral de la evolución y tendencias de la industria. Iván Patxi Gómez Gallego (2020) y Emilio Cano (2022) centran sus obras en la creación, producción y estrategias comerciales de los podcasts, enfatizando aspectos prácticos y técnicos. En un enfoque más contemporáneo, Ernesto Lamas y Gastón Montells (2023) exploran el impacto social del podcasting y Félix Riaño (2024) ofrece una guía práctica basada en su vasta experiencia en medios.

7 Nos gustaría mencionar otras plataformas en las cuales también se revisa, analiza y cuestiona al podcasting. Si empezamos por los medios textuales, tenemos sitios web, blogs y newsletter; luego están los podcast sobre podcast, denominados “meta podcast”; las agrupaciones, organizaciones, colectivos de podcast y, finalmente, eventos dedicados exclusivamente a la podcastera.

8 El blogging o movimiento del blog se refiere a la práctica de crear y mantener un blog, un sitio web personal o profesional que permite a sus usuarios publicar contenido en forma de entradas o artículos. Este fenómeno comenzó a principios de la década de 1990 y ha evolucionado significativamente desde entonces.

có la posibilidad de escuchar audios a través de aparatos portátiles” (Díaz Sánchez, 2009: 17). Y luego, en agosto del mismo año, a Adam Curry se le atribuye ser el primero en publicar un podcast (Blanco, 2006).⁹

Un aspecto que caracteriza el origen del podcast es la idea de “sindicación” y el papel del Feed RSS¹⁰ como medio de distribución de este formato de audio:

(C)oncretar qué es un podcast, cuya definición más sencilla se resuelve en tres palabras: “audio más sindicación”. Es decir, un fichero de audio al que se le incluyen unas etiquetas que permiten la sindicación de dicho archivo, para que así el usuario pueda suscribirse y recibir en su gestor de suscripciones los nuevos episodios que se vayan distribuyendo de los podcasts que ha seleccionado (Blanco, 2008: 2).

Hay que aclarar que el uso del feed RSS ya era muy utilizado en Internet para compartir información. Este se expandió con el blogging y los sitios web hasta la actualidad, lo cual trae consigo la *finalidad de compartir información de manera libre*. Espíritu que también es compartido por el movimiento del podcasting desde sus inicios y que en los últimos años se ha solapado por la búsqueda de monopolio para parte de algunas empresas¹¹ y la restricción de sus podcast hacia ciertas plataformas.

9 Por su parte, Díaz Sánchez (2009) cuestiona la afirmación que se hace sobre Curry, ya que ese mismo año también se habrían publicado otros podcast. Así lo afirma: “Morning Coffee Notes fue el programa que dio a conocer por aquel año (Gelado, 2006) y desde entonces ha estado inmerso en proyectos en los que se ha encargado de dar a conocer este tipo de espacios sonoros. No obstante, Dave Winer colgó un audioblog en el que había una canción y de este modo tuvo su primera incursión el podcast en el año 2004” (Díaz Sánchez, 2009: 20). En todo caso, se afirma que “Adam Curry usó una especificación del formato RSS, de Dave Winer, para incluir archivos adjuntos. Mediante la etiqueta (enclosure) añadió archivos de audio a un archivo RSS y decidió crear un programa para poder gestionar esos archivos, al que llamó iPodder, en relación con el reproductor portátil de música que poseía, un iPod” (Gutiérrez 2010).

10 Entonces, ¿qué es un feed RSS? “RSS es un acrónimo de ‘Really Simple Syndication’ (‘Sindicación Realmente Simple’), y la extensión XML es el formato usado para distribuir los titulares vía Web, también conocido como indexación. Un RSS es, básicamente, un archivo de texto que contiene una serie de etiquetas que muestran las últimas entradas publicadas en una web. Si haces público ese archivo, los usuarios podrán añadirlo a su lector de feeds. Consultando su lector de feeds podrán ver automáticamente qué webs de las que tienen sindicadas han sido actualizadas y una serie de datos sobre esas actualizaciones” (Gutiérrez y Rodríguez, 2010: 11). Es decir, la sindicación implica el uso de una tecnología (feed RSS) que permite construir una lista de contenido en un “agregador” (plataforma o hosting) que actualiza “automáticamente” su contenido, ya sea en una computadora o en los actuales teléfonos inteligentes. Con ello el usuario evita visitar páginas web y descargar el contenido (Blanco, 2008: 2; Gutiérrez y Rodríguez, 2010). Sobre dónde “subir” los audios, se tiene varios servicios de hosting: “Entre los 10 principales alojadores de pódcast, se encuentra RSS.com, que está en la octava posición por encima de compañías como Acast, Ivoox, Simplecast, Transistor, Omnycontent, Captivate y Megaphone. El género de pódcast más popular es Sociedad y Cultura, seguido de Educación y Negocios” (Listen Notes, 2024).

11 El monopolio en el podcasting se refiere a la condición de una empresa que tiene una posición dominante en el mercado, lo que le permite controlar la producción y distribución de contenido audiovisual. Spotify es una de las empresas que ha trabajado activamente para consolidar su posición dominante en el podcasting. La empresa sueca ha invertido en adquisiciones y contratos con figuras destacadas del podcasting, como Joe Rogan, para expandir su catálogo de contenido y atraer más oyentes (Redacción Think.es, 2021).

Fase 1: Período predigital	Radio exclusivamente hertziana.
Fase 2: Llegada a la web	Las emisoras usan Internet como repetidor digital.
Fase 3: Desarrollo de la radio digital	Enriquecimiento de los portales Web de las radios digitales con la inserción de elementos informativos complementarios (imágenes, infografías, posibilidad de realizar comentarios, etc.). Llegan las radios exclusivamente digitales, sin soporte hertziano. Empaquetado de programas. Posibilidad de escucha asíncrona y descarga. Llega la radio digital a la carta.
Fase 4: Aumento de la interactividad	Empaquetado de programas. Posibilidad de escucha asíncrona y descarga.
Fase 5: La sindicación	Se introduce la descarga automatizada de programas para su escucha offline mediante motores RSS. Aparece el podcasting.

Cuadro 2: De la radio al podcasting.

Fuente: García Marín (2016: 43).

Expansión en el mundo

Han pasado casi veinte años desde las primeras formas de acceso al podcast, desde entonces su difusión ha ido en aumento constituyéndose en un fenómeno mundial. Y como indica García Marín (2016: 20), desde su creación, el podcasting en Estados Unidos se ha desarrollado en dos principales direcciones: la creación amateur sin ánimo de lucro y el uso comercial.¹²

Las referencias iniciales del podcast en habla hispana están en España. En octubre de 2004 arranca el podcast *Comunicando*, de José Antonio Gelado. El movimiento crece tanto que en 2009 se lleva a cabo la primera reunión de podcasters con las Jornadas de Podcasting (JPOD), vigente hasta hoy. En 2010 los programas radiales toman al podcast para emitir sus programas independientes, y se crea la Asociación Nacional de Podcasting; y luego

12 “[L]os que comenzaron a usar este medio de manera no profesional se encontraban los productores independientes herederos de la comunicación amateur mediante emisoras radiofónicas piratas de los años 60 y 70 en Europa y los aficionados a la emisión streaming por Internet desde mediados de los 90. En el lado profesional, destacan las emisoras de radio, canales de televisión, periódicos y empresas que han incorporado progresivamente este medio como herramienta para sus fines comerciales” (García Marín, 2016: 20). En la siguiente década, en abril de 2004, la BBC fue la primera gran cadena de radio que disponía algunos programas para descarga libre. Y en el 2005 la primera corporación radiofónica en emitir sus programas como podcasts fue la NPR (García Marín, 2016: 21). Además, según McHugh (2020) en Estados Unidos existen dos hitos en el podcasting: en el 2012 Apple incorporó a su teléfono inteligente una aplicación dedicada para podcasts; y luego el 2014 se emite el podcast *Serial*, de Sarah Koenig, quien realiza una investigación periodística sobre un crimen, algo nunca realizado en un podcast, lo cual catapultó al podcasting como un “nuevo” formato de audio.

muchos programas famosos de radio¹³ se convierten en podcast (García Marín, 2016; Figueroa Portilla, 2019).

Desde entonces la producción y escucha del podcast ha crecido enormemente, llegando incluso a celebrarse el día del podcast cada 30 de septiembre, desde 2014.

La forma de dimensionar el crecimiento de fenómenos como este, son las encuestas. Gracias a estas se establecieron datos sobre las características de los podcast, pero sobre todo conocer sobre su expansión. En 2024,¹⁴ el newsletter *NotiPod Hoy* comparte los resultados de “Listen Notes”:

Reveló que hay al menos 3.360.114 pódcast y 197.972.300 episodios en el mundo. El mes pasado se lanzaron 11.057 nuevos pódcast, una disminución considerable si se compara con los 14.777 publicados en abril. Asimismo, en lo que va de año han muerto 10.651 pódcast. La mayoría de los pódcast son de Estados Unidos con más de 2 millones, en segundo lugar, está Brasil con 202.556 y en el puesto número 7 está España, quien registra 48.056 pódcast (Listen Notes, 2024).

Por tanto, el podcasting en el ámbito mundial ya está establecido como uno de los nichos publicitarios importantes. “El podcast ya es mainstream”, indica el podcaster precursor en España, José Antonio Gelado (2024), que según el estudio Infinite Dial de 2024, de Edison Research, que muestra que el podcasting se ha consolidado como un medio de masas, por su alcance entre los oyentes de 18 a 34 años que iguala al de la televisión (Gelado, 2024).

13 Desde el 2015 la producción ha crecido a gran escala. En España nacen las productoras Podium Podcast, desde donde se crean muchas series de ficción sonora (Figueroa Portilla, 2019: 132). Más radiodifusoras y ahora la prensa escrita se suman al universo podcast, así lo hizo el diario *The New York Times* (NYT), de Estados Unidos, quien en 2017 produce el podcast *The Daily*, que era una selección de noticias regradas en tono informal (McHugh, 2020).

14 Como antecedente, hubo otra encuesta realizada entre el 2022 y 2023 por Market Splash, espacio dedicado al Marketing Digital, Diseño y Comercio Electrónico (MarketSplash, 2023). A la luz de esta información, en Estados Unidos el 79% de la población conoce el podcasting y es oyente 82,7 millones de personas. El 62% de la población, al menos una vez, ha escuchado un podcast. Australia tiene el 91% de la población que conoce el podcasting. La escucha de podcast crece en otros países como Francia, Suecia, Asia, Corea del Sur. Por otro lado, en Estados Unidos el género más escuchado es el de comedia, seguido por el relato de crímenes reales, deportes, salud y salud física. Estados Unidos y Europa los escuchan durante el camino al trabajo mientras conducen su autos y también cuando realizan tareas domésticas.



Cuadro 3: Principales formatos de podcast.

Fuente: *EncuestaPod* (2022: 35).

Los podcasts en América Latina

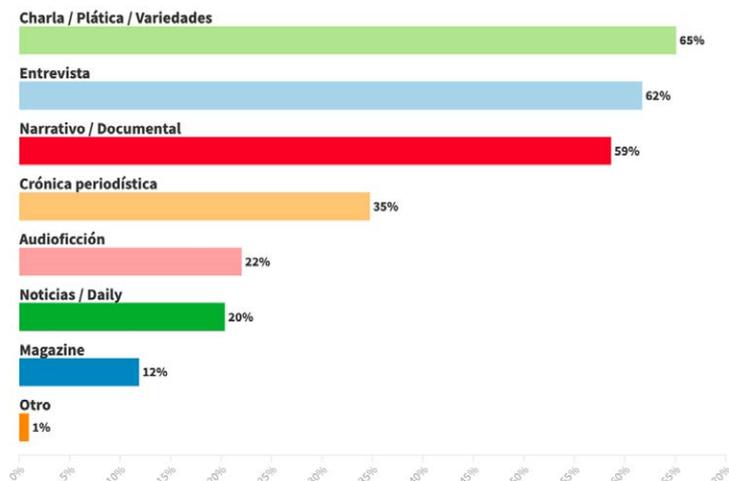
En 2022 se realizó la cuarta versión de la *EncuestaPod*, enfocada en la en Latinoamérica y países de habla hispana.¹⁵ Una iniciativa de varios colaboradores productores,¹⁶ para reunir datos de consumo de podcast de las audiencias hispanohablantes, mostró un incremento considerable. Estos datos facilitan al productor de podcast realizar acciones editoriales, comerciales y artísticas dirigidas a satisfacer las expectativas de los oyentes (*EncuestaPod*, 2022). Ahora conozcamos algunos de sus resultados.

¿Cuáles son las preferencias de contenido? Entre las primeras cinco temáticas están: investigación periodística, historia, comedia, análisis político, cine y televisión. Los menos escuchados son contenidos: infantil, religión y espiritualidad, aprendizajes de idiomas (Cuadro 3). Asimismo, los espacios y tiempos de escucha son: mientras se cocina, al limpiar la casa, durante la conducción de un coche a determinado lugar y cuando se camina. Otro dato importante es el objetivo de la escucha: el aprendizaje es una finalidad recurrente, después bien el entretenimiento y la inspiración.

15 También se dieron otras encuestas en la región: “[...] en el Perú, llevada adelante por El Micro en 2019, la ‘Encuesta sobre Consumo de Podcast en Argentina 2020’ realizada por Drop The Mic ese año y el ‘Latino Podcast Listener Report’, un análisis sobre la escucha de podcast por parte de personas latinas que viven en Estados Unidos, publicado por Edison Research en 2021. También existen reportes creados por las plataformas de distribución sobre el consumo de podcast de sus usuarios y usuarias” (*EncuestaPod*, 2022: 3).

16 Las versiones anteriores de la *EncuestaPod* fueron en 2017, 2019, 2021 y 2022. La encuesta se realizó con apoyo de Podimo y Adonde Media. El cuestionario fue respondido vía online, voluntaria y autoadministrada. Y participaron 2.319 personas. La población considerada provino de distintos países que respondieron la encuesta: España, Colombia, Argentina, México, Perú, Uruguay, Estados Unidos, Paraguay y Ecuador (*EncuestaPod*, 2022).

¿Qué formatos de podcasts son tus favoritos?



Cuadro 4: Principales formatos de podcast.

Fuente: *EncuestaPod* (2022: 35).

La clasificación del formato de producción de podcast se da en el siguiente orden: charla o mesa redonda, entrevistas, narrativos, crónica periodística, audio ficción, noticias, magazine (ver Cuadro 4).

Financiamiento y monetización

El País de España publicó una nota titulada “Del pódcast no vive nadie” (Figuroa, 2019: 132). Los podcast en su mayoría, al ser de producción independiente, autofinanciados y autoproducidos, no disponen de recursos económicos. Se han establecido mecanismos para generar recursos que permitan continuar con su producción. Aunque no se conoce cuántos podcast tienen patrocinadores, la monetización suele ser el medio que permite se siga produciendo con el mismo contenido.

En la misma línea, pero desde otro ángulo, Izuzquiza (2019) indica que el podcasting ha sido tradicionalmente gratuito, pero que tiene el potencial de generar ingresos a través de suscripciones y otras formas de pago. Un punto clave es la comparación con otros medios como la música y el cine, los cuales han encontrado maneras de monetizar sus contenidos en la era digital. Ante la pregunta: ¿se puede vivir del podcast?, el autor y reflexiona sobre su propia experiencia de vivir del podcasting.¹⁷

17 Izuzquiza (2019) comenta el desencanto con la radio tradicional y cómo el podcasting le ha permitido explorar nuevas ideas y formatos sin las restricciones de la radio convencional. Destaca la libertad creativa y la posibilidad de ser dueño de sus aciertos y errores. Así, el podcasting puede ser una forma viable de vida, siempre y cuando se aborden con pasión, innovación y un enfoque estratégico hacia la monetización.

Es así que el modelo tradicional de producción de podcasts con publicidad sigue siendo relevante; y el modelo de suscripción y contenido *premium* ofrece una ruta viable para la sostenibilidad económica. La clave está en ofrecer contenido de alta calidad y construir una comunidad comprometida que valore y esté dispuesta a pagar por ese contenido.

El podcast en Bolivia. Primeros pasos, comunidades y podfade

De las iniciativas hasta PodcastBO

La Comunidad Boliviana de Podcasters (PodcastBO) se originó el 1 de junio de 2019, impulsada por los creadores de los podcasts *Esto no es chacota*, *Curioso pod* y *Equilibrium*. Los productores de estos querían conocer cuántos podcasts se realizaban en Bolivia y recolectaron información de los que conocían (PodcastBO, 2019). Antes de esta iniciativa, muchos creadores pensaban que eran los únicos en el país, ya que los podcasts existentes no eran visibles y estaban dispersos. La comunidad se activó formalmente durante un taller de podcasting dictado el 12 y 13 de diciembre de 2019, lo que permitió a muchos podcasters bolivianos conocerse y unirse a este esfuerzo colectivo (Mújica, 2020a).

El 16 de diciembre de 2019, mediante la página www.podcastbo.com se lanzó primer catálogo de podcasts bolivianos, incluyendo alrededor de 18 programas.¹⁸ Para identificar a los podcasts bolivianos en redes sociales, se utilizó el hashtag (#podcastbo). Paulatinamente, más personas se unieron y propusieron nuevas ideas para fortalecer la comunidad. En marzo de 2020, el colectivo PachaKamani decidió fusionar su catálogo de podcasts al de PodcastBO para consolidar y expandir la lista de podcasts bolivianos (Mújica, 2020b). Esta fusión impulsó un trabajo conjunto de identificación y registro de nuevos programas a través de un formulario en línea y contactos directos con sus creadores.

La comunidad PodcastBO cuenta con 141 podcasts registrados y ha organizado diversas actividades para promover el trabajo de sus miembros, incluyendo entrevistas virtuales y talleres para nuevos creadores (PodcastBO, 2019). Además del sitio web, han lanzado un canal en YouTube y luego un MetaPodcast, y mediante un grupo de voluntarios mantienen presencia activa en redes sociales. PodcastBO continúa creciendo y fomentando el desarrollo del podcasting en Bolivia.

Análisis de la permanencia de los podcasts en Bolivia

Este análisis se basa en la información de la base de datos del PodcastBO, que se ha ido recopilando desde su creación. Y es importante aclarar que prácticamente todos estos podcasters son independientes. Los géneros producidos son variados: crecimiento personal, ciencia y educación, ciencia y religión, cine, series, televisión, sociedad y cultura, deportes, fotografía, historia, libros, medio ambiente, música, negocios y tecnología, periodismo, salud, culturas y comunidades, viajes y lugares, videojuegos, actualidad y política e infantil (Cuadro 5).

18 Este sitio web era administrado por Pablo Pando con el apoyo de los podcasters fundadores de PodcastBo. Luego se conformó un grupo en WhatsApp y una base de datos inicial en hojas de cálculo.



Cuadro 5: Temáticas y géneros en Bolivia.

Fuente: Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

Entre ellos, se tiene una mayor cantidad de podcast en los géneros de sociedad y cultura, crecimiento personal, negocios y tecnología, y actualidad y política.

En cada departamento se evidencia el tipo de contenido realizado. La Paz produce un contenido variado y numeroso, mientras que el interés por la creación en Santa Cruz, Chuquisaca y Potosí es significativa (Cuadro 6).

Categorías	La Paz	Chuqui- saca	Cocha- bamba	Oruro	Potosí	Santa Cruz
Crecimiento personal	12	2	2			1
Ciencia y educación	4	1	2			
Ciencia y religión	1					
Cine, Series y Tv	5					2
Sociedad y Cultura	20		1	1	1	3
Deportes	1					
Fotografía	2					
Historia	1				1	
Libros	4					1
Medio Ambiente	1					
Música	2					2

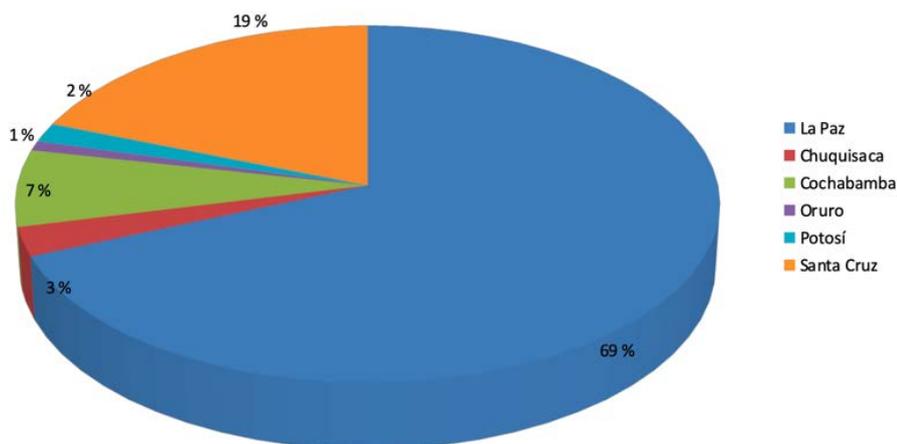
Negocios y Tecnología	6				8
Periodismo	3		2		1
Salud	2				
Culturas y comunidades	2				1
Viajes y Lugares	2				1
Videojuegos	1				
Actualidad y Política	10		1		1
Infantil					1

Cuadro 6: Géneros de podcast en Bolivia.

Fuente: Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

Si bien La Paz, Cochabamba y Santa Cruz son los departamentos que producen más podcast (Cuadro 7), durante 2019 y 2023 paulatinamente se han dado bajas de producción (proceso denominado podfade);¹⁹ y durante la pandemia, se crearon nuevos programas pero de duración esporádica. Es necesario ahondar en las razones de esta discontinuidad, pero es tema para otro artículo; sin embargo, podemos mostrar dicha relación en el Cuadro 8.

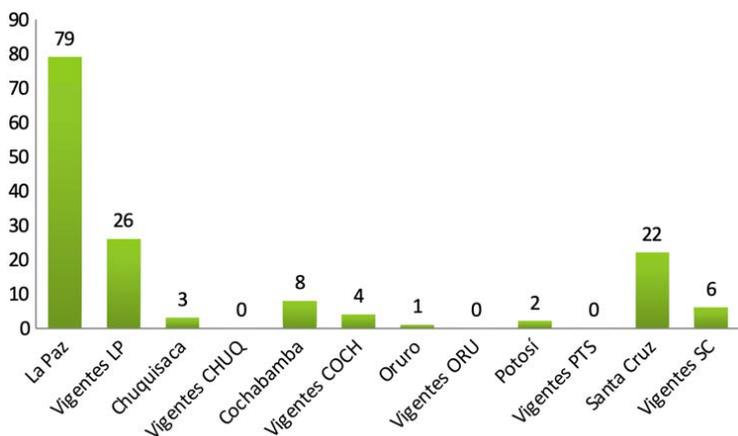
Título del gráfico



Cuadro 7: Departamentos con un mayor porcentaje de producción de podcast.

Fuente: Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

¹⁹ El podfade es el declive gradual o el final abrupto de una serie de podcast, a menudo debido a la falta de tiempo, recursos o interés por parte del creador (Izuzquiza 2019).

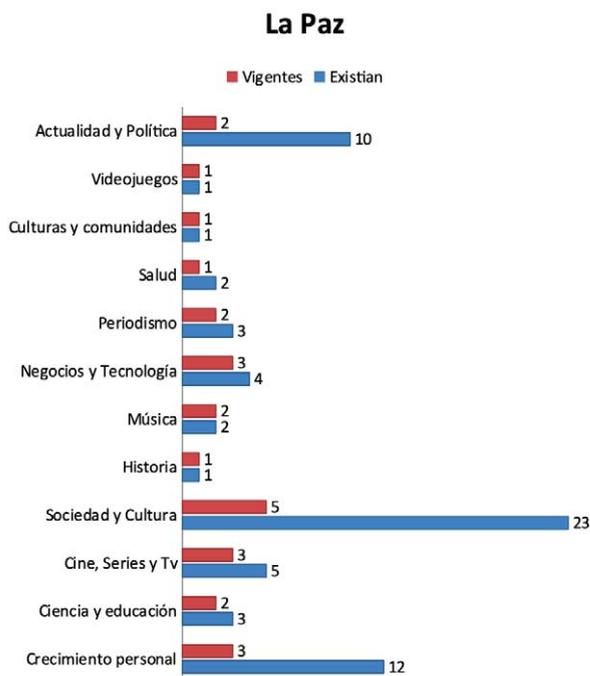


Cuadro 8: Relación entre permanencia y podfade.

Fuente: Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

Ahora veremos la permanencia y podfade de los podcast en La Paz, Cochabamba y Santa Cruz, ya que estos departamentos contienen el mayor porcentaje de producción.

Permanencia de podcasts en La Paz.



Cuadro 9: Podcasts vigentes y podfade en La Paz.

Fuente: Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

El anterior cuadro muestra la relación entre los podcast vigentes y aquellos que se dejaron de producir. La línea azul evidencia el número de podcast que existía en cada género hasta hace dos años, mientras que la roja muestra los podcast vigentes a la fecha de publicación de este artículo, aunque con un menor número de episodios estrenados.

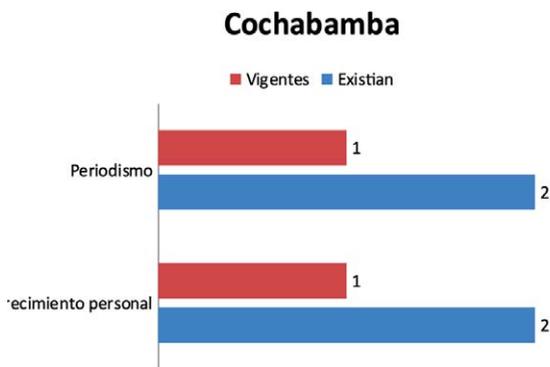
Género	Podcast (La Paz)
Actualidad y política	<i>Dímelo podcast, Radio Segundo Paso.</i>
Videojuegos	<i>The Game Over Effect.</i>
Culturas y comunidades	<i>PachaKamani Radio.</i>
Salud	<i>Psicopodcast.</i>
Periodismo	<i>Rascacielos y RTP mundo.</i>
Negocios y tecnología	<i>The Supply Chainers, Tecnobit, Declarando variables, Guía del emprendedor y Acción semilla.</i>
Música	<i>La comunidad del vinilo y Las flaviadas online.</i>
Historia	<i>El historiador Bolivia.</i>
Sociedad y cultura	<i>Ready Player Gik, La venganza del troll, Culturas con Sará Amorós, La escoba esCultural y Granjeando, con Fellini el gato</i>
Cine, series y TV	<i>Rocko pop anime, Kraken podcast y Nuestras anécdotas.</i>
Ciencia y educación	<i>Encuentros y saberes y A través de la ventana.</i>
Crecimiento personal	<i>Enamórate de ti, Retórica, mamá, ¿soy adoptada? y Vaya par</i>

Cuadro 10: Podcast y géneros vigentes.

Fuente: Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

La entrevista, narrativa y charla se distribuyen en todos los contenidos, no habiendo una preferencia significativa por parte de los creadores. Mientras tanto, los géneros que se han dejado de producir son ciencia y religión, deportes, fotografía, libros, medioambiente, viajes y lugares.

Permanencia de podcasts en Cochabamba.

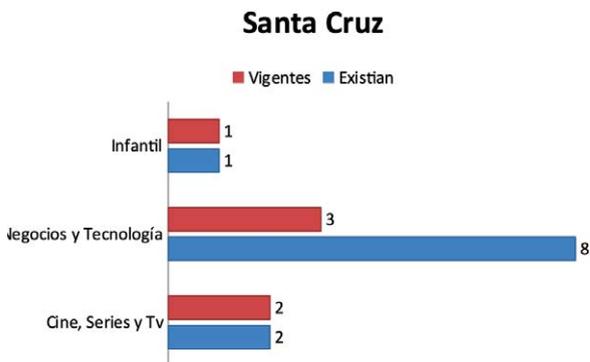
**Cuadro 11:** Podcast vigentes y podfade en Cochabamba.**Fuente:** Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

En Cochabamba se produjeron cinco tipos de podcasts. Sin embargo, los de ciencia y educación, sociedad y cultura ya no se están activos, mientras que los podcasts de actualidad y política, periodismo y crecimiento personal se han mantenido con una diferencia mínima entre los que existían anteriormente y los que siguen vigentes (Cuadro 11). Los podcast que han permanecido en su producción están en el Cuadro 12.

Género	Podcast (Cochabamba)
Periodismo	<i>Muy waso.</i>
Crecimiento personal	<i>El murmullo.</i>

Cuadro 12: Podcasts vigentes en Cochabamba.**Fuente:** Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

Permanencia de podcasts en Santa Cruz.

**Cuadro 13:** Podcast vigentes y podfade en Santa Cruz.**Fuente:** Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

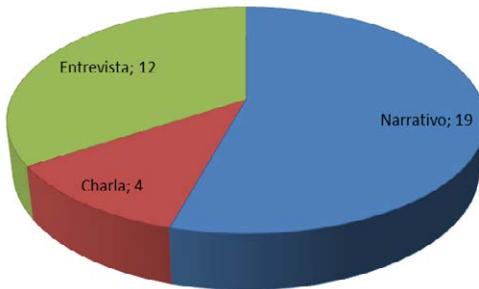
En Santa Cruz, de los 11 géneros de podcasts producidos, solo tres se han mantenido: infantil, negocios y tecnología, cine, series y TV (Cuadro 13). Sin embargo, se observa un descenso significativo en el género de negocios y tecnología. Cabe resaltar que el contenido infantil es el único en todo el país. El Cuadro 14 muestra los podcasts que han permanecido.

Género	Podcast (Santa Cruz)
Negocios y tecnología	<i>Declarando variables, Guía del emprendedor, Super Chatbot.</i>
Cine, series y TV	<i>LifeAnimeBo Podcast, Videoclub podcast.</i>
Infantil	<i>Los cuentos de Lorenzo.</i>

Cuadro 14: Podcast vigentes en Santa Cruz.

Fuente: Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

Los géneros de podcast que se mantienen constantes en Bolivia pertenecen al narrativo y entrevista (Cuadro 15).



Cuadro 15: Géneros de podcast que se mantienen constantes en Bolivia.

Fuente: Elaboración propia con base en datos extraídos de www.podcastbo.com

Aunque pueda resultar preocupante la tensión entre el abandono de la producción de podcasts (podfade) y la continuidad de los mismos, todo el contenido ya producido sigue disponible para ser escuchado. Pese a que no se publican nuevos episodios, aún podemos acceder a los podcasts bolivianos en las distintas plataformas y el catálogo disponible en www.podcastbo.com

Podcast desde la radio y la televisión

Al principio, en Europa y Estados Unidos, los podcasts fueron iniciados por comunicadores que formaban parte de radiodifusoras. En Bolivia, sin embargo, los podcasts han sido apropiados por iniciativa de personas motivadas por compartir distintas experiencias. Podría esperarse que las radios o las televisoras hubieran adoptado el podcast como formato, pero esto no ha sido así, ya que solo unas pocas radios del total del país tienen podcasts y son muy recientes.

Los podcasts bolivianos que vienen de la radio y televisión son recortes que están en función del ámbito de programación de cada medio. Así, existen podcasts de noticias y reportajes o de música, entre otros. Algunos ejemplos son *RTP Mundo*, *Red Uno Notivisión Podcast*, *Que no me pierda*, *Telepás Podcast* (no vigente), *Radio Disney*, *Erbol*, *ATB Podcast*, *Agencia de Noticias Fides*, *Diálogos en Panamericana* y *Confidencias*.²⁰

Iniciativas privadas e institucionales

Los podcasts producidos por empresas o entidades privadas tienen un objetivo diferente: la difusión de sus resultados y proyectos. Por lo tanto, requieren un análisis diferente debido a sus características, pues cuentan con financiamiento o bien son producto de consultorías “por producto”. En este caso, el podcast es utilizado como una herramienta de difusión, por lo que pareciera no haber preocupación por la promoción, cantidad de suscripciones o donaciones.

Las temáticas más abordadas en este contexto son medio ambiente, productividad y desarrollo, democracia, derechos humanos y salud.

Las instituciones analizadas se identificaron a través de la búsqueda en sus respectivas páginas web, y plataformas de podcast. Entre las instituciones mencionadas se encuentran CEDIB Centro Documentación, Fundación Milenio, Cooperación para el Desarrollo de la Embajada de Suiza en Bolivia, Fundación Construir, Friedrich-Ebert-Stiftung FES Bolivia, Fundación Jubileo, IPDRS, Fundación Gaia Pacha, Banco FIE, Centro Colibrí - en Montero, CEDLA, LIDEMA, Tribunal Agroambiental, *Voces del Sur*, podcast de Medicusmundi Mediterrània (con apoyo del CIPCA), *Educa Bolivia Podcast*, Red UNITAS, Centro de la Cultura Plurinacional (CCP) de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BC).

Producción independiente y sus desafíos

Como ya mencionamos, gran parte de los podcasts en Bolivia son independientes, razón por lo cual debemos valorar esas iniciativas. Esta valoración, sin embargo, se hace posible solo difundiendo y consumiendo su contenido. ¿Pero cómo llegamos a estos podcast?

Las encuestas indican que la principal fuente para descubrir o conocer “nuevos” podcast, son las recomendaciones de amigos. Sin embargo, el círculo social de escuchas de podcasts en Bolivia aún es pequeño, por lo que conocer alguno depende en gran medida de las redes sociales a las cuales los oyentes y podcaster se adscriben.

Al respecto, nos llamó la atención la información de encuestas sobre la relación entre el nivel de educación/formación de los escuchas y el consumo de podcast. Market Splasch estableció que en Estados Unidos el 66% de los oyentes tienen título universitario, la *EncuestaPod*, a su vez, indica que el 90% de las personas encuestadas en Hispanoamérica cuenta con

20 Es distintivo el podcast que produce radio Panamericana, proviene de *Confidencias*, un programa de comedia del quehacer político.

estudios superiores completos, en su mayoría universitarios (78%) y en menor medida intermedios o terciarios (15%). Entonces surge la pregunta, ¿será necesario poseer estudios superiores para escuchar podcast? Es necesario más información al respecto aplicado al contexto boliviano. Además, es necesario considerar que el acceso al Internet en Bolivia apenas llega a un 55%, y que se lo hace mediante los teléfonos móviles (Corrales Olivera, 2022). Pensamos que esta relación sobre el acceso a la tecnología es crucial en el podcasting boliviano.

El carácter independiente y autogestionado de los podcasts en Bolivia no dejan de lado la importancia de la monetización y acceso a financiamiento. Asimismo, si bien existe un aumento en la producción, escucha y difusión del podcast en los últimos años, las dinámicas del mercado comunicacional también implica la existencia de monopolios empresariales y narrativas homogeneizadoras, lo cual no garantiza la producción imparcial y de discurso abierto... en definitiva, la libertad de creación. Es así que los aportes voluntarios de los escuchas son el único medio de sostener podcasts independientes y libres de sesgos privados/institucionales.

Comunicación, narrativa y oralidad

En esta última sección hablaremos sobre la importancia del podcast como un espacio dinámico donde convergen la tradición oral, la innovación digital y la participación ciudadana, desafiando y enriqueciendo el panorama de los medios contemporáneos.

Comunicación y narrativas

Al hablar del podcast y la transmisión oral de información, cabe recalcar que su alcance potencial es masivo. Sin embargo, el alcance real está determinado por el tamaño de los nichos receptores de esta información.

Se podría iniciar un debate sobre qué es lo primero, si los receptores que buscan la información o los emisores que la transmiten. Aquí nos inclinamos por la idea de que el impacto y el origen de un podcast están determinados por los podcasters (emisores/receptores), y su capacidad de movilidad entre esas dimensiones.

Al respecto, Jean Cloutier presentó el concepto de “emirec”, que destaca el papel dual de un individuo en tanto emisor como receptor en el proceso de comunicación. Esto último sugiere una dinámica de horizontalidad en la direccionalidad tradicional asociada con la transmisión de información. De manera similar, Alvin Toffler acuñó el término “prosumidor” para describir el accionar de aquellas personas que actúan como productores y consumidores (Toffler citado en García Marín, 2016: 18). Ambos conceptos enfatizan la gama de roles que una persona puede desempeñar en la comunicación y la producción de contenido, en el contexto que brindan los medios digitales como el podcast.²¹

21 “En este contexto, el podcasting se configura como una tecnología y un medio de comunicación que facilita a los ciudadanos la construcción de sus propios relatos y su propagación a través de Internet, con una audiencia potencialmente mundial” (García Marín, 2016: 19).

Aunque todos podríamos ser “prosumidores” y podcasters, no todas las personas dan ese paso. Esto resalta la importancia de la agencia del podcaster en este formato de comunicación. Además, es importante destacar que existen diferentes tipos de emisores, dependiendo de los factores y condiciones que influyen en su iniciativa y acceso a recursos.

A continuación, presentamos una primera aproximación a una tipología de podcasts. La primera categoría se basa en la iniciativa independiente de los emisores, mientras que la segunda se basa en el acceso a financiamiento.

Podcasts independientes (iniciativa de los emisores)

Los objetivos de comunicación de los emisores están estrechamente relacionados con su razón de ser o constitución. Por lo tanto, podemos identificar tres subtipos de emisores según las personas o entidades que respaldan la producción y difusión de los distintos podcasts bolivianos:

- **PERSONALES:** Los podcasts que surgen de una iniciativa individual, generalmente con la intención de compartir o seleccionar información sobre un tema específico o de interés del productor independiente o del creador del podcast.²²
- **COMUNITARIOS O COLECTIVOS:** Los podcasts que surgen de una iniciativa comunitaria o grupal, a diferencia de los personales, cuentan con el respaldo/apoyo de agrupaciones de personas que comparten intereses comunes sobre los que gira el contenido del podcast.²³
- **INSTITUCIONALES:** Los podcasts que surgen de una iniciativa institucional/privada tienen objetivos subordinados a la misión organizacional.²⁴

Contextos, financiación y narrativas (código – agencia)

Ya dijimos que la continuidad del trabajo del podcaster depende de la forma de financiamiento. En ese marco, para el caso boliviano podemos dividirlo en dos grandes tipos de podcast según el financiamiento de los emisores.

- **CON FINANCIAMIENTO:** Podcasts institucionales que tienen fondos para cubrir los aspectos financieros de la producción y distribución de un podcast. Es importante

22 Como señala Blanco (2008), la intención de convertirse en creador y emisor de contenidos puede deberse a que el podcaster cuestiona los contenidos de los medios de comunicación tradicionales. “De hecho, los podcasters utilizan el dicho ‘Un locutor sabe hablar y un podcaster sabe de lo que habla’ como reivindicación de la calidad de sus contenidos frente a las posibles deficiencias técnicas de su trabajo” (Blanco 2008: 3).

23 Como señala García Marín (2016: 19): “participar en la construcción de significados mediante producciones personales en el seno de una comunidad resulta elemento nuclear en la consideración de estos creadores [...], como movimientos donde un colectivo de personas dedicaba su tiempo trabajando sin ánimo de lucro en la consecución de un bien común” (García Marín, 2016: 19).

24 Generalmente están relacionados con planes estratégicos de difusión y pueden, o no, buscar un retorno sobre la inversión. Ya hemos mencionado los “podcasts privados” donde el podcast se utiliza como una herramienta de marketing dentro de otras.

recalcar que la producción puede ser parte de un plan estratégico vinculado a un indicador institucional.

- **SIN FINANCIAMIENTO:** Son la mayoría de los emisores grupales (o comunitarios) y personales que no cuentan con fondos para cubrir los aspectos financieros. Estas producciones muestran una baja o nula inversión económica, sin embargo, muchas veces esta se compensa con una mayor inversión de tiempo y esfuerzo.

Retomando el análisis de Izuzquiza (2019), podemos referirnos a otro tipo de podcast que no se ubica en esta dicotomía. La alternativa emergente es el *modelo de suscripción y contenido premium*. Este enfoque implica ofrecer parte del contenido de forma gratuita mientras se reserva un contenido exclusivo para los suscriptores de pago.²⁵

En cada uno de estos casos la narrativa del contenido del podcast presenta peculiaridades. En los individuales, colectivos y sin financiamiento, la agencia del podcaster es explícita y su contenido puede generar mayor relación con sus escuchas, al punto de construir una *comunidad*, la cual conecta con un modelo de suscripción. En cambio, en un podcast institucional/ con financiamiento el contenido está supeditado a la institución financiadora.

Oralidad, diversidad y acceso

La comunicación mediada por la voz, ha estado presente desde los inicios de la radio hasta los medios digitales;²⁶ lo cual nos lleva a reflexionar en el rol de la oralidad. Desde las ciencias sociales, la *oralidad* se define como la más antigua forma de comunicación, situacional, interactiva, dialógica y social que no solo transmite información, sino que también fortalece la identidad cultural y los valores comunitarios (Barfield 2000: 191). Esto último resalta su importancia en la transmisión y el contexto educativo, incluyendo las prácticas textuales, sensoriales, orales que han coexistido y se han influenciado mutuamente.²⁷

En el podcast, estas raíces profundas de la oralidad encuentran un medio contemporáneo para persistir. Al permitir la difusión de tradiciones orales, conocimientos ancestrales y expresiones artísticas, el podcast no solo tiene el potencial de democratizar la narrativa, sino que también revitaliza y preserva formas de comunicación oral. En el podcast *PachaKamani-Radio*, se abordan varios aspectos sobre la oralidad y la tradición oral en relación con el podcasting. Destaca la importancia de la tradición oral en Bolivia, en

25 Plataformas como Patreon, iVoox y Audible han facilitado este modelo, permitiendo a los creadores cobrar una tarifa mensual a cambio de acceso a contenido adicional o exclusivo.

26 En el desarrollo de la comunicación mediada por la voz, la radio marcó un hito en el siglo XX al utilizar la AM para transmitir gran parte de la oralidad cultural y la FM para la música. Con la expansión de Internet a mediados de la década de 1990, surgieron contenidos auditivos (podcast), ampliando las posibilidades de intercambio de información y entretenimiento (Ballesteros y Makowski 2021: 48).

27 En las culturas andinas, por ejemplo, las prácticas como los textiles, los glifos y la música han sido formas válidas de expresión y transmisión de conocimientos, desafiando la concepción tradicional de analfabetismo. Esto último subraya la importancia de reconocer y valorar las múltiples formas de comunicación y expresión, incluyendo las prácticas orales, enriqueciendo así el panorama educativo y cultural global (Arnold y Yapita, 2017).

un contexto multicultural y plurilingüe que puede ayudar a difundir y preservar. Además, subraya que la oralidad facilita la generación de comunidad, y es una manera de transmitir conocimientos y saberes locales (Mújica, 2020).

Como vimos hasta ahora, el podcast está atravesado por varios elementos. Si bien la comunicación es el eje de sus intenciones, y las plataformas digitales transmedia son su contexto, no podemos dejar de lado que la oralidad es fundamental, ya que se conforma en el modo de comunicación medular del podcast. Estos emplean formas narrativas particulares (según cada género o formato) que, a partir de lo verbal, se amplían a diferentes formas y recursos sonoros que llegan a transmitir una secuencia-contenido, ya sean conceptuales, informativos o de hechos reales o imaginarios. Estos elementos se ven impactados por la hiperconectividad de hoy en día y desarrollan un gran espectro de propiedades por las posibilidades que brinda la interacción digital.

Asimismo, es fundamental considerar la interculturalidad que se manifiesta a través de la oralidad. Escuchar podcasts nos aproxima a diferentes acentos y maneras de hablar, revelando un bagaje terminológico local propio de diversas regiones, países o culturas. Además, destaca la importancia de la oralidad en la pedagogía y la enseñanza, relacionando los conceptos de multimedia y transmedia.

No obstante, es crucial subrayar que, aunque el medio del podcast tiene un gran potencial para dar voz a diversas comunidades, por un lado, el acceso a la tecnología y al Internet sigue siendo limitado para algunos sectores de la población; y por otro, tenemos que analizar con pinzas las posibilidades reales de participación ciudadana significativa en el discurso online (García-Marín y Aparici, 2020), así como los procesos de creación, sus usos intelectuales y sus dimensiones políticas (Beltrán Nieves y Páez Díaz de León, 2022). Por lo tanto, el podcasting no solo es un medio de comunicación, sino también una herramienta intercultural que promueve la diversidad y la inclusión a través de la oralidad, por lo cual, es necesario trabajar en su difusión crítica como una alternativa accesible sin dejar de lado el impulso de políticas públicas que mejoren el acceso a la tecnología y a la palabra en diversas comunidades de Latinoamérica.

Bibliografía

- ARNOLD, Denise y Juan DE DIOS YAPITA.
2017. *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. ILCA. La Paz, Bolivia.
- BALLESTEROS, Tito y Sara MAKOWSKI.
2021. *Radio y salud mental en América Latina*. Teseopress. Buenos Aires, Argentina.
- BARFIELD, Thomas.
2000. *Diccionario de antropología. Siglo XXI*. México D. F., México.
- BLANCO, Sonia.
2008. "Podcast versus radio: El triunfo de la portabilidad y la libertad de horarios". *El futuro es tuyo. La revolución social de las personas*: 253-260. Editorial GrupoBuho. Madrid, España.

- CORRALES, Rocío.
2022. “Tras los rastros del podcast en Bolivia”. Disponible en: www.podcasteros.com (consultado el 18 de junio de 2024).
- DÍAZ SÁNCHEZ, Juan.
2009. *Panorama del podcast español*. Proyecto final de carrera. Universidad Católica San Antonio, Facultad de Comunicación, Departamento de Periodismo. Murcia, España.
- EncuestaPod.
2022. *EncuestaPod 2022*. Disponible en: www.encuestapod.com (consultado el 8 de julio de 2023).
- FIGUEROA, Carlos.
2019. “El pódcast: un medio y una forma de comunicación”. En: *Acta Herediana*, vol. 62, núm. 1: 129-133. Disponible en: doi: 10.20453/ah.v62i2.3615.
- GARCÍA-LASTRA, José María y Luis Miguel PEDRERO (eds.).
2019. *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica*. Tirant lo Blanch. Valencia, España.
- GARCÍA-MARÍN, David.
2016. *Podcasting y transmedia: el transcasting*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Educación. Madrid, España.
- GARCÍA-MARÍN, David y Roberto APARICI.
2020. “Voces domesticadas y falsa participación: Anatomía de la interacción en el podcasting transmedia”. En: *Comunicar: Revista científica de comunicación y educación*, vol. XXVIII, núm. 63: 97-107.
- GUTIÉRREZ, Isabel y María Trinidad RODRÍGUEZ.
2010. “Haciendo historia del podcast: referencias sobre su origen y evolución”: 37-53. *Podcast educativo. Aplicaciones y orientaciones del m-learning para la enseñanza*. MAD Eduforma. Universidad de Murcia. Murcia, España.
- IZUZQUIZA, Francisco.
2019. *El gran cuaderno de podcasting: cómo crear, difundir y monetizar tu podcast*. Kailas Editorial. Madrid, España.
- GELADO, José Antonio (anfitrión).
2024 (al presente). *El podcast ya es mainstream*. T20 E12. 19 de mayo. [Podcast].
www.comunicandopodcast.es
- LISTEN NOTES.
2024. “Podcast Stats: How Many Podcasts Are There?”. *Listen Notes*. Disponible en: www.listennotes.com (consultado el 18 de junio de 2024).
- MarketSplash.
2023. “100+ Últimas estadísticas sobre podcasts (edición 2022/2023)”. *MarketSplash*. Disponible en: www.marketsplash.com (consultado el 18 de junio de 2024).
- MCHUGH, Siobhan.
2020. “La radio: sonada pervivencia”. *El Correo de la UNESCO*. 31 de enero.
- MÚJICA, Richard (anfitrión).
2020a (al presente). *PachaKamani-Radio*. “¿Por qué hacer un Podcast en Bolivia?”. E8. 14 de marzo. [Podcast].
www.pachakamani-radio
2020b. *PachaKamani-Radio*. “Catálogo podcast Bolivia”. Disponible en: www.pachakamani.com (consultado el 18 de junio de 2022).
- PEDRERO-ESTEBAN, Luis Miguel, Andrés BARRIOS-RUBIO y Virginia MEDINA-ÁVILA.
2019. “Adolescentes, smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify”. En: *Comunicar: Revista científica de comunicación y educación*; vol. XXVIII, núm. 63. Disponible en: www.podcastbo.com/. (consultado el 18 de junio de 2022).

QUINTANA, Boris, Carolina PARRA y Johanna RIAÑO.

2017. "El podcast como herramienta para la innovación en espacios de comunicación universitarios". *Anagramas*, vol. 15, núm. 30: 81-100.

Redacción www.think.es

2021. "Spotify, el proyecto del monopolio del podcast". *Think*, s.f. (Disponible en: www.think.es).

REYNOSO, Asunción, Isidro ZEPEDA y Rosalba RODRÍGUEZ.

2019. *Podcast educativo: planeación, análisis, diseño, desarrollo y evaluación*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. México.

RIAÑO, Félix.

2020. *Todo sobre pódcast: 2020*. Disponible en: www.todosobrepodcast.com

SOLANO, Isabel y María del Mar SÁNCHEZ.

2010. "Aprendiendo en cualquier lugar: el podcast educativo". En: *Pixel-Bit: Revista de medios y educación*, vol. 36: 125-39.

MESA 5

MESA ABIERTA: APORTES DESDE LOS SABERES Y LAS CIENCIAS



LA MÚSICA Y DANZA RITUAL DEL WAKA TINKI/TINTI EN LA SIEMBRA DE LA PAPA EN EL ALTIPLANO PACEÑO (CASOS DE LAS PROVINCIAS AROMA Y PACAJES)

Modesto Edgar Huanca Tito¹
Patricio Luna Aguirre²

Resumen

El presente artículo pretende mostrar la identidad cultural de las danzas autóctonas que se practican en el Altiplano paceño y que representan a la cultura aymara. En particular, veremos la ritualidad de la danza autóctona *waka tinkiltinti*, la cual está ligada con el sincretismo religioso y cultural que pronostica que es época de siembra de la papa. Lo ritual se apoya en bioindicadores locales, que es práctico y perfecto. De acuerdo a la investigación para este artículo se logra identificar que la práctica ritual esta enraizada en las actividades cotidianas y festivas, inclusive acompañada por los usos y costumbres, en otros lugares del Altiplano paceño, donde lo ritual se complementa o acompaña con alguna danza autóctona, como es el caso de la danza del *waka tinkiltinti*, nuestro objeto de investigación en las dos provincias. Se verán los diferentes actores visitados, los cuales describen el antes y el durante de la presentación e interpretación de la danza. En la coreografía se observa lo simbólico de las labores de práctica cotidiana que se efectúan con la yunta de toros, esto como augurio de la siembra de la papa. En otras regiones de las provincias del departamento de La Paz la danza es practicada como parte de veneración a un santo patrono, por lo general simboliza la ritualidad. Para la interpretación de música y canto, la presencia de los músicos es significativa al son del pinquillo y *wankara*. Estas danzas se complementan con bailarines, quienes al ritmo de la música bailan, cantan y juegan, simbolizando la siembra o el significado dentro su contexto.

La investigación se centra en la obtención de información primaria por medio de visitas de campo, entrevistas a los principales actores que conocen y practican la danza del *waka tinkiltinti* en los municipios de Patacamaya y Umala (provincia Aroma) y en el municipio de Caquiaviri (provincia Pacajes). Ambos se encuentran en el departamento de La Paz.

Palabras Clave: música, ritualidad, danzas autóctonas.

-
- 1 Licenciado en Bibliotecología y Ciencias de la Información. Actualmente desempeña el cargo de Procesador Técnico en la Biblioteca del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
Correo electrónico: edgareht@hotmail.com
 - 2 Comunario del ayllu originario Aypa Yauruta (provincia Pacajes). También es pintor.
Correo electrónico: lunaaguirrepatricio@gmail.com

Introducción

Es importante señalar que nuestro país mantiene viva las manifestaciones culturales existentes después de la época precolombina. Si damos una mirada al contexto nacional podemos mencionar que más de la mitad de la población pertenece al área rural, la organización socio-económica y cultural se basa con la práctica de usos y costumbres. Sus formas de producción, niveles de decisión, composición de estructura política son propias y mejor organizadas. Por supuesto, no son irrespetuosos de las normativas nacionales, pues funcionan paralelamente. En ese contexto, se pretende mostrar de la mejor manera las manifestaciones culturales; señalar entonces que la música acompañó y estuvo presente desde los tiempos antiguos, la música y la danza autóctona son la representación y manifestación cultural de cada pueblo, en este caso la investigación sobre la música y danza ritual del *waka tinkil tinti* sintetiza la sobrevivencia de la danza en varias regiones o municipios en el departamento de La Paz. Un aspecto a destacar es que la danza objeto de estudio se encontraba a punto de perder su identidad, esto gracias a la introducción de las danzas modernas. En cada actividad festiva religiosa lo autóctono era minimizado, por ello amerita concientizar a los actores que las danzas autóctonas requieren su recuperación y revalorización.

Las danzas autóctonas bolivianas en zonas como la Amazonía, Valle y Altiplano se caracterizan por la práctica ritual de agradecimiento a la Madre Tierra. En varias regiones la vestimenta del bailarín y músicos se caracterizaba por el empleo de la piel o cuero de animales. Asimismo, el uso de la pluma de las aves estuvo presente. Es menester señalar que en nuestro país se propagó el uso indiscriminado de plumas de aves y pieles de animales en general; solo en esta última década en nuestro país se prohibió el uso de estas pieles y plumas en los disfraces. Esta situación cambió y obligó adoptar o reemplazar el uso de otro material. En este caso adoptaron lo sintético. Para contrarrestar el uso indiscriminado de pieles y plumas existe una norma que prohíbe lo mencionado, el Decreto Ley N°. 12301, conocida también como Ley de Vida Silvestre, parques nacionales, caza y pesca.

En la mencionada ley se logra identificar la práctica y desaparición de la danza autóctona del *waka tinkil tinti* que pertenece a la familia de danzas *wakas*.³

La música

En la cultura y sociedad aymara, la música tuvo su importancia en las actividades cotidianas, festivas, tradicionales y religiosas. La práctica musical esta enraizada en las actividades rituales y ceremoniales. Muchas de estas actividades están relacionadas con la práctica de la religión católica, que fueron impuestas durante y después de la colonización.

Las personas se comunican con el cosmos mitológico en términos antropológicos. Se practica el sistema de complementariedad y reciprocidad como base fundamental de la cosmovisión andina. Las personas se complementan como una unidad. En el caso que nos

3 *Waka thuyuri, waka waka, waka tinki, waka tinti o tinti wakas.*

competen las actividades se practican en familia, es decir, las relaciones de género asumen una posición de interdependencia, término conyugal aymara al que se lo conoce como *chachawarmi*.⁴ Como consecuencia de esta interdependencia la vida de los pobladores en la parte andina se complementa con la vida material y la espiritualidad.

La riqueza musical que se interpreta y practica en las diferentes regiones de la zona altiplánica, conserva su significado ritual, pues su importancia radica en que la música y el baile representan la solidaridad de las personas con la Madre Tierra.

En el contexto de gratitud a la Madre Tierra, en carnavales y en otras festividades, las personas que practican la música interpretan y vislumbran con cantos y bailes. Los varones demuestran con los instrumentos el canto y bailan y las mujeres también cantan y bailan. Se distinguen los ritmos musicales de los aymaras como oraciones cantadas para sus dioses.

Cuando nos referimos a una composición musical, la melodía producida por un instrumento, en este caso de un pinquillo, devuelve un sonido armonioso. El pinquillo es un instrumento que nuestras generaciones van olvidando. Pero la composición musical siempre estará vinculada a las actividades cotidianas y festivas. Si se trata de reavivar con efervescencia nuestras composiciones musicales, la música permite conocer estos ritmos, melodías, compases, etc. El ritmo musical que se interpreta tiene mucha importancia tanto para el bailarín como para el espectador.

En los diferentes festivales de música y danzas autóctonas que organizó el municipio de Umala se escuchan voces y cantos de bailarines y de músicos. Estos cantan el ritmo de música del *waka tinti*. En *Música andina. Bolivia* (2012), editado por el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL) y el Ministerio de Culturas dentro del tema *Jaylli Waka Tinki*, dieron a conocer (Ministerio de Culturas y CRESPIAL, 2012: 35): la siguiente composición:

Thanta Umaleño

Phinay turuway way, yaqa turuway way way

Janiway turujakiti, yaqa turuway wayay wayay (voz de mujer) (bis)

Jinay wawanaka thugt'asimaya (voz de varón)

Jallalla turunaka jallalla (voz de varón)

kantat kantata wayay, puwrita puwrita wayay

Lindo phinayinuta way way (voz de varón) (bis)

Uka turuq millunaw kuwistitu way way (bis)

Ayray ayray (bis)

Phinay yuqalla way way

Chipchi chipchi kamaki yuqalla

Way way way (voz de mujer)(bis)

4 El principio constitucional de igualdad de género estipula que hombres y mujeres son iguales ante la ley, es decir, que todas las personas sin distinción alguna tenemos los mismos derechos y deberes frente al Estado y a la sociedad.

Awir wawanaka jallalla Phinaya, jallalla turunä (voz de varón)
 Pobre pobre *imillatwa way way* (voz de mujer) (bis).

[Cantado castellano (traducción)]

Soy Toro de *Phinaya way*, soy otro toro *way way*
 No es mi toro, es toro ajeno *wayay wayway* (voz mujer)(bis)
 Vamos hijos e hijas bailen (voz de varón)
Jallalla toros jallalla (voz de varón)
 cantado, cantado *wayay*, soy pobre soy pobre *waray*
 Soy lindo *Phinayño way way* (voz de varón) (bis)
 Ese toro me cuesta millón *way way* (bis)
Ayray ayray (bis)
 Muchacho de *Phinaya way way*
 toro de varios colores

En un usual encuentro con Félix Flores Apaza,⁵ empieza a narrar sobre lo que significa cantar el ritmo del *waka tinkiltinti*. Argumenta que este canto es antiguo e indica que cuando su padre vivía él era muy solicitado para bailar esta danza. Cuando se lo escucha cantar expresa esa melodía musical de dulzura y alegría. En el video grabado en fecha 22 de marzo de 2023, se logra escuchar la expresión de ese canto que a continuación, se transcribe:

[Cantado en aymara]

Jilatanaka Kullakanaka,
 Tinti wakawa purintani,
 takeni thuqr'asipxañani
 mama ispalla irpt'asita,
 Jallalla Tinti Waka
 Thula patxansay aythaita
 Wichu patxansay aythaita,
 turituy turito, siw, siw, siw, siw, siw,
 Thula patxansay aythaita
 Wichu patxansay aythaita,
 turituy turito, siw, siw, siw, siw, siw

[Cantado castellano (traducción)]

Hermanos y hermanas,
 está llegando Waka Tinti,
 todos bailaremos,
 junto a la madre tierra,

5 Comunario de San Pedro de Curahuara, corresponde a la primera sección municipal de la provincia Gualberto Villarroel del departamento de La Paz.

Ciclo agrícola y ritual

El ciclo agrícola anual en el Altiplano paceño está marcado en varios momentos, mientras los productos después de la siembra crecen y se acercan a su cosecha. Los agricultores ya piensan en la próxima reproducción, inclusive la tierra o el terreno mismo debe ser sometido a procedimientos de alternancia para que esté en condiciones de productividad.

Pacífico Lima,⁶ en entrevista efectuada de fecha 08-02-2023, relataba al respecto:

Khoanchada hacían, se compraban, había aquí una persona, no manejaba cualquiera persona se llamaba Celso Gutiérrez, era entendido en la materia, en la khoanchada, compraba mesa dulce, chiwchi mesa, chiar mesa, entonces hacía pasar en la brasita, en la iglesia, para bailar, para que no pase nada de accidente, nada de desgracia, ellos creían en esto (Lima, 2023).

En una investigación realizada sobre el rito de la siembra de papa, como aporte a *Expresiones: lenguajes y poéticas* (MUSEF, 2021) se describe acerca de los ritos que se ofrece a la Pachamama, con base en a procedimientos andinos dentro del ciclo agrícola, en donde se menciona:

La práctica de siembra de papa, en algunos lugares, se ameniza con cánticos y la pinquillada para atraer a la lluvia, así como indican que así se alegra a la Madre Tierra. La expresión musical, la danza y la indumentaria están íntimamente relacionadas con el medio circundante, además que guían el proceso de producción agrícola (MUSEF, 2021: 211).

Eveline Sigl en el artículo denominado “Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan. Danza, fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano”, indica:

Según el concepto andino de reciprocidad existe un constante intercambio entre la gente que habita “este” mundo (akapacha) y los dioses que viven en el “mundo de arriba” (alaxpacha) y de “abajo” o “adentro” (manqhapacha) (Harris 1987). Los dioses son alimentados con rituales, ofrendas, música y danza para que luego procuren las condiciones óptimas para el crecimiento y la maduración de la cosecha, la producción de chuño y tunta (una variedad de chuño de color blanco) y para la procreación de los animales, es decir suficientes lluvias, sol y heladas [...] (Sigl, 2011: 3).

En el mismo documento, la autora menciona indicando:

A la Pachamama [Madre Tierra] le gusta como [*sic*] el tiempo está medio café medio seco; pero queremos que enverdezca la Pachamama, claro entonces ch'allando. Como ya viene la época de la siembra hay que alegrar a la Pachamama y símbolo de las mujeres, adornamos para la Pachamama [...].

6 Comunario de la comunidad de Kata Katani (municipio de Patacamaya, provincia Aroma del departamento de La Paz).

En una monografía titulada *Waka Tinki thuqt'awi uñacht'ayawi*, de Víctor Condori, en uno de los párrafos menciona sobre el significado de la comunicación y miradas con la misma naturaleza. En dicha monografía se señala:

Nayra pachaxa janira anqaxata q'ara jaqinaka purinkana ukhaxa inti tataru, phaxsí mamaru, pachamamaru, achachilanakaru, kuntur mamaru, taqi ukanakaru wali yupaychaxana suma jakasiñataki nayra pachaxa wali yupaychaxana akanakaru, inti tataru, phaxsí mamaru, pachamamaru ukhamata achachilanakata amtasisawa kunasa thuqñiri sasawa awkijaxa siri, ukhamata kuna jani walinakasa jutañapataki, suma yupaychaña, jani ch'ijipina jutañapataki jani juyphiñapataki

Desde tiempos antiguos antes que los blancos llegaran Dios Sol, Luna, madre naturaleza, espíritu de los antepasados, ser protector, a todos ellos se veneraba para vivir mejor, antes se veneraba bien a ellos al Dios Sol, Luna, madre naturaleza, recordando a los espíritus de los antepasados se bailaba decía mi padre, para que no venga días malos, además para que no llegue helada a Chijipina (Condori, 2008: 5).

Dentro del significado y contenido mitológico del *waka tinki*, el *Registro de Música y Danza Autóctona del Departamento de La Paz* (Gobierno Autónomo del Departamento de La Paz), dice:

Danza mítico religiosa relacionada con divinidades del Manqha Pacha (subsuelo) y distintas actividades agrarias Qhulli, Sata, Picha y Llamayu. Adoración a la Pachamama con ch'alla, pronósticos de cosecha y peticiones para obtener una buena producción agrícola (Gobierno Autónomo del Departamento de La Paz, 2012: 263).

Del porqué de la danza

De acuerdo a la región donde se practica la danza de los *wakas*, existen otras danzas que se relacionan con ella. En la publicación *Cada año bailamos = Sapa marathuqtapxirita: danzas autóctonas del departamento de La Paz*, se menciona al respecto:

[...] tienen que ver con el personaje central de waka: waka thuquri, waka waka, waka tintis y waka tinkis... Mientras que un bailarín de waka waka de Tuli (provincia Pacajes) aseguró que waka waka era la danza autóctona y waka tinti la versión moderna [...] (Sigl, 2009: 122).

Pareciera que la palabra waka se refiriera al término español de vaca, pero explícitamente denomina a la personificación del toro opuesto delante del arado egipcio que se transformó en [sic] bailarín (aymara thuquri... Las danzas waka son ampliamente difundidas en el área del altiplano aymara: son practicadas en las provincias Aroma (i.e. en las localidades de Umala, Collana, Caquiaviri, Sica Sica, Colquencha y Corocoro), Omasuyos, Los Andes, José Manuel Pando y Gualberto Villarroel [...] (Sigl, 2009: 123).

Antiguamente los aymaras de los Andes trabajaban con una herramienta de nombre *wiri* o en otros lugares también conocida como *huisu*, herramienta que colocaban al toro y vaca para reproducir y para trabajar la tierra para los agricultores Aymaras y para otros. En esos

momentos esta situación era una sorpresa por lo que, por motivos de alegría, danzaron *waka tinti*, según se sabe (Luna, 2023).

En las distintas provincias del departamento de La Paz (Aroma, Pacajes, Ingavi, Los Andes, Omasuyos, etc.) fue posible encontrar la familia de las wakas danzarines. En este contexto, Eveline Sigl expresa:

Existe toda una “familia” de danzas del altiplano boliviano cada que tienen que ver con el personaje central del waka, por ejemplo: Waka Thuqhuri, Waka Waka, Waka Tintis y Waka Tinkis. Parecería que la palabra de Waka se refiriera al término español de vaca, pero explícitamente denomina a la personificación del toro puesto delante del arado que se transformó en bailarín (aymara: thuquri)... (Sigl, 2011: 5).

Origen de la danza del *waka tinki*

Otros comunarios siguen sosteniendo que esta danza se llama *waka waka*. Así también, algunos estudiosos mencionan que se trata de una danza satírica, donde se muestra la derrota de los españoles con el bailarín montado en los toros.

Como antecedente se refiere que la “Danza Waka Tinki” se remonta a la época colonial y es de carácter religioso por su homónimo con las wak’as andinas. Posteriormente imita y satiriza las costumbres españolas, ya que intervienen personajes protectores como el Achachila, la Awila y las Wak’as. Es una danza dedicada a la roturación de la tierra representada por el arado y los bueyes. (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012: 263).

En la monografía titulada *Waka tinki thuq’awi uñacht’ayawi* (2008), en varios párrafos, menciona sobre el origen de esta danza:

Aka thuquwixa Ch’ijiphina aylluna jakasiri jilatanakaru jiskt’atarakiwa jupanakasti thuquwi tuqitxa akhama arst’aapxaraki

Esta danza se consultó [sic] a las personas que viven en el Ayllu Chijipina, ellos sobre esta danza así indican.

Nayra pachanakatpachwa aka waka thuquwi thuq’asixiritayna, janiwa q’ara jaqinakaxa purinkana ukhatpacha, aka thuquwixa khaysa suyu Camacho ukhana uñstawayatana ayllu (Umala) ukatxa mä jilatawa uñaqanitayna jisk’a Chijiphinaru aka waka tinki thuquri puriyañataki, ukatwa aka waka thuqurixa jichhapachkama thuqutaski jani armasitakiti jichhakamaxa.

Desde tiempos antiguos esta danza del Waka ya habrían bailado, antes que los españoles llegaran, esta danza apareció en el suyo Camacho ayllu UMALA, entonces un comunario había ido a observar para luego hacer llegar a Chijipina Chico esta danza, por eso la danza del waka hasta el día de hoy se sigue bailando para que no se pierda”.

Waka tinkixa janq'u jaqinaka purinkana ukapacha khayasa suyu UMALA tuqina uñstawayatayna nayra pachatpacha wali uñ'ata jach'a suma thuq'awi.

Cuando llegaron los españoles Waka Tinki apareció en el suyu UMALA desde antes era visto esta danza (Condori, 2008: 3-4).

Waka tinti

Esta danza refleja los distintos procesos de sincronización que vivió el mundo aymara con la introducción del ganado vacuno en las prácticas de producción agrícola como la siembra y la cosecha de la papa (Crespial, 2012). Su nombre deriva de la representación de los toros, wakas (refonemización de “vaca”) y del “*tin, tin, tin*” de la música tocada por pinkillos y tambores wanqaras (Fernández, 2016: 386).

En otra entrevista efectuada en Kata Katani con don Pacífico Lima, decía al respecto:

Bueno, la danza *waka tinti*... esto ha debido ser, mi papá siempre cuando era chango decía, había nacido en 1910, mi papá; entonces más o menos hasta mi abuelo, por ejemplo Mateo Lima, ha pasado, esto era como una herencia hereditaria, desde diremos que se ha fundado nuestro país Bolivia, desde esos años, sería desde 1825, 1825 se ha fundado por ejemplo nuestro país Bolivia [...] (Lima, 2023)

Instrumentos musicales

Para los pueblos indígena originarios campesinos, de forma tradicional los instrumentos musicales más empleados fueron los de viento, por ejemplo, los que se fabricaban de caña y/o bambú, además de membranófonos como la *wankara*.⁷ Varios autores hacen mención de que el pinquillo es uno de los instrumentos usados en la danza del *waka tinki* o *tinti*.

En *Música, danza e instrumentos folklóricos de Bolivia*, de Celestino Campos, se describe al pinquillo como:

Flauta vertical muy citada por los cronistas que la confunden con la quena y llaman pinkillo o pincollo, es una especie de flauta de pico, de embocadura biselana, lleva canal de insuflación mediante un taco de madera que forma la corriente de aire y desemboca en un orificio en bisel donde se reproduce el sonido. Pincollo, en lengua aymara, se refiere a todo tipo de flautas con pico. Está hecho de cañahueca (tokhoro o tacuara) tiene seis orificios delanteros, lleva una ventanilla en la parte superior llamada boquilla, en forma de U a veces rectangular, por donde salen los sonidos. Su eco es agudo y delicado [...] (Campos, 2005: 129).

Por su parte, Ernesto Cavour en *Instrumentos musicales de Bolivia* (1994), dice lo siguiente:

7 Instrumento de percusión directa, mediante un palillo o baqueta, denominado caja o bombo.

Pinquillo, en Bolivia conocemos con este nombre a una especie de flautas que llevan un tarugo llamado tapatiro o tapatera (aymara) y charkauma en (quechua) en sus embocaduras, que a la vez forma su canal de insuflación. Estos pinquillos son tocados en todas las regiones del territorio nacional (Cavour, 1994: 87).

En el mismo texto Cavour señala sobre el origen del pinquillo:

[...] nos pareciera observar cierta influencia de instrumentos europeos que se encontraban en su apogeo durante el siglo XVI, cuya popularidad permitió llegar a la idiosincrasia de los pueblos americanos durante el periodo colonial. Empero, su extensa difusión en nuestro pasado prehispánico es evidenciado por la arqueología en una flauta de estas características encontradas en las excavaciones tiwanacotas; este ejemplar se encuentra en el Museo de la localidad de Tiahuanacu. El dato lo logramos gracias a la Dra. Julia Elena Fortún. Ávidos, buscamos al instrumento en el Museo mencionado, lamentablemente ya no estaba, desapareció, cómo desapareció los sicus líticos de [...] (Cavour, 1994: 87).

Según CRESPIAL (2012: 38), en la danza del *waka tinti* menciona que

esta danza es interpretada con dos pinkillos y dos wankaras. Los primeros son aerófonos con canal de insuflación (pico) o boquilla, con dos orificios en la parte frontal inferior del instrumento y uno, al contrario, haciendo un total de tres orificios. Este género musical es ejecutado por dos varones, quienes soplan el pinkillu digitando sus tres orificios con la mano izquierda. Al mismo tiempo, con la otra mano, tañen la wankara, un tambor hecho de madera con membranas de cuero curtido de chivo con varias varillas que hacen de “resonadores”.

En otra entrevista hecha a don Inocencio Lima Quispe,⁸ este decía acerca de los instrumentos musicales que usaban los músicos:

Los que tocaban, interpretaban la música [y] también tenía[n] su vestimenta, he conocido, su vestimenta era, por ejemplo: llevaba su pinquillada, su caja que le llamaban, y aquí llevaban unas plumas especiales, hecho de plumas de loro “Lorenzo”, que lo llamaban antes, en el cerro existía. Eso lo formaban un lado como una capa, con eso bailaban, se llamaba hombrera; la vestimenta era de los que tocaban, era una danza interesante pero como no existía ningún celular antes para filmar ni fotografía, en mi vista, en mi mente tengo grabado cómo bailaban (Lima, 2023).

En *Registro de música y danza autóctona del departamento de La Paz* (2012), para la interpretación musical del pinkillu,⁹ menciona:

8 Comunario del cantón Villa Concepción Belén (municipio de Patacamaya, provincia Aroma del departamento de La Paz).

9 Otro denominativo de escritura del pinquillo o pincollo.

Los instrumentos musicales utilizado, son: el pinkillu de tres orificios (uno anterior y dos posteriores), también denominado “waka pinkillu” y la “wankara”. La melodía del pinkillu es alegre y festiva emitiendo sonidos armónicos graves y agudos que permiten un ritmo de trote pausado, con melodías binarias que se adaptan al especial “paso de dos” (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012: 263).

También se menciona, inclusive, que existen dos clases de pinquillos: *waka pinquillo*¹⁰ y *alma pinquillo*,¹¹ dependiendo de la época y danza donde se interpreta. En *Instrumentos musicales de Bolivia* (1994), Cavour describe al *waka pinquillo* que veremos a continuación.

Waka pinquillo

Ernesto Cavour especifica lo siguiente:

Este instrumento musical de solo tres orificios se encuentra dentro la variedad de pinquillos que existen en Bolivia; su nombre traducido de las lenguas quechua y aymara dice: “Flauta de la vaca”, este nombre proviene de la danza folklórica waka-waka o waka tokhori (danza de los toros), cuya coreografía viene a ser una parodia musical de las corridas de toros tan populares desde la época colonial...

En UMALA provincia Aroma bailan los waca tintis acompañándose con este instrumento. En la región de Achacachi, en los danzantes o danza de preámbulo a la muerte, los músicos tocan estos instrumentos de una sola medida de aproximadamente 56 cm y al mismo tiempo tocan con la otra mano los bombos banda, etc. (Cavour, 1994: 123-124).

Este pinquillo es una flauta tubular en cuya parte superior lleva un tarugo llamado tapatiro (Bolivianismo), donde va un aeroducto. Tiene tres orificios (2 delante y 1 atrás) y su construcción es sencilla. En cada posición de dedos se logra 4 notas armónicas, originándose una gran variedad de sonidos son solo 3 orificios que tiene el instrumento; al igual que los de su especie, es construido de estos tamaños básicos: a).- WACA PINQUILLO GRANDE. En los modelos de nuestro estudio llega a medir 61 cm con una afinación en tono de Mi Menor. b).- WACA PINQUILLO CHICO. De aproximadamente 41 cm y con una sola afinación en Sol, corresponde a una quinta del grande, y mide las dos terceras partes del mismo (Cavour, 1994: 125).

Alma pinquillo o pinquillo sokhosa

Al respecto, Cavour afirma lo siguiente:

Está construido [el pinkillu] de cañahueca sokhosa, cuya peculiar distribución de nudos a corta distancia facilita su construcción, razón por la que también se la llama pinquillo sokhosa. Su interpretación es especialmente para la fiesta de Todos Santos (1ro de noviembre) donde entonan melodías dedicadas a los difuntos (Cavour, 1994: 96).

10 Instrumento musical que se toca en la danza autóctona de la familia wakas.

11 Instrumento musical que se interpreta para recibir a las almitas en la fiesta de Todos Santos.

Familia de otros pinquillos

Dentro de la familia de los pinquillos, podemos mencionar que existen múltiples variedades con distintas dimensiones, que suelen adoptar el nombre de acuerdo a las danzas donde se interpretan o tocan. A continuación, mencionamos en lista las diferentes variedades de pinquillos (Cavour, 1994: 92-99):

Pinquillo Tarakha
 Pinquillo Khachuiri
 Pinquillo Koiko
 Pinquillo Carnaval
 Pinquillo de los Pakhochis
 Pinquillo Karhuani
 Pinquillo Whipalita
 Lajha Pinquillo
 Pinquillos Sorejaya
 Pinquillo Lulu
 Pinquillo Chatre
 Pinquillo Mukululu
 Pinquillo Quena Quena
 Pinquillo Huaycheño
 Pinkullo Sacaca o Ch'alla
 Pinquillo Tokhoro
 Pinkullo Puli Puli
 Pinquillo Salliba
 Pinquillos Erazo y Tiple
 Pinquillos Juguetes
 Pinquillo Senqatanqana
 Pinquillo de Hueso de Rorochi
 Pinquena
 Pinquillos de ramas de árboles
 Pinquillo Lawato
 Pinquillo Torome o Much'a
 Pinquillo Chuima
 Pinquillo Chullu Chullu

Wankara

Otro de los instrumentos musicales que porta un músico en la danza del *waka tinti* y *waka tinki*, junto al pinquillo, es la *wankara*,¹² tal como se observa en la Figura 1. En *Instrumentos musicales de Bolivia* (1994), se describe a este instrumento de la siguiente manera:

Es un instrumento musical andino por excelencia; su radio de difusión se extiende por las provincias colindantes del altiplano boliviano. Su presencia en los ritos religiosos y

12 También denominado caja, tambor o bombo pequeño, descrito por los intérpretes.



Figura 1: Músicos con pinquillos y wankaras (Bolivia).

Fuente: Imagen 29; citado en Civallero, 2021: 53.

ceremoniales de las comunidades campesinas tiene una importancia especial en los periodos de siembra y cosecha de los productos agrícolas [...]. Es un “tambor de mano”, su sonido, semejante al de un sonajero, es poco usual en los artistas ciudadanos [...] (Cavour, 1994: 217).

Personajes

Los principales personajes que componen la danza del *waka tinkiltinti*, por ejemplo, podemos observarlos en la Figura 2. Un *waka waka/waka tinti*, con un atuendo propio, varía de una región a otra, además del contexto del baile. “Los personajes que sobresalen en esta danza son las yuntas de toros, los negros (capataces), el yapuchiri (sembrador), ch’uxña (hombres con tocados de plumas) y el baile de las lichiras (mujeres)” (CRESPIAL, 2012: 38).

Según datos proporcionados por Patricio Luna, los personajes que intervienen en la danza serían:

Otro personaje es conocido con el nombre de Achachi, el viejo y la Awila, la vieja. El sembrador es varón surcador Achachi y la Awila es la mujer que pone la semilla, también el personaje del mono con careta y de color amarillo lleva la correa o lazo para amarrar a los toritos, el monito participa en sujetar el Yuku, instrumento de siembra para emparejar a las bestias y así trabajar la tierra, por lo que, la danza es una expresión de todo esto. En esta danza el personaje Achachi (viejo) y Awila (vieja) realizan acciones de conteo de variedades de papa y el pronóstico del tiempo, si habrá Juyphi (helada), granizo o buena lluvia para la producción en el mismo año, esto es casi como un simulacro considerando que la danza es muy rápida siendo una expresión simbólica (Luna, 2023: 1).



Figura 2: *Waka waka /waka tinti*.

Fuente: (Sigl, 2009: 126)

Época de presentación

La danza del *waka tinti* se baila en diferentes festividades patronales y religiosas.

[...] se ejecuta en awtipacha, que se inicia luego de Semana Santa, en abril, y concluye antes de la Fiesta de Todos los Santos en noviembre. En UMALA se interpreta para el 25 de julio, celebrando la fiesta de Santiago (CRESPIAL, 2012: 38).

En entrevista a don Inocencio Lima también se refirió sobre la presentación de la danza del *waka tinti*, al respecto indicaba:

[...] 15 de agosto, también bailaban en época de espíritu (21 de junio) que lo llaman, también bailaban y también en el lugar había una fiesta en 8 de diciembre; antes ellos habían interpretado esa música y bailaban en esa fiesta [del] 8 de diciembre; hoy tenemos un patronal que lo llaman Villa Concepción, Virgen de Villa Concepción, entonces ellos son, hoy en día existe esa estatua que lo llaman, entonces es de nuestros tatarabuelos, mucho tiempo ya, tiempo colonial (Lima, 2023).

Cuando se refiere a la danza del *waka tinki*, en la monografía *Waka tinki thuqt'awi uña-cht'ayawi* (2008), también menciona cuando se baila:

Aka Umasuyu pampankiri ayllunxa aka waka tinkixa awti pachanwa ukhamaraki juyra uqi qallta urasawa thuqt'asitaraki saraksnawa (CURPUS CRISTO) ukhanwa wali yupaychapxiritayna

aka waka tinki thuquwimpi, Achacabi marka ayllunxa janiwa jupanakaxa jallupachanxa aka waka tinkinxsa thuqupxirikatayna, kuna thuquwisa pachaniwa sasawa arsu, aka tinkixa sata urasawa thuqt'ataspa ukhamata pachamamaru yupaychañataki ukhamaraki pacharu yupaychañataki (Condori, 2008: 6).

En el ayllu altiplano de Omasuyos el, *waka tinki*, se baila en invierno; asimismo en recojo de cosecha podemos decir (Corpus Christi) en esa fecha recordaban al *waka tinki*, en el pueblo de Achacachi en tiempo de lluvia no bailaban el *waka tinki*, cualquiera danza tiene su tiempo de presentación, así expresaron; este *waka tinki* se baila en la época de siembra de papa para así venerar a la Pachamama.

En otra entrevista realizada a Pacífico Lima, señala sobre cuando bailaban esta danza del *waka tinti*:

[...] entonces la comunidad Belén habían sabido ir, por ejemplo, a Patacamaya a pasar la fiesta que era obligado; los comunarios obligaban, este habría sido por ejemplo el 25 de julio, de cada año, iban por ejemplo a pasar fiesta a Patacamaya Waka tinti. Nombre correcto es waka tinti... (Lima, 2023).

Asimismo, en una entrevista realizada en la localidad de Cañaviri el comunario Carlos Ruiz se refería a la fecha cuando de bailaba, de la siguiente manera: “Se bailaba en 1 de mayo en el pueblo de Cañaviri; *waka tinti* y *aywaya* se baila, esta es una fiesta anual” (Soliz, 2023).

En una publicación del periódico *Ahora el Pueblo* (2022), refiere “[...] se pronostica la siembra de la papa que coincide con la celebración del Corpus Christi”. Festividad que se realiza en el municipio de Caquiaviri en junio de cada año.

Por otro lado, en la comunidad Aypa Yauruta en el municipio de Caquiaviri, también la danza se baila en una fiesta religiosa: “[...] Esta danza se la baila en el mes de diciembre, 4 y 5, en la festividad de Santa Bárbara, denominada fiesta de las estrellas” (Luna, 2023: 1).

Vestimenta de los bailarines y músicos

Las distintas vestimentas, tanto del personaje del *waka tinkiltinti*, como otro personaje denominado Negro, que pueden en la Figura 2 y Figura 3. En estas dos imágenes se observan los trajes típicos; en la Figura 3 se muestra al bailarín con el traje típico compuesto de varias piezas, entre ellos sombrero, pechera, faja, capa, polainas, (Fernández, 2016).

En entrevista realizada a don Pacífico Lima en Kata Katani respecto al vestuario del bailarín, menciona: “[...] eran cuatro bailarines, por ejemplo, decían negros, los negros bailaban los cuatro, se colocaban peluca y así también, por ejemplo, su capa, su pantalón, su chaqueta, entonces mi papá todo completo tenía” (Lima, 2023).

Asimismo, en otra entrevista, Inocencio Lima, en relación con la vestimenta que portaban los músicos y tocadores de la danza del *waka tinti*, decía:

La ropa no era alquilada ni comprado, sino ellos mismos elaboraban; por ejemplo, yo tengo un tío cercano, él lo elaboraba, el tío Plácido bordaba la ropa, hecho de bayeta ellos utilizaban, el pantalón de bayeta, su saco también de bayeta (Lima, 2023).

En *Registro de música y danza autóctona del Departamento de La Paz* (2012), se dice acerca de la vestimenta de los danzarines:

Los varones: visten armazón de toro fabricado de su propio cuero, pollerón en la parte inferior, un poncho tejido de colores que cubre toda la parte superior, en la cabeza de acuerdo a cada región llevan lluch'us y ornamentos llamativos (qhawas y monteras de plata).

Los jilaqatas llevan un arado y visten poncho, pantalón de bayeta, chaqueta, awayu atado en la espalda, lluch'u, sombrero y abarcas.

Las mujeres visten: rebosos y polleras de variados colores, una blusa de manga larga de colores, un sombrero, awayu cargado en la espalda y en la mano portan un tari.” (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012: 263).

En la monografía *Waka tinki thuq'awi uñacht'ayawi* (2008) se menciona sobre la vestimenta de los tocadores de pinkillu:

Aka pinkillu phusirinakana isthapiinakapaxa akhamawa: sapa pinkillu phusiriwa pa tukawi apnaqi, ukhamata maynikiwa taqpacha phunaka apnaqi, ukata akhama isinirakiwa: ma ch'uthillu phuyunakampi wali chhitsuatawa, ukhamata ukata ma qhawani uchantatawa kunta kallachiru, aka qhawasti jawar lipichitawa, suma wañ'ayañawa taypiru p'iyani phusirinakana uchantasipxañapataki, ukhamaraki wak'ani, phajantatakunawa ukharusti wayitata phuntilluni (Condori, 2008: 9).

Los músicos que interpretan el pinquillo se visten así: cada músico del pinquillo maneja 2 voces, por eso una sola persona maneja, después tiene la siguiente vestimenta: un sombrero con plumas bien sujetados, también está puesto un caparazón en su espalda, este caparazón está fabricado de cuero de jaguar, se debe hacer secar bien para que se pongan los músicos, además debe estar fajado y envuelto con bayeta”.

Aka pinkillu phusirinakaxa maysaxa ampampixa pinkillumpi kajampi apxarupxi, kaja wayt'atatawa wali pinkillu phusantapxi, akata ukhamarakiwa maysaxa ampampisti kaja jawq'antarakí ukhama aka phusinakaxa phusapxi aka thuquwina akhama aka pinkillu phusirixa arstáraki (Rosendo Quito)” (Condori, 2008: 9).

Los tocadores de pinquillo en otra mano deben manejar pinquillo y caja, colgando la caja toca el pinquillo, luego después con la otra mano golpea con vaqueta, así los músicos tocan esta danza, así este tocador de pinquillo dijo (Rosendo Quito)”.

Aka achachilaxa arst'arakiwa, aka Ch'ijiphina ayllunxa wali phust'aña yatipxi aka phusirinaxa, yaqha ayllunakarawa thugt'ayiri sarapxaraki, phusirinakaxa, tunkanita maqharukispawa, akhama jupanakaxa arst'apxi, thugt'ayañataki akhamaraki aka pinkillu phust'iri achachilaxa arxayt'itu sutipasti (Simón Quispe)" (Condori, 2008: 9).

Un abuelito manifestó, en el ayllu de Chijipina, tocan bien los músicos, también van a tocar a otros ayllus, tocadores grupos de diez, así dijeron ellos, para hacer bailar y así me dijo el abuelito que sabe tocar pinquillo, su nombre (Simón Quispe).

Materia prima para elaborar los instrumentos

En *Waka tinki thugt'awi uñacht'ayawi* (2008) se identifican los elementos o materiales que sirven para elaborar los instrumentos musicales:

Waka qhawa lurañatakixa waka lip'ichiwa chhuypacha kharsutawa munasi, ukhama jani utjchi ukhasti, qhulu lip'ichixa chulluchañarakiwa, ukhama lurasasti ma tirullaruwa lip'ichi chulluta-yataxa suma apxataña, ukata suma lupiru qhuluñapkamawa wañayaña (Condori, 2008: 10).

Para fabricar la qhawa¹³ del waka, se requiere cuero tierno recién carneada, y si no hubiera, entonces se remoja un cuero duro, después de hacer eso se coloca sobre un molde, después se expone al sol hasta que esté seco.

En *Instrumentos musicales de Bolivia*, se menciona a los siguientes elementos para elaborar instrumentos musicales (Cavour, 1994: 220):

- Aros. Son dos cintas de madera laminada (5 cm de altura aproximadamente) con diez orificios pequeños en los contornos de cada pieza [...].
- Cueros. Son las membranas o cueros finos de animales; pueden ser de chivito u ovejita tierna [...].
- Caja. Es el cuerpo cilíndrico achatado, formado con madera laminada o terciada, cuya altura no excede la tercera parte del diámetro del cilindro [...].
- Correa. Es una correa larga de aproximadamente 6 metros de longitud. La mejor, es del cuero logrado del cogote de la llama [...].
- Tesadores. Son una especie de "anillos" de aproximadamente 5 cm, hechos de cuero o plástico, sirven para tensar las membranas.
- Palo de golpear. Llamado Lawa jaukhaña en aymara, y k'ullu wajaña en quechua; es un palo que lleva en uno de sus extremos una cabeza redonda cubierta de cuero, lana o algodón, a manera de funda [...].
- Resonados o Charlera. El ideal es el construido a base de espinos (qealla-aymara) generalmente del cacto llamado cardo que son los mejores [...] usan de resonador o charlera, barrillas de cañahueca tokhoro [...].

13 Especie de poncho o caparazón duro que se coloca en el cuerpo.



Figura 3: Traje típico del personaje de *waka tinti*.

Fuente: Fernández, 2016: 387.

Lugares donde se fabrican los instrumentos musicales

Es menester dar relevancia sobre la obtención o construcción de instrumentos musicales. Para este artículo se mencionó que, para la fabricación de los instrumentos musicales, se ha recurrido a la recolección de información hasta 2016 de Walata Grande.¹⁴ Alex Torrez Quispe realizó una investigación relacionada a esta comunidad en 2011 y se publicó en el sitio web walatagrande.wordpress.com; en los siguientes párrafos del documento se menciona a la comunidad como el lugar donde fabrican instrumentos musicales. A continuación, se detalla lo siguiente:

En el presente trabajo de investigación en su contenido más rescata los valores de los instrumentos nativos de Bolivia, por eso no solo da conocer lo que es Walata Grande sino que también da a conocer sobre lo que hacen mayormente los comunarios como son los instrumentos nativos, ya que para los pueblos indígenas es importante la música porque ellos

¹⁴ Se encuentra ubicada en la provincia Omasuyos del departamento de La Paz. Se encuentra a 120 km de la ciudad de La Paz.

interpretan para sus ofrendas religiosas como a la Pachamama, para sembrar sus productos, un ejemplo en la época de siembra de papa ellos danzan al son de la pinkillada el waka tinki o waka pinkillu; hasta cuando fallece uno de sus miembros, otro ejemplo cuando fallece un comunario ellos tocan el instrumento de nombre alma pinkillu, (pinkillu de los muertos). Estos instrumentos elaboran desde épocas pasadas, como se sabe tanto los incas como los tiwanakotas interpretaban diferentes instrumentos hechos con hueso de animales y de barro, los walateños probablemente sean descendientes o son descendientes de alguna de estas culturas, porque ellos también cuentan que sus antepasados llegaron a fabricar instrumentos de dichos materiales, y ahora ya fabrican sus instrumentos de chhalla, tuquru, madera, y suq'usa. Walata Grande es un pueblo histórico porque son los fabricantes de instrumentos musicales, desde siempre los Quechuas, Aymaras y otras naciones interpretan en todo época del año, por lo que cada instrumento tiene su época, un ejemplo en la época de la lluvia se interpreta la moseñada, el pinkillu, y la tarka [...] (Torrez, 2011).

Para el estudio de la fabricación de instrumentos musicales se ha recurrido a testimonios de músicos y artesanos de las distintas comunidades usuarias de los Andes, asimismo se ha recogido información de artesanos de los centros especializados de Walata Grande y Condo.¹⁵ El conocimiento tecnológico y musical que mantienen los comunarios de Walata Grande ha sido declarado Patrimonio Cultural del Departamento de La Paz en diciembre de 2008, como un reconocimiento a uno de los lugares más importantes que preserva este conocimiento milenario (Gutierrez, 2009: 67).

Para el abastecimiento en la construcción de instrumentos musicales, se recurre a dos lugares reconocidos: Walata Grande y Condo.

Conclusiones

La música y el baile del *waka tinki/tinti* en las diferentes festividades patronales y/o religiosas todavía, constituyen un pilar fundamental; no solo ayuda a regocijarse a hombres y mujeres, sino se convirtió en un elemento de demostración de juego.

De cierta forma, el baile o la danza del *waka tinki/tinti* constituye o refleja que para los agricultores son productores de la papa, la misma está vinculada con la práctica de la ritualidad que se practicaba en el contexto agrícola.

Para que las prácticas ancestrales se mantengan vivas, sus manifestaciones culturales en cada uno de los pueblos indígena, campesino originario, sigan siendo un factor de equilibrio entre la madre tierra y la humanidad, donde el ser humano tiene la necesidad de comunicarse con alma, cuerpo y espíritu, esta trilogía expresaba los sentimientos encontrados.

En Bolivia existe una infinidad de danzas autóctonas con enormes vacíos en su investigación y recuperación, desde ese punto de vista mi profundo sentir de frustración al no poder

15 Se encuentra ubicada en la provincia Pagador del departamento de Oruro. Se encuentra a 187 km de Oruro.

alcanzar una meta que podría haber logrado satisfacer las necesidades de las comunidades visitadas. Es fuerte la emoción cuando empiezas a redescubrir sobre su existencia, mientras los grandes maestros se van extinguiendo, no existen redentores de esta extinción, nuestros antepasados soñaron y nunca se imaginaron que los descendientes faltaran a la verdad por mantener viva sus culturas.

Las personas visionarias que tienden a rescatar estas vivencias de nuestras culturas no encuentran el horizonte para recuperarlas; los gobiernos nacionales y locales deberían destinar los recursos necesarios para conservar, recuperar y revalorizar estas danzas autóctonas, así también la música andina en sus diferentes géneros. Asimismo, incentivar a la investigación de las prácticas cotidianas de nuestros usos y costumbres que todavía perdurarán.

Bibliografía

- CAVOUR, Ernesto.
1994. *Instrumentos musicales de Bolivia*. CIMA. La Paz, Bolivia
- CENTRO REGIONAL PARA LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE AMÉRICA LATINA (CRESPAL).
2012. *Música aymara: Bolivia, Chile y Perú*. Cusco, Perú.
- CIVALLERO, Edgardo.
2021. *Pinkillos: un acercamiento inicial*. s.e. Bogotá, Colombia
- CONDORI, Víctor.
2008. *Waka Tinki thuq'awi uñacht'ayawi*. Monografía. Instituto Normal Superior EIB Warisata. Warisata, La Paz, Bolivia.
- FERNÁNDEZ, María Soledad
2016. *Alianzas de metal. La colección de minería y metales del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Según la cadena de producción*. MUSEF. La Paz, Bolivia
- GOBIERNO AUTÓNOMO DEPARTAMENTO DE LA PAZ.
2012. *Registro de música y danza autóctona del Departamento de La Paz*. La Paz, Bolivia.
- GUTIÉRREZ, Ramiro y E. Iván GUTIÉRREZ.
2009. *Música, danza y ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. Hebrón, La Paz, Bolivia.
- LUNA, Patricio
2023. *Danza waka tinti*. s.e. La Paz, Bolivia.
- Ahora el Pueblo*.
2022. "Caquiaviri rescata la danza ancestral del *waka tinki*". 18 de junio. La Paz, Bolivia.
- SIGL, Eveline *et al*.
2009. *Cada año bailamos = Sapa maraw thuq'tapxirita: danzas autóctonas del departamento de La Paz*. GAMLP. La Paz, Bolivia.
2011. "Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan. Danza, fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano". En: *Anthropos*, vol. 106, núm. 2: 475-492.
- TORREZ, Alex.
2016. *Documento de investigación sobre Walata Grande*. La Paz, Bolivia.

Entrevistas

Carlos Soliz Gutiérrez vive en el cantón Cañaviri (municipio de Umala, provincia Aroma). Entrevista realizada en 8 febrero de 2023. La Paz, Bolivia.

Inocencio Lima Quispe vive en el cantón Villa Concepción Belén (municipio de Patacamaya, provincia Aroma). Entrevista realizada el 8 febrero de 2023. La Paz, Bolivia.

Pacífico Lima Silvestre vive en Kata Katani (municipio de Patacamaya, provincia Aroma). Entrevista realizada el 8 febrero de 2023. La Paz, Bolivia.

INFERENCIAS SOBRE LA SONORIZACIÓN DE *LIQI LIQI* EN LA REGIÓN LACUSTRE DEL LAGO TITI QAQA

Edwin Usquiano Quispe¹

Resumen

Desde los tiempos de *laq'a pacha* (“arqueológico”), las aves fueron parte esencial y vital en la convivencia entre todos los seres de la naturaleza en *akapacha* (“espacio donde habitamos”). Esto se evidencia en la presencia de una gran variedad de aves tanto en esculturas como también en textiles. Las prácticas de la cosmología andina viven de manera latente en varias regiones en el mundo andino. Por eso, en el presente artículo, se explican las características de la sonorización del ave *liqi liqi* en diferentes circunstancias sociales, tomando en cuenta el tiempo y el espacio. En ello también influye la estadía vivencial del ave *liqi liqi* como las particularidades o las características que manifiesta. Para inferir sobre la actitud y la sonorización de esta ave se toma en cuenta la comprensión cognitiva, donde influye la memoria implícita y la memoria explícita. Además, los habitantes tratan de relacionar las aves con el mundo real desde la memoria implícita; mientras que la memoria explícita se comprende tomando en cuenta el significado denotativo y connotativo. Es así que cuando se oye la sonoridad del ave uno la relaciona con el tiempo y el espacio donde se emite el sonido; a su vez, la relaciona con las actitudes particulares que presenta el ave. Muchas veces la interpretación podría estar llena de emotividades a partir de la experiencia, por lo que la visualización y la audición sensorial es concretada por *jilir jaqinaka* (“personas adultas”).

Es así que la sonorización del *liqi liqi* infiere la predicción de la helada, la selección de los sitios con abundancia helada, el presagio de la lluvia e invasión en el territorio. Aquello es ajustado desde la concepción temporal y espacial. Además, la sonoridad del *liqi liqi* se infiere desde el criterio temporal de *ina pacha jacha* (“sonorización en tiempo cotidiano”), *ajay pach jacha* (“sonorización ritual”) y *jark'aqasiñ pacha jacha* o *wirjaña* (“sonorización de protección”).

Palabras clave: *Liqi liqui*, inferencia, evidencia, *pampa jamach'i*, sonoridad.

Introducción

Es necesario comprender sobre los diferentes seres de la naturaleza con los cuales convivimos diariamente y con quienes también se tiene una comunicación fluida. De esta manera, mantenemos viva nuestras prácticas y sabidurías de nuestra *laq'a pacha* (“tiempo arqueológico”). Estas prácticas se mantienen latentes en todas las regiones *ayllu* y *suyu*.

1 Lingüista. Desempeña funciones en la Unidad de Museo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Docente de la Universidad Pública de El Alto (UPEA). Correo electrónico: ecoedwin1@gmail.com

Generalmente, la comunicación con todos los seres de la naturaleza es a través de la sonoridad. A partir de aquello comprendemos las manifestaciones del viento, el sol, el granizo y la helada, entre otros. Entre ellas, también aparecen los diferentes seres, como los *uywanaka* (“animales”) y *jamach'inaka* (“aves”). En este artículo se pone énfasis en la sonorización concretada por el ave *liqi liqi*.

Para poder comprender aquello se revisan materiales arqueológicos como esculturas y textiles. También se tienen frases como la siguiente: *Wajchatakix qalas pirqas aruniwa* (“para el huérfano hasta las piedras y paredes hablan”). Además, se tiene también otros materiales que dejaron nuestros ancestros, los cuales se muestran con vida en nuestro diario vivir. Por ello, inicialmente acudimos a revisar la presencia de las aves en diferentes materiales arqueológicos y de esa manera comprender sobre la funcionalidad de las aves en el contexto social y en plena convivencia con los seres de la naturaleza.

De igual manera, llegar a comprender sobre la sonorización del ave *liqi liqi* en la región lacustre del lago Titi Qaqa es uno de los principales propósitos de este artículo. Para comprender sobre las particularidades y las características de las aves es necesario conocer el tiempo (*jallupacha* y *awtipacha*) y el espacio (*aransaya* y *urinsaya*). A partir de estos detalles, uno infiere; y a su vez predice las actividades a desarrollarse en el proceso del ciclo agrícola.

La interpretación sobre la sonorización del ave *liqi liqi* se concretó desde el enfoque fenomenológico, ya que se tomó en cuenta el acontecimiento natural que no es provocado por ningún ser de la naturaleza, al contrario, el comportamiento está en relación con el tiempo y el espacio. De esta manera, las diversas formas de sonorización son interpretadas de acuerdo al espacio vivencial de las aves.

Para este artículo se tomó en cuenta las prácticas vivenciales de la región lacustre del lago Titi Qaqa, específicamente en el municipio de Ancoraimes. Allí mantienen estas prácticas de seguir a las sonorizaciones del ave *liqi liqi* durante las actividades de la cadena operatoria en cuanto a la agricultura.

Por todo esto, van mis agradecimientos a los habitantes de ese municipio como a quienes mantienen fortalecidos los conocimientos de nuestros antepasados.

Registros del ave en el tiempo arqueológico

Desde el tiempo arqueológico, el ave fue parte de las actividades agrícolas que comparte la vida con los seres humanos, al igual que todos los seres de la Pachamama en plena armonía en el entorno de la crianza mutua. Actualmente, en muchas regiones se mantienen latentes los principios y los valores. Es así que el ave acompañó al ser humano en diferentes circunstancias. Aquello fue marcado de acuerdo a las regiones y culturas, por lo que las interpretaciones varían de una a otra cultura, como también varía la participación de una determinada ave ante otra ave de acuerdo al contexto social y cultural. Por ejemplo, se tienen aves específicas

que viven en las zonas *aransaya* como también aves que viven en las zonas de *urinsaya*. Por esto la participación de las aves es variada y marcada por el ciclo agrícola.

De las muchas funcionalidades o roles que cumplen las aves, en la región andina se pone énfasis en la funcionalidad de las aves en el ámbito del ciclo agrícola. Como también para Makowski *et al.* (2000: 261) “las aves y demás criaturas de la naturaleza eran vistas como espíritus que beneficiaban a la agricultura. Por ello eran representadas en el arte y naturalmente en las pampas”.

Las aves fueron registradas en diferentes materiales, como en esculturas y en los textiles. Como señala Berenguer (2000: 27) “Al punto que uno se pregunta en qué medida la marcada predilección que muestran los artistas de Tiwanaku por representar aves, felinos y peces, responde a esta concatenación de espacios aéreos, terrestres y subterráneos (o subacuáticos)”. De esta forma, podemos apreciar en el señor de los báculos o comúnmente conocido como el dios *Wiraqhucha* o *Wiraxucha* (“Señor de los Báculos”) (Figura 1). Es la imagen con forma antropomorfa que se constituye como emblema en la parte frontal, con rostro irradiado, de la litoescultura del sitio Tiwanaku conocida como la Puerta del Sol. Como se aprecia en cada mano sostiene un bastón, conocido también como báculos, propulsor u honda. De acuerdo a Posnansky (1945: 154) “los brazos están extendidos a ambos lados y sostienen ‘centros de mando y alto poder’”. Donde en la parte extrema inferior aparecen colgadas cabezas de ornitomorfos. A su vez, en uno de los báculos, en la parte superior tiene terminación en dos cabezas de aves.

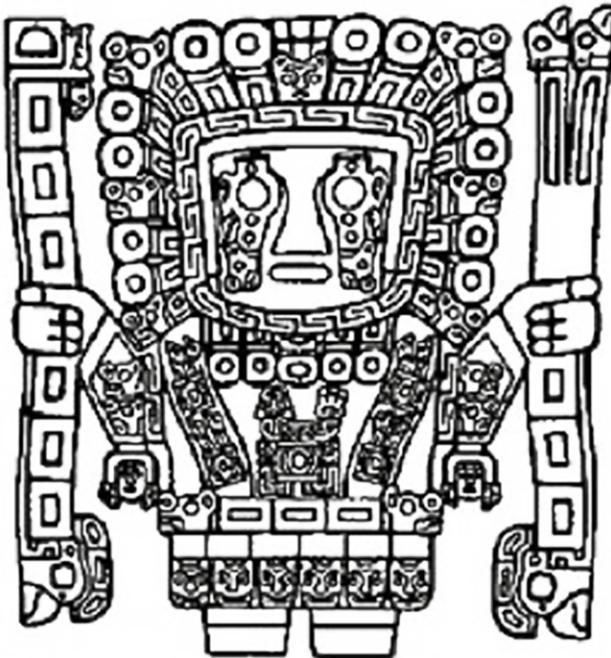


Figura 1: Presencia de la cabeza de ave en *Wiraxucha* (“Señor de los Báculos”).

Fuente: Posnansky 1945:154



Figura 2: Incrustación de la cabeza de águila en el q'iru de Tiwanaku.
Fuente: Berenguer, 2000: 25.



Figura 3: a. Vasija con rasgos ornitomorfa; b. Vasija con rasgos ornitomorfa (*unkalla*); c. *Q'iru* o *q'iru* con figura de la cabeza de ave. **Objeto ID:** a. 8163; b. 33179 y c. 23207.
Fuente: Colección MUSEF. Fotografías de Patricia Alvarez.

Como podemos apreciar, se tiene presencia de diferentes aves que pertenecen a variados pisos ecológicos. Por ejemplo, se tiene también aves en cerámicas (Figura 2). Donde el *paka* (“águila”) fue y es ave importante para la cultura Tiwanaku. El mismo aparece en fragmentos de cerámicas que fueron evidenciados por “Lakkaraña, un área habitacional localizada al norte del núcleo cívico-ceremonial y Ch’iji Jawira, un taller alfarero localizado 1,5 kilómetros al este de Akapana” (Berenguer, 2000: 25).

También se tiene en la colección de cerámicas en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Figura 3). Donde el ave aparece en distintas formas.

Como se aprecia, el recipiente cerámico de la Figura 3a, y perteneciente a la cultura Tiwanaku, tiene la forma de un ave. Se evidencian las alas en ambos extremos y una cola en la parte terminal. Finalmente, el cuello y la boquilla de la pieza están dispuestos como si se tratase de la cabeza del ave. A partir de esta composición se denomina a esta vasija como

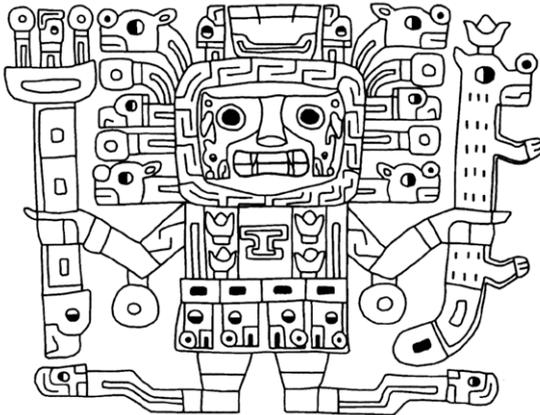


Figura 4: *Q'iru* o *q'iru* con una figura prosopomorfa inserta con cabezas de aves.
Fuente: Korpisaari, 2015.

ornitomorfa, ya que la pieza tiene una forma de ave. De igual forma, en la Figura 3b se ve un pato conocido como *unkalla* en la región lacustre del lago Titi Qaqa. En la vasija se observan las alas pintadas en ambos extremos, una cola terminada y constituida por un pitón, además de una cabeza completa. Al igual que la anterior, a esta también se la denomina vasija ornitomorfa. Finalmente, en la Figura 3c se ve un *q'iru* o vaso *ch'allador* de cerámica, perteneciente a la cultura Tiwanaku. El cuerpo de esta pieza tiene figuras donde se aprecia la cabeza de ave. De la misma forma, se tienen algunas piezas cerámicas, pertenecientes a Pariti, en las que se aprecian claramente las figuras de aves (Figura 4).

El *q'iru* está decorado por diferentes figuras. Para Korpisaari (2015: 96), el cerámico pariteño presenta

la cara modelada de esta figura lleva lagrimales que terminan en cabezas de felino. Su tocado/corona tiene 13 apéndices: una pluma tripartita, cuatro cabezas de felino, cuatro cabezas de ave

y cuatro discos ovales. [...] En la mano derecha, el Dios de los Báculos en cuestión lleva un báculo con una cabeza de ave en el extremo inferior, y una cabeza de pez y dos discos ovales en el extremo superior.

De esta manera, el ave se manifiesta en las figuras de *q'iru* de Isla de Pariti. Pero también se constata la presencia de las aves en piezas textiles (Figura 5).

Como se ve en la Figura 5, los motivos de las aves también aparecen de manera variada en los textiles. Aquello es ajustado a partir de las regiones y al grupo cultural al que pertenecen. En el *unku* de la Figura 5a —que pertenece a la cultura Tiwanaku— se pueden observar motivos de *q'iru* o *q'iru*. En el interior de este se aprecia la cabeza de un cóndor (con detalles estilizados). Se llega incluso a avizorar la cresta del ave. En la Figura 5b, en el *unku* perteneciente a la cultura Tiwanaku, se contempla un ave (con detalles estilizados), con el cuello alargado que sale de la parte central de la pieza. Por la configuración del motivo, no se llega a concluir con claridad qué tipo de ave es. A su vez, se constata que esta tiene dentadura, probablemente se trate de una fusión del ave y un felino. En la Figura 5c, la *wak'a* —perteneciente al tiempo del inka regional—, tiene aves distribuidas en forma diagonal, combinada con otras figuras. Por la forma de representación del ave, es complejo definir a la variedad a la que pertenece. Pero sí es considerada como un ave de la región lacustre, esto por la forma que tiene. Es así que en estas tres piezas arqueológicas podemos constatar la presencia de las aves.



Figura 5: a. *Unku* o *unkhu* (prenda de vestir del varón); b. *Unku* o *unkhu* (prenda de vestir del varón); c. *Wak'a* (“faja”); d. *Awayu* (“aguayo”) y e. *Awayu* (“aguayo”).
Objeto ID: a. 28977; b. 28978; c. 27618; d. 3307 y e. 28225.
Fuente: Colección MUSEF. Fotografías de Patricia Alvarez.

Las prácticas de representar aves en los textiles permaneció en el tiempo histórico, etnográfico y contemporáneo, como podemos apreciar en la Figura 5d y en la Figura 5e. En la Figura 5d, el *awayu* –perteneciente a la cultura aymara del municipio Ancoraimes (provincia Omasuyos)–, está constituido por tres listas de figuras, entre ellas se evidencian las aves, algunas acompañadas por sus crías. No se define el tipo del ave, aunque son aquellas que tienen relación con la *suní uraqi* (“altiplano”). En la Figura 5e, el *awayu* –perteneciente a la cultura aymara del municipio de Patacamaya (Patak Amaya), de la provincia Aroma–, está constituida por varias listas. Las figuras están organizadas en cuatro filas. Entre ellas se evidencian diferentes variedades de aves. Muchas de ellas también acompañadas por sus crías.

Todas las aves son representaciones del espacio cósmico. Es así que el ser andino fue desde siempre observador de la naturaleza; entre ellos, a todos los seres de Pachamama, como “*akapacha* (“lugar donde pisamos y habitamos”), *alaxpacha* (“el espacio, lo intangible, la energía”) y *manqhapacha* (“dentro de la tierra, generador de la vida, que representa el núcleo o centro del *akapacha*”) (Usquiano y Quispe, 2022: 159). En ese sentido, las aves son seres que representan a *alaypacha* o *alaxpacha*.

Características de las aves en la región lacustre

En la región lacustre, cada variedad de las aves tiene sus particularidades y expresan diferentes sentidos. Por ello es necesario conocer las particularidades de las aves acorde al espacio y el tiempo:

El ave de acuerdo al espacio

De acuerdo al espacio geográfico, el mundo andino está constituido por *alaxpacha*, *akapacha* y *manqhapacha*.

Aymara	Qhichwa	Glosa
<i>Alaxpacha</i>	<i>Janaq pacha</i>	Espacio superior (cielo)
<i>Akapacha</i>	<i>Kay pacha</i>	Espacio donde habitamos (este mundo)
<i>Manqhapacha</i>	<i>Ukhu pacha</i>	Espacio inferior (inframundo)

El ave tiene estadía en *akapacha*, pero tiene relación estrecha con *alaxpacha*. En ese sentido, *akapacha* está constituido por cerros, montañas, rocas, pendientes, planicie, ríos y lagos. A partir de estas particularidades, el sistema territorial se subdivide en dos grupos: *aransaya* (“quienes habitan en las pendientes, cerros y cima de los cerros”) y *urinsaya* (“quienes habitan en las orillas del lago”). A partir de esta lógica se tiene dos grupos de aves:

- *QULLU JAMACH'INAKA* O *PARKI JAMACH'Í*: Aves que tienen estadía en *aransaya* donde viven en los cerros y montañas como: *p'isaqa*, *khullu*, *phichitanka*, *chiwaku*, *yaka yaka*, *q'illunchu* o *ch'ulin ch'uli*, *mamani*, *k'ili k'ili*, *puku puku*, *paka*, *tiptiri*, *juku*, *malleku*, *allqamari*, *siwiq'ara*, *lulinchu*, *liqi liqi*, entre otros.
- *QUTA JAMACH'INAKA*: aves que tienen estadía en *urinsaya*, donde viven en el lago como: *waq'ana*, *chhuqha*, *qillwa*, *unkalla*, *chhullumpi*, *pariwana*, *qanqata*, *wallata*, entre otros.

Otras aves se sitúan entre el *urinsaya* y *aransaya*. Entre ellos, el *liqi liqi* tiene su propia particularidad. Su estadía es en el intermedio, ya que no vive en los cerros o montañas; tampoco tiene estadía en el lago. Por lo que es conocido como *pampa jamach'i*; probablemente no se trate de la única especie. Entonces se tiene las siguientes tipologías de aves según el espacio geográfico en la región lacustre:

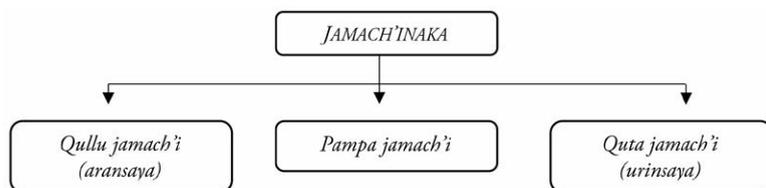


Figura 6: El espacio vivencial de las aves.

Fuente: Elaboración propia.

El ave de acuerdo a la temporalidad

Otra de las características para comprender a las aves es a partir de la estadía temporal. En este sentido, se tiene aves que simbolizan en el ciclo agrícola (*awtipacha* [“época seca”] y *jallupacha* [“época de lluvia”]) y aves que tienen manifestaciones en el diario vivir (*aruma* [“noche”] y *uru* [“día”]).

- LA *AWTIPACHA* está situada entre el día de la *chaqana* hasta el día de la fertilidad (desde el 3 de mayo hasta el 1 de noviembre). Este período está constituido por *juypfi pacha* (“época de helada”) y *lapak pacha* (“época seca”). En esta época se tienen aves específicas para el llamado del *juypfi* (“helada”), como el *liqi liqi*; así también se tienen aves que hacen rituales para el llamado del *khunu* (“nevada”) como el ave *ch'iyar jamach'i*, de similar manera se tienen aves para el llamado de la *thaya* (“viento”) como el ave *allqamari*.
- LA *JALLUPACHA* está constituida entre el día de la fertilidad hasta el día de la *chaqana* (desde el 2 de noviembre hasta el 2 de mayo). Este período está constituido por *sata pacha* (“siembra”) y *juyra apthap pacha* (“cosecha”). En esta época se tienen aves particulares para la época de *jallupacha*. Esta hace referencia a la fertilidad de la tierra para el fortalecimiento o crianza de las plantas. Para ello el elemento complementario y principal es la lluvia. Entonces también se tiene para el llamado del *jallu*, donde participan las aves como el *khullu*.

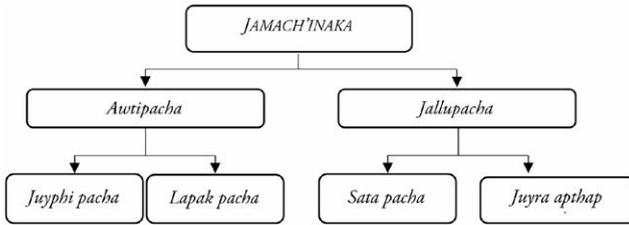


Figura 7: El tiempo vivencial de las aves.

Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo al diario vivencial de las aves se tiene dos grupos de aves:

- *ARUM JAMACH'I* (“ave nocturna”), en este grupo están las aves que tienen contacto con los seres malignos, como *yanqha* o *saxra* (“demonios”). Particularmente, en la región lacustre el ave que se contacta con los seres malignos son el *juku* (“búho”), *tiptiri* (“Buharro”) y *ch'usiqua* (“lechuza”); por lo que son conocidos también como *alma q'ipi* (“el que lleva el *ajayu* de las personas”).
- *URU JAMACH'I* (“ave diurna”), las aves tienen contacto con los seres de la naturaleza como ser *jallu*, *khunu*, *chijchi*, *juyphi*, *thaya* durante el día.

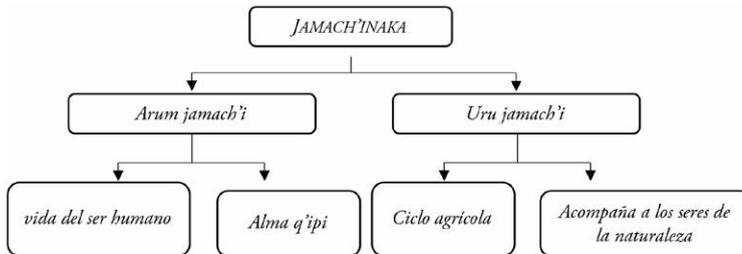


Figura 8: El tiempo vivencial de las aves; diurnas y nocturnas.

Fuente: Elaboración propia.

La sonoridad del ave *liqi liqi*

Los aymaras de la región lacustre del lago Titi Qaqa viven inmersos con todos los seres de la Pachamama en plena armonía y en reciprocidad. La convivencia es en todo momento del ciclo agropastoril, en especial mientras la producción agrícola. En este entorno, las aves participan realizando diferentes actividades de acuerdo a sus particularidades y habilidades.

El ave, de acuerdo a Condori (2008) en *Animales vertebrados de la cuenca del río Awllaqa (Desaguadero)*, presenta la siguiente característica:

Los *liqi liqi* ‘tero tero’ son aves que miden unos 30 cm. de envergadura, tienen plumaje blanco con manchas negras y parducas, la cabeza redonda con un gorro parecido al de un soldado,



Figura 11: a. *Liqi liqi*, ave marcador del tiempo; b. Adrian Usquiano conviviendo con la tunta, *juyphi pacha*.
Fuente: a. ; b. Fotografía de Edwin Usquiano.

pico mediano y patas largas. Forman pequeñas bandadas. Los andinos consideran a estas aves como inteligentes y comunicadoras, porque con su voz avisan la llegada de una persona o un animal. De los sonidos onomatopéyicos que emite *liq liq liq liq*, proviene su nombre *liqi liqi* (2008: 111).

De esta manera, la característica particular de *liqi liqi* se manifiesta por ser un ave pequeña de color negro plumizo, con el manto (espalda) con plumas verdes traslúcidas, la cabeza plana, las patas rojizas y con plumas de color oscuro alrededor de los ojos. Esta ave predice la helada, la lluvia y la producción agrícola. Es así que el *liqi liqi* acompaña durante todo el ciclo de la agricultura, realizando diferentes actividades como la sonorización, la toma de posición en terrenos de la siembra, ubicación del nido, los materiales que emplea para la construcción del nido y otros detalles.

- *AWTIPACHA*, en esta época del ciclo agrícola es importante la sonorización y la estadía del *liqi liqi*, ya que a partir de ella se define el terreno donde sembrar para el año venidero. Es así que se presagia el sitio para sembrar acorde a lo vivencial o estadía durante el tiempo diurno en los lugares considerados *puruma* (“terreno descansado”) y en los lugares conocidos como *qallpa* (“terreno ya sembrado”), que probablemente pueda ser sembrada una vez más. Otro aspecto –que se ampliará más adelante–, es que maneja la helada, pronostica la llegada de la helada y maneja adecuadamente la helada. Es así que ubica los sitios donde caerá la helada en abundancia para la elaboración de *ch'uñu* (“chuño”).
- *JALLUPACHA*, en esta época del año o cuando finaliza la época del *awtipacha*, es necesario ver el comportamiento del ave *liqi liqi*, ya que en este período ubica su nido y construye este. De acuerdo a la ubicación del nido se pronostica si se tratará de una siembra temprana, media o tardía. Por un lado, se infiere si la siembra es en *aransaya* o en *urinsaya* y, por el otro, tienen mucho que ver los elementos que el *liqi liqi* ha empleado para la construcción del nido, por ejemplo: piedras, metales,

tipos de palo, el uso y el color de la *thaxa* (“taquia”), el color de los huevos, las manchas en los huevos, el brillo de las plumas u otros elementos. A partir de esto, uno predice el ciclo agrícola.

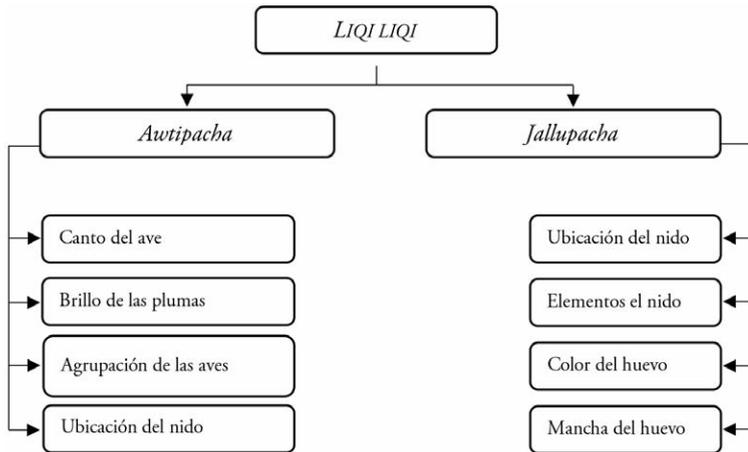


Figura 12: Características habituales para inferir el tiempo.

Fuente: Elaboración propia.

La terminología liqi liqi

La nominación terminológica de *liqi liqi*-es adoptada desde el criterio de la onomatopeya, como Condori (2008: 111) lo advierte páginas atrás. Esto se comprende de la siguiente manera, como lo explica Kindaichi:

Las onomatopeyas [giongo] son imitaciones de sonidos reales de la naturaleza, pero ante todo son palabras. Si consideramos el intento de imitar con el mayor parecido posible el sonido real que, por ejemplo, emite una cabra, encontraremos que hay personas tan habilidosas que logran hacernos dudar de si se trata o no en realidad de dicho animal. Sin embargo, en ese caso no se trataría de onomatopeyas porque no son palabras. Las palabras se forman mediante la combinación de distintos elementos articulados (korokoro = ko + ro + ko + ro) que quedan fijados en la grafía. Sin embargo, ni siquiera la pronunciación de la combinación más esmerada que logremos fijar gráficamente reproducirá con fidelidad el sonido real de un animal (1978: 5-6).

Por su parte, Lewandowski (1986) comprende la onomatopeya como la imitación de sonidos naturales (ruidos que acompañan a los procesos naturales, sonidos que emitan los animales). Aquello tiene sentido desde la propuesta realizada de Saussure, donde el signo lingüístico es la combinación de significado y significante. El significante está constituido por la sonorización del ave y la lexicalización *liq*, *liq*, *liq*; por su parte, el significado está constituido por el concepto mental o referencial que se tiene sobre el ave. Pero, tomando en cuenta la teoría de la arbitrariedad de Saussure, las onomatopeyas son “elementos no orgánicos del sistema

lingüístico” (Miranda, Villaruel y Flores, 2014: 10). Sin embargo, en el contexto andino, muchas aves son denominadas y lexicalizadas desde el criterio de la onomatopeya, como:

- *KHULLU*, a partir del sonido que emite *khull...*
- *P'ISAQA*, a partir del sonido que emite *p'is...* o *p'isx...*
- *YAKA YAKA*, a partir del sonido que emite *yak...*
- *WAQ'ANA*, a partir del sonido que emite *waq'...*

No es la excepción el nombre del ave *liqi liqi*, donde la denominación es a partir del sonido que emite *liq, liq, liq...*, en este caso la lexicalización es de forma reduplicada, *liqi liqi*. En la lexicalización de *liqi liqi*, se evidencian sonidos postvelares, esto es una de las particularidades que se tiene viva y latente en la cultura como en el idioma aymara, donde la pronunciación de la palabra *liqi liqi* es [leqe'leqe]. Aquello actualmente se ve afectado por el proceso de simplificación o, considerada también, proceso de velarización. Esto ocurre por el problema de refonemización al español.

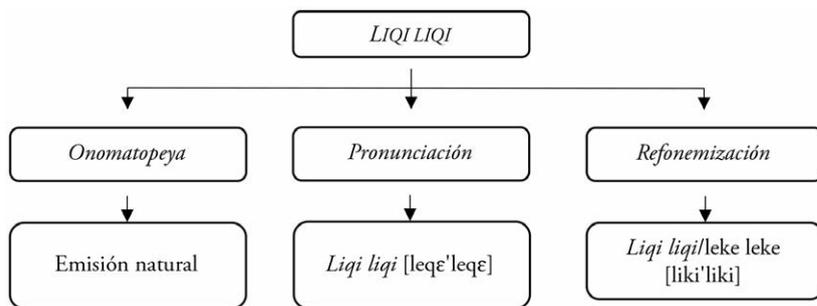


Figura 13: Características del término *liqi liqi*.

Fuente: Elaboración propia.

El término *liqi liqi*, ya desde el siglo XVII, fue registrado en los trabajos de Bertonio (1984 [1612]), donde se aprecia

- **leque yacana.** Paxarillo fraileasco
- **leque leque.** Vn paxaro blanco y negro grande como vnalcon.

Esta misma terminología, en el siglo XXI, es registrada por Laime *et al.* (2020) con la siguiente grafía

- **liqi liqi.** [leqe-léqe]. s. Zool. Teruteru. Ave centinela que vive en el altiplano.

Las referencias de una época o la otra varían. En el primer caso hace una relación con un ave denominado alcón, mientras que en otra época la consideran como un ave que tiene estadía en la región del Altiplano. En este artículo se considera a *liqi liqi* como un ave pronosticadora

del tiempo que tiene convivencia armónica con los seres de la Pachamama, en *akapacha*. Aquello es considerado a partir de la sonoridad que realiza.

La sonoridad de liqi liqi, predicción de la helada

Es esencial seguir todas las actitudes del ave *liqi liqi*, en especial en las diferentes épocas del ciclo agrícola (*awtipacha* y *jallupacha*). En ese sentido, la temporada de *juyphi pacha* (“helada”) se ubica en la época *awtipacha*. En esta época, el ave es considerada como *juyphi irpnaqiri* (“ave que maneja la helada”). Aquello es inferido a partir de la sonorización que emiten.

La inferencia que realizan los habitantes es a partir de la evidencia directa, la cual es conceptualizada y relacionada a partir del tiempo, espacio y la sonorización del ave. Es considerada evidencia directa y además sensorial, por lo que se percibe a través del sentido de la vista y del oído. En el caso del participante o el evidenciador “afirma haber presenciado la situación directamente por medio de sus sentidos, ya sea por medio de la vista (visual), el oído (auditiva) u otro sentido” (Bermúdez, 2005: 6).

Generalmente, estas aves andan en parejas o solas, pero en la época de *juyphi pacha* se agrupan en las pampas, emitiendo el siguiente sonido: “*liq, liq, liq*”, de manera iterativa y aguda. En otras situaciones, la sonorización de las aves llega a ser más percusivo, empleando el sonido vibrante de la siguiente manera: “*lirq, lirq, lirq*”; la sonorización es de similar manera al anterior, de forma iterativa y más continua. En este contexto, se infiere la caída de la helada de manera más abundante. Para este cometido, y para tener una interpretación cercana, influirá el tiempo y el espacio.

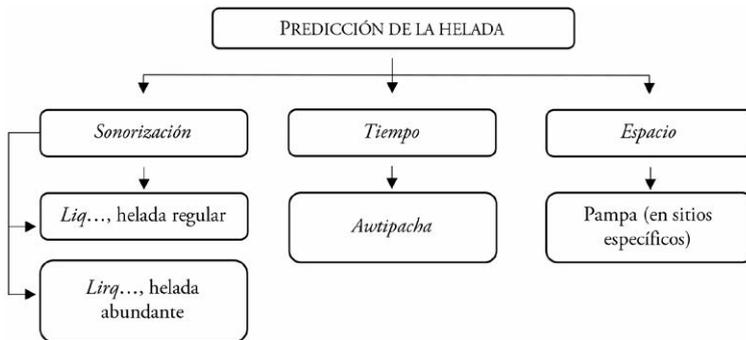


Figura 14: Predicción de la helada en la época *awtipacha*.

Fuente: Elaboración propia.

En ese sentido, a partir de la sonorización del ave se presagia la caída de la helada. Donde los habitantes aprovechan el proceso de la realización del *ch'uñu*, de acuerdo a la cadena operatoria.

La sonoridad de liqi liqi selecciona los sitios con abundancia helada

Durante el tiempo de *awtipacha*, el *liqi liqi* tiene su estadía vivencial en las pampas. Estos territorios se sitúan entre los lugares de *urinsaya* y *aransaya*, sitios mediales. Estos lugares se ubican sobre los ríos, sobre el lago, dejando un espacio considerado de la costa. En estos lugares suelen caer una regular y mayor helada. En ese sentido, en estos lugares se agrupan y andan en bandada durante el tiempo diurno.

Los habitantes miran la estadía diurna del ave para conocer los lugares donde habrá una mayor caída de la helada. Durante el día, el *liqi liqi* tiene mayor estadía en sitios con una mayor caída de la helada. A partir de aquello uno predice y define el lugar donde poner el *ch'uñu ch'uqi* (“papa para chuño”). Entonces, el observador registra la estadía del ave y percibe la helada a través de la sonorización aguda o percusiva del *liqi liqi*. La comprensión cognitiva de este proceso es a través de lo sensorial. Adrian Usquiano (comunicación personal, 2023), dice: “Qhanaw liqi liqinakax chhuknaqapxix, ukawjanakaw wali juyphini” ‘clarito está, donde hay mayor cantidad de las aves, justo en esos lugares se tiene mayor helada’ (hace referencia la estadía del ave *liqi liqi*).

Por otro lado, la inferencia podría ser captada a partir de la evidencia indirecta. En este caso, se considera indirecta porque quien va a realizar el *ch'uñu* no tiene acceso a la situación, tampoco llega a los indicios de la situación. Esto es cuando la información es recibida por una segunda o tercera persona sobre el accionar y la sonorización del *liqi liqi*. Asimismo, esta situación podría ser comprendida a partir de las acciones concurrencidas o iterativas, pues en anteriores gestiones ya se realizaba el *ch'uñu* en esos sitios o bien se trata de espacios donde se viene elaborando el *ch'uñu* desde siempre. Estos ya son considerados lugares definidos para la elaboración del *ch'uñu*. Esto se comprende también como saberes populares.

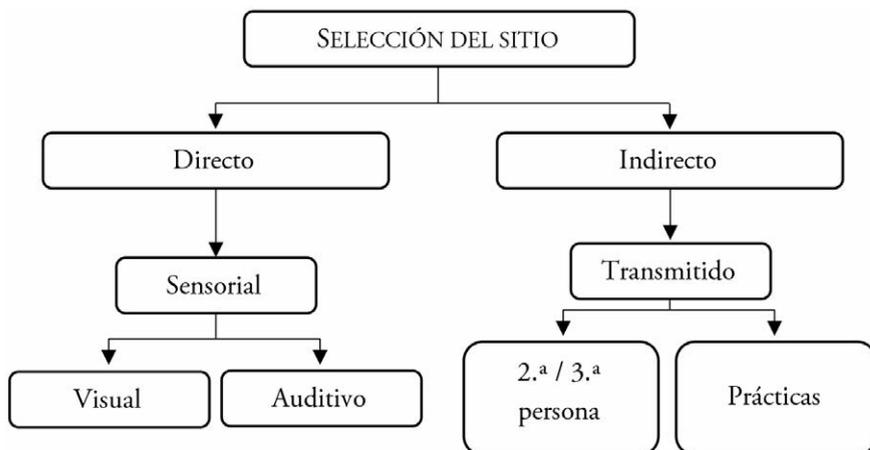


Figura 15: Inferencia para fijar el sitio con abundancia helada.

Fuente: Elaboración propia.

De esta forma (para la inferencia de la caída de la helada con mayor o menor abundancia en ciertos lugares) que se comprende a partir de la evidencia directa e indirecta. Además, en esta época, cuando si acaso se tiene mucha helada, el *liqi liqi* se aproxima hasta cercanías de las casas durante el atardecer. A partir de esto se infiere de que esa noche se tendrá mucha helada. A partir de estas evidencias uno hace inferencia para el dato climático y continuar con la cadena operatoria sobre producción agrícola en el ámbito de la elaboración de *ch'uñu y tunta*.

La sonoridad de liqi liqi presagia la lluvia

En esta misma dirección, la sonoridad del ave, al margen de otras características o evidencias que se tiene para hacer la inferencia como el color de la pluma, la posición del nido y otros, predice la caída de poca, regular y mucha abundancia de la lluvia. Esto ocurre en el tiempo de finales de *awtipacha* y en el período de *jallupacha*. En este período, también el *liqi liqi* se juntan en bandada, realizando la sonorización y sobrevolando, siempre entre los territorios de *aransaya* y *urinsaya*. A partir de estas evidencias uno infiere la caída de la lluvia. Si la sonorización del ave es aguda o simple como *liq, liq, liq*, manifiesta que los días venideros no se tendrá una abundancia de la lluvia, mas se aproximan los días soleados. En cambio, si la sonorización fuera más ronca o rótico como *lirq, lirq, lirq* hace inferencia que se vendrá días con una excesiva de la lluvia.

Aquella es comprendida a partir de la evidencia directa sensorial (visual y auditiva) e indirecta (inferida y razonamiento).

- LA COMPRESIÓN es directa sensorial por lo que los habitantes visualizan el accionar del ave *liqi liqi* y perciben la sonorización si es aguda o rotica de manera auditiva. A partir de estas evidencias directas se pronostica la caída de la lluvia.
- LA COMPRESIÓN es indirecta inferida, es por lo que los habitantes comprenden a partir de las acciones del ave que es iterativa. A partir de ella ya comprenden el ciclo climatológico de la lluvia en la época de *jallupacha*. Además, esto se comprende como razonamiento, a partir de las experiencias ya vividas.

La comprensión de todo aquello es tomando en cuenta el tiempo y el espacio. Aquello se relaciona con la sonorización del ave *liqi liqi*. En ese sentido, las predicciones son sensoriales a partir del razonamiento y la experiencia, donde se acude a memoria cognitiva.

La sonoridad de liqi liqi denuncia la invasión del territorio

A diferencia de los anteriores, el acto de sonorización por la invasión del territorio es considerada como una emisión de sonidos de protección o *jark'aqasiñ jacha, jark'aqasiñ pach jacha y wirjaña*; por el contrario, para la predicción de la helada, selección de sitios con abundancia helada y presagio de la lluvia, son consideradas sonorizaciones rituales *ajayun jacha* o *ajay pach jacha*, ya que se tiene conexión con los seres de la naturaleza, como el *juyphi, ch'uñuña*

y *jallu*, quienes son seres fundamentales para la crianza mutua de alimentos y es parte de la cadena operatoria, en función al tiempo y lugar.

Como todos los días, el *liqi liqi* suele realizar sonidos. Lo cual es considerado *ina jacha* o *ina pach jacha*. Es así que todos los días emite el sonido *liq, liq, liq*. En muchas ocasiones no presagia alguna acción. Pero existen momentos en que manifiesta una forma de molestia por la invasión de su territorio. De esta forma, la sonoridad del ave *liqi liqi* es una comunicación a los habitantes, como si se tratase de una protección, para que nosotros infiramos de quién está ahí o qué sucede. Es en este momento cuando la sonorización se constituye como una forma de alerta o una llamada de atención del evento sucedido. En ese sentido, las siguientes acciones son consideradas como una invasión de territorio:

- Cuando las personas o animales pasan cerca su nido.
- Cuando las personas o animales pasan cerca su cría.
- Cuando evidencian a personas extrañas en el territorio.

Cuando las personas o animales se aproximan al lugar donde se ubica su nido o donde está la cría *liqi liqi*, los apoderados (madre y padre), en algunas ocasiones en bandada, suelen atacar con mucha malicia. En estas situaciones emiten el sonido percusivo, como *lirq, lirq, lirq, lirq*. Este evento es considerado la acción de *wirjaña*. A partir de allí, los atacados deben tomar otro rumbo para que las aves no se enfaden más. Y de esa manera coadyuvar con la alerta que realizan.

De manera similar, cuando las personas ajenas en el territorio o animales, como perros, gatos u otros que pertenecen a otras zonas geográficas, el *liqi liqi* comunica a través de la acción de *wirjaña*. Entonces, uno se da de cuenta o se pone alerta para averiguar de quién anda por ahí. Es así que esta ave comunica sobre las personas ajenas que tienen estadía en el espacio. Es de esa manera que viven en plena armonía en el mundo andino.

En términos generales

Las aves de la región andina, como en otras regiones, manifiestan sus características y habilidades acorde al tiempo y el espacio. A partir de estas acciones de *jamach'inaka*, uno realiza las inferencias y de esa manera complementar en el ciclo agrícola o para otras finalidades, como: reproducción animal, buenos o malos augurios y otros.

En este trabajo se enfatizó la presencia de las aves en el contexto andino. Aquello se corrobora a partir de los materiales de litoescultura y textiles desde el tiempo arqueológico, y así comprender la presencia de aves en el tiempo histórico y etnográfico; además, evidencian-do las aves en textiles contemporáneos. Es así que las aves, acompañó al ser humano desde el tiempo de *laqa achachilanaka* (“tiempo arqueológico”).

De las varias particularidades y características que presentan las aves, es necesario tomar en cuenta la sonorización del ave *liqi liqi*. En ese sentido, el *liqi liqi*, denominada por las

características del sonido que emite y explicada desde la onomatopeya, emite sonido *liq, liq, liq o lirq, lirq, lirq* de acuerdo al tiempo (*jallupacha* y *awtipacha*) y espacio (*urinsaya, pampa* y *aransaya*). Tomando en cuenta estos aspectos, manifiesta la predicción de la helada, selecciona los sitios con abundancia helada, presagia la lluvia y denuncia la invasión en el territorio. Todo aquello es comprendido por la forma de la emisión o sonorización del ave.

La sonorización del ave *liqi liqi* es comprendida como *ina pach jacha* (“sonorización diaria”), que no tiene la finalidad de pronosticar y *ajay pach jacha* (“sonorización ritual”), donde hace inferencia sobre las manifestaciones de los seres de la Pachamama acorde al ciclo agrícola. En ese sentido, es necesario conocer, comprender y vivir en plena armonía con los seres de la naturaleza.

Bibliografía

- ALBARRACÍN, Juan.
1996. *Tiwanaku: Arqueología regional y dinámica segmentaria*. Plural. La Paz, Bolivia.
- BERENGUER, José.
2000. *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile.
- BERTONIO, Ludovico.
1984 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. CERES. Cochabamba, Bolivia.
- BERMÚDEZ, Fernando.
2005. *Evidencialidad. La codificación Lingüística del punto de vista*. Tesis doctoral. Universidad de Estocolmo. Estocolmo, Suecia.
- CONDORI, Eugenia.
2008. *Animales vertebrados de la cuenca del río Awllaga (Desaguadero)*. IEB. La Paz, Bolivia.
- CURATOLA, Marco.
2016. “La voz de la huaca. Acerca de la naturaleza oracular y el trasfondo *aural* de la región andina antigua”. *El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo* (editado por Marco Curatola y Jan Szminski): 259-316. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú. Lima, Perú.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego.
1989 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- KINDAICHI, Hikuhiro.
1978. “Giongo/gitaigo gaisetsu” [“Introducción a las onomatopeyas”]. *Giongo/gitaigo jiten [Diccionario de onomatopeyas]* (editado por Asano Tsuruko): 3-25. Kadokawa. Tokyo, Japón.
- KORPISAARI, Antti.
2015. “Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti (Bolivia) como parte de una tradición de ofrendas del Horizonte Medio”. *El Horizonte Medio: Nuevos aportes para el sur de Perú, norte de Chile y Bolivia* (editado por Antti Korpisaari y Juan Chacama): 83-113. Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.
- LAIME, Teófilo, Virginia LUCERO y Mabel ARTEAGA.
2021. Paytani arupirwa. *Diccionario bilingüe: aymara-castellano y castellano-aymara*. Plural. La Paz, Bolivia.

LEWANDOWSKI, Theodor.

1986. *Diccionario de lingüística*. Catedra S. A. Madrid, España.

MAKOWSKI, Krzysztof *et al.*

2000. *Los dioses del antiguo Perú*. Tomo 1. Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú. Lima, Perú.

MIRANDA, Filomena, Edward VILLARROEL y Rita FLORES.

2014. *Vocabulario onomatopéyico aymara-castellano*. Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, carrera de Lingüística e Idiomas, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y de Postgrado. La Paz, Bolivia.

POSNANSKY, Arthur.

1945. *Tibuanacu. La cuna del hombre americano* (editado por J.J. Augustin). Tomos I y II. Nueva York, Estados Unidos.

USQUIANO, Edwin y Juana QUISPE.

2022. “*Waja*: con el sabor a la Pachamama ‘madre tierra’”. En: *Uyway-uywaña: crianza mutua para la vida*: 157-176. MUSEF. La Paz, Bolivia.

VILLANUEVA, Juan.

2015. “Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku”. *Anales de la Reunión Anual de Etimología XXIX. La rebelión de los objetos: arte plumario*: 233-249. MUSEF. La Paz, Bolivia.

Amuy apthapi (conversaciones personales sobre el liqi liqi)

Juan Mamani. Conversación sobre el habitat de las aves. Laymini (municipio de Ancoraimos, provincia Omasuyos). Entrevista realizada el 21 de julio de 2023.

Juana Quispe. Conversación sobre la estadía o vivencial del *liqi liqi*. Llojllata Grande (municipio de Ancoraimos, provincia Omasuyos). Entrevista realizada el 21 de julio de 2023.

Adrian Usquiano. Conversación sobre la sonorización del *liqi liqi* en diferentes épocas del año. Sud Qalamarca (municipio de Ancoraimos, provincia Omasuyos). Entrevista realizada el 21 de julio de 2023.

EL CAMINO DEL PADRE TSIMANE' JEN' SI' MAJMIJ TSIMANE' POR LA MÍTICA SENDA ESPIRITUAL DE LA CREENCIA TSIMANE'

Fernando Vladimir Alvarez Burgos¹

Los seres humanos necesitamos
seguir un camino espiritual para llegar a algún lugar.
¡Al centro vital de nuestro ser!

Resumen

El presente artículo cuenta –en vivencia experiencial del autor– el iniciático viaje al monte mítico de origen llamado Pa'tsene, lugar creacional del pueblo Tsimane', sitio atemporal donde, en épocas inmemoriales, fueron creados los Tsimane' y la naturaleza viva. Se describe cada paso y situación que se atraviesa para llegar hasta el maravilloso mundo mítico del monte Pa'tsene.

Se expone la travesía que se hace por el río Maniqui arriba hasta el confín del universo del monte Amazónico Tsimane', donde viven los Padres Creadores (*Jen*). También se referencia la forma de vida de los Tsimane' según los pisos ecológicos que se atraviesa, porque en el monte (*däriä*) arriba viven tsimane' originarios que todavía mantienen formas auténticas del ser Tsimane'.

Existe un mito que narra la historia de una joven familia que fue por la venerada y mágica sal (*jicoj*), que cumplió con imprescriptibles reglas ancestrales para ingresar al hábitat de los Seres Sobrenaturales, donde entregaron como ofrenda a su recién nacido (*joijno*), pues así era la exigencia del guardián de la sal, el temible Pupujri', que se queda encantado mientras la familia extraía *jicoj* de la inagotable montaña (*a'cavai*) de sal. En el tiempo de permanencia, incumplieron una de las reglas por lo cual la joven familia fue devorada por los Dueños de los Animales Míticos del monte, transformados en feroces fieras (*vashvashyis*). Estos atravesaron al mundo profano, donde castigaron al pueblo Tsimane'; espiritistas (*cocojsi*) se enfrentaron con ancestrales ritos mágicos aprendidos. El mito de *jicoj* es un verdadero drama, a la altura de cualquier tragedia griega.

Palabras clave: Tsimane', Pa'tsene, *jicoj*, cojiro Maniqui, Pupujri', pupujri'tumsi'.

Territorio Tsimane'

Para la Nación Indígena Originaria Tsimane', la sal es imprescindible como condimento alimenticio, conservación de alimentos, curación de enfermedades y celebración de

1 Investigador. Correo electrónico: f24xseg@hotmail.com

sofisticados actos mágicos espirituales; también fue importante en la cohesión social e imaginario mítico creencial. Se conocía un salitral (*sich*) de donde ancestralmente extraían la venerada sal mágica en el monte de origen Paʼtsene, lugar donde fueron creados los tsimaneʼ, ubicado a la cabecera del río (*cojiro*) Maniqui, después de atravesar el último río llamado En la Sal (*Jicoj cān*).

Paʼtsene es donde antiguamente vivían los Tsimaneʼ (*chätidyē*), hoy allí solo habitan los espíritus de los Padres Creadores (*Jen*), Antiguos (*Urucyaʼ muntyiʼ in*), Guardianes de los Animales (*Amo*) y Antepasados Ascendentes (*Vóshi*). Es el centro vital del universo Tsimaneʼ, recurrentemente mencionado en narraciones e historias transmitidas por las noches a los jóvenes en la intimidad comunal alrededor de una fogata por los viejos (*bába*), depositarios de la cultura tradicional. Son relatos que enseñan precaución para protegerse de las amenazas de los animales de monte (*jebacdyē*) o para cumplir reglas de respeto a los Espíritus Protectores. Afirman que en Paʼtsene fueron creados por los *Jenʼ* hermanos Dojity y Michaʼ como personas (*muntyiʼ*), los hicieron de arcilla colorada y negra. Dojity, el creador travieso, pícaro y entrometido, y Michaʼ, el civilizador, prudente, perfeccionista, formaron —en conflicto— el mundo defectuoso, a sus moradores y sus saberes culturales. ¡Este mito fundante afirma al ser Tsimaneʼ y su permanencia en el monte!

La *jicoj* de Paʼtsene es considerada mágica desde tiempos inmemoriales (*urucya*). Actualmente, no peregrinan hasta el *sich* mítico, olvidando así su carácter creencial. Se hizo más práctico comprar bloques de sal comercial traídos desde Uyuni. Estos son adquiridos en los pueblos cercanos al territorio; su precio es insignificante en relación con la sacrificada y larga navegación realizada para llegar al salitral de Paʼtsene.

El pueblo Tsimaneʼ históricamente se asentó en comunidades familiares a orillas (*tajave*) de ríos y afluentes. Se lo identifica como cultura de agua y fuego usados en sus actividades domésticas, laborales y ceremoniales. Los Tsimaneʼ están acostumbrados a navegar (*ñitsiʼ in*) largas travesías en sus tradicionales canoas (*penej*), empujadas por singa o palo largo impulsador. Estos viajes se hacían por paseo (*sóbaqui*), caza, pesca, cultivo, recolección de medicinas y plantas o visitas a familiares con residencia alejada. No son nómadas como ligeramente se los calificó porque se vio epidérmicamente su habitar en chozas casi abandonadas sin objetos preciosos ni seguridad. Es un pueblo sedentario con domicilio fijo —y alterno—, pues luego de ausentarse por temporadas vuelven al hogar en su comunidad de origen; en el curso del río Maniqui, columna vertebral que atraviesa el territorio, hay asentamientos con determinados apellidos (*vijandyē*) totémicos, como: Vie, Canchi, Apo, Tayo, Huasnay, Hiza, Lero, Cuata, Nate, Sata que los hace pertenecientes a una estirpe de clan regional que poseen experiencias, comportamientos, destrezas y ética similares: cazadores, pescadores, tejedores o artesanos.

Peregrinar por el río Maniqui es una aventura iniciática de retorno a una atemporalidad mítica por la distancia a recorrer y ecosistemas que atravesar. Se navega de día teniendo cuidado de no chocarse con palizada (*chajvacdyē*) y con pernoctes en descampados desiertos.

Cargan lo necesario: ropa y frazada, ollas y platos, merienda (*víte*), arco y flechas (*ijme*) y machete. Los Tsimane' no acumulan objetos fútiles para provecho privado, el valor material está en la funcionalidad de uso y duración; por el clima húmedo conservan lo primordial para las actividades domésticas, productivas y recreativas. Son hábiles artesanos para confeccionar con algodón, semillas, hojas, cortezas, madera, arcilla, piedra, etc.

Con las primeras lluvias, entre agosto y noviembre, la corriente fluvial incrementa aceptablemente, llegando a un nivel bajo del río (*chi'yi' cojiro*), suficiente para navegar y cruzar las arriesgadas cachuelas (*vuc*), camino al mítico monte Pa'tsene. En época lluviosa, el torrente pluvial desciende intensamente, lo cual dificulta movilizarse.

En el monte Tsimane' acontecen encuentros inusuales con la fauna silvestre, donde estar atento o distraído definirá el destino del cazador. Adentro, los *A'mo'* de la naturaleza que habitan el monte y resguardan a los diferentes animales, equilibran su futuro entre la vida y la muerte de estos como un don de consumo para los tsimane': el dueño de los animales silvestres (*Jäjäbä*), de los reptiles (*Dojity*), de los peces (*I'dojore*), de las aves (*Cujji*) y otros espíritus tutelares de los árboles gigantes y fuertes (*Soso'naqui*) que viven adentro o en las copas de sus árboles gigantes y fuertes. El Tsimane' acata reverencialmente las reglas de respeto establecidas en el monte para cazar, pescar, recolectar plantas o tumbar árboles, así los espíritus se moverían a otro árbol y no los hechizarían.

Los *A'mo'* proveen a los Tsimane' de carne. Los animales silvestres antes eran humanos, pues tienen consciencia y alma. Los Tsimane' son racionales en la cacería, sin excederse en esta, pues caso contrario su dueño mezquinaría sus animales, ocultándolos en su corral sin dejar rastros, pisadas ni huellas. En caso de que el cazador hiera y deje escapar la presa y esta agonice en el monte, el Dueño se ofendería por el olor putrefacto del animal, y en revancha hechizaría (*farajtye'*) al cazador, podría mandarle un animal para hacerle daño o enfermarlo de forma mortal (*säñequi*).

En la cacería, pesca, recolección o para la tala de árboles se pide permiso a sus *A'mo'* fumando y también se ora antes de tumbar un árbol: "Necesito madera para fabricar mi canoa, construir mi casa, etc.". Estos autorizan para que se extraiga lo pedido. Los tsimane', expresan: "No se debe hacer sufrir inútilmente a ningún ser viviente del monte". El cazador debe ser certero con su flecha para evitar el dolor innecesario. Si la presa sufre, su protector se vengará, el cazador debe atrapar a su presa a como dé lugar para acabar bien la faena para evitar castigos.

La ancestral *jicoj* de Pa'tsene tiene su temible guardián, un león (jaguar) mitológico llamado Pupujri', reconocido por los Tsimane' como celoso protector, grande y poderoso (*därtyi*) que cuida (ñutsjeyac) la sal como si fuera su madre. Las características atribuidas a Pupujri' son de muchos animales a la vez. Estos indómitos felinos son sumamente respetados, admirados, amados y temidos por su fantástica capacidad mimética en el monte. El Tsimane' se identifica con el jaguar (*itsiquij*) por su impresionante instinto de cazador y por sus estrate-

gias de ataque, ya que monte adentro solo existe una implacable ley de vida: “O eres cazador o eres presa. ¡No hay más!”. Inadvertidamente podría pasarse en instantes de ser cazador a ser cazado. Hay que estar siempre alertas, no existe segunda oportunidad de sobrevivencia. Los Tsimane’ entienden fatal el enfrentamiento feroz por sobrevivir entre jaguares, humanos y cocodrilos que comparten un mismo hábitat: podría decirse que hay una lucha sin tregua entre estos tres astutos depredadores por ser el patrón del monte profundo.

Pa’tsene es el lugar donde muchos jaguares campean en libertad, razón para nominar al enorme Pupujri’ como guardián de la roca (*cayaaj*) de sal en el sitio creacional del imaginario socio tradicional Tsimane’. Los jaguares tienen cuevas (*sóto*) ocultas debajo o encima del nivel de la tierra, de donde silenciosos acechan agazapados esperando el momento preciso para saltar sobre su presa escogidas. En el mito de la sal, la guarida de Pupujri’ está debajo la gigante *cayaaj* de sal; su misión es permitir –o impedir– que las personas (in)adecuadas la sal.

El nacimiento de un bebé tiene mucho valor en la cultura Tsimane’. Para recibir al nuevo ser hay ritos de purificación en la comunidad con humo de bejuco (*bim’ta*). Con esta limpia se evita la posesión del espíritu Arcoiris (*Opito*). Días antes de parir custodian reservadamente a la mujer (*pën*) embazada en un espacio cubierto. Se impide el contacto directo con su esposo y se evita que sea vista socialmente, por lo cual le alcanzan la comida a su estera (*tovoj*) hasta el discreto nacimiento (*basdyidyé*). Cuando nace el bebé, le pintan el cuerpo con resina roja de árbol (*oroco*), resina que también se usa como pegamento para fabricar la base de las flechas. Después, con polvillo negro de árbol de hoja grande (*ki*), le trazan finas rayas negras en la cara para protegerlo de ser embrujados y evitar que los malos espíritus se lleven su alma.

Cuando se acababa la sal, el mito exigía llevar a Pa’tsene una ofrenda valiosa para acceder al salitral, así la reciprocidad sería equitativa en igual valor cultural: una nueva vida de un recién nacido todavía con el salado líquido amniótico en su cuerpo a cambio de la ancestral sal de Pa’tsene. Un bebé rebosante de salud es una prenda bien estimada para los Tsimane’.

Tener numerosos hijos indica el hecho recurrente de que los hombres se permitan vivir con dos o tres esposas en el mismo hogar –no se impide la monogamia por decisión–; en su mayoría las esposas son hermanas menores de la primera, pues ser un buen cazador da una reputación estimada por el suegro (*tyúñé*): no hará pasar hambre a su familia. Si las esposas no fuesen hermanas la relación se tornaría conflictiva y cada una realizaría actividades determinadas. ¡Pero al chaco de siembra van las dos!

Se educa a los niños sin privilegiar su sexo; la sexualización discriminativa macho-hembra es desconocida por los Tsimane’. Esta distinción se manifiesta en el ejercicio de roles en el hogar y la reproducción: las mujeres –madres y abuelas– conservan y reafirman los principios tradicionales, no les gusta apartarse de la comunidad y se rehúsan tener contacto con externos (*napo*). Jugando enseñan responsabilidad a niñas y niños. Las niñas (*nanasti*) aprenden a tejer, teñir y diseñar bolsones (*marico*) con algodón natural,

elaborar chichas de distintas variedades, trenzar palmas de jipijapa (*tsò'vety*) y tejen hojas de jatata (*quibaqui*), etc. Los varones (*ban'tyity*) desde pequeños son adiestrados en la cacería (*däräij*), aprenden a fabricar sus propios arcos y flechas (*ijmeij*), afinan la puntería, pulso y visión, y son llevados al monte por su padre para aprender los secretos de la caza: reconocer huellas, rastros, recorrer rutas, atajos y espiar rutinas de las presas: sendas, desplazamientos, aparición, métodos de camuflarse, escondrijos, etc. ¡Estos juegos provocan el tránsito de la infancia a la edad adulta!

Cuando una familia Tsimane' hace largas travesías o realiza caminatas por varias jornadas se alimentan abundantemente; en el camino pescan y la ahúman, y se abastecen con productos frescos del monte. Para pernoctar construyen refugios, curiche (*pisi'naqui*) provisional con ramas y helechos; la fogata se prende frotando varillas (*tsi'ij*). Suelen pescar con distintas técnicas: arco y flecha (*tabeja*); envenenar peces con yerbas machucadas o barbasquear (*ñutstyí*); un anzuelo gancho y curvo de chonta (*yovi*); la red con plomos alrededor (*tarrafá*), una trampa (*be'be*) que es un dique cerrado con palos y palmeras, y finalmente la malla de lianas (*jeve'daqui*). La familia entera colabora en el proceso: recoger los pescados, machetearlos, destripar y chapapear (*javtaqui*).

La cabecera del río Maniqui, de naturaleza paradisíaca, está habitada por Tsimane' netos; mantienen protocolos de comportamiento cauto. Por ejemplo, las primeras palabras que se escuchan en su cortés trato son: “Buenas tardes, amigo (*yömoy chätidyé*). ¿Cómo está? (*jäm'dye mi*)”, y también responden con elegante amabilidad. Son solidarios anfitriones, ofrecen frutas y alimentos para continuar el periplo. Hablan (*chap peyaqui*) el exquisito idioma Tsimane' sin una tergiversación degradada. Los Tsimane' de río abajo se sorprenden al escuchar la vernacular pronunciación rica en vocablos, porque ellos sufren la incesante mutación lingüística por adoptar palabras, onomatopeyas y recursos fonético lingüísticos del idioma occidental.

El maravilloso mundo mítico del monte Pa'tsene

La subida al monte Pa'tsene es sacrificada. Para llegar al final del río Maniqui se cruzan caudalosas cachuelas con riscos que dificultan avanzar. Los guías, con preciso movimiento, empujan hacia arriba las largas canoas por en medio de rocas atravesadas y a contracorriente; con cálculo exacto las embarcaciones las vadean para continuar el peregrinaje espiritual. Se arriba a una pasividad del cristalino río Pa'tsene, rincón atemporal donde parece que no hubiese vida, todo se confunde en la luminosidad del colorido ambiente, la belleza natural es silvestre con ecos (*má'edyé*) arcaicos: el monte, aunque aparente silencioso, es ruidoso y perturbador, con atención se oye su habitabilidad salvaje. ¡Idílico paisaje de soledad fantasmal!

Orillar en el último río anuncia el ingreso al maravilloso mundo mítico del monte Pa'tsene. Los Tsimane' ritualmente se bañan como aconseja la tradición creencial de respeto a los *Urucya' muntyi' in*. Es de suma importancia ingresar purificados al centro vital de origen

Pa'sene con las típicas túnicas largas tejidas en algodón (ñävã) limpias, y ellos aromatizados (*vayajñi*): purificación corporal y espiritual para ingresar al origen donde habitan los *Jen'*.

Pa'sene tiene exuberante vegetación crecida caprichosamente; monte virgen aún, inaccesible al depredador desarrollismo con angurria económica. El santuario eterno de la sal está cruzando el semiprofundo río Maniquicito, entre separadas colinas. La mayoría de sus narraciones ancestrales comienzan allí, donde los Antiguos crearon naturaleza viva e hicieron a los Tsimane' como seres humanos de barro colorado (*bo jca*): un sencillo viaje familiar en busca de la necesitada sal es elevado a la fantasía mítica de peregrinación epopéyica con el fin de narrar el rito de obediencia (*ti chaqui*) para obtener *jicoj* del monte mítico Pa'sene.

Se sube al *sich* por una primitiva senda de angostura como una apertura entre dos serranías. A la mitad, hay grandes piedras sagradas (*tsicya*) que tienen labradas sobredimensionadas vulvas (*tsic*) y un dibujo (*yomojtacdye*), icónico de una pareja con su pequeño hijo. Los Tsimane' aseveran que es la figura de Dojity, su mujer, esposa robada a su hermano Micha', y el hijo de ellos que habitan allí.² Lugar conocido como petroglifos de Pa'sene, donde escribieron (*sánacdye*) simbólicamente los creadores, los tsimane', se detienen y en riguroso acto reverencial riguroso limpian suavemente con la mano estas vulvas, argumentando que no tiene sal, y por eso fueron: piden (*ji'codaqui*) a los Antiguos les concedan sal. Los Tsimane' de hoy olvidaron cómo leer esta iconografía. ¡Son evidencias tangibles de su existencia! Podría decirse que este lugar representa la puerta de acceso al santuario mítico de la sal Tsimane'.

Pa'sene está más allá del último extremo del mundo (*pe'päu*); al atravesar este lugar –si se es sorprendido por tormenta amazónica– se siente cómo el cielo se acerca para aparearse apasionadamente con la tierra, fenómeno sexual que se advierte al llover. El torrente aguacero (*ñurva'ti*) literalmente se expulsa a cántaros, y el barro se desliza densamente por marcadas ranuras desde monte arriba, cerrándose la senda a cualquier resquicio de penetración, razón porque se desaconseja ir en cualquier época. Súbitamente el día se nubla hasta oscurecerse, amenazantes relámpagos centellean mostrando visiblemente que el cielo y la tierra se juntan en erótico salvaje acto sensual, aplastando a los atrapados. Sus ensordecedores truenos dan la sensación de excitación y gemido –pícaro y castigador– de sus creadores con la tierra.

Al visitar el sitio de la sal, los Tsimane' tenían que consagrar una ofrenda, la exigencia era un bebé gordo, rebosante de salud y sin enfermedad; así era la costumbre (*jun'dye ba*) para que el temible Pupujri' acepte que la familia extraiga sal. Para los Tsimane', la limpieza, la buena alimentación y la perfecta salud tienen mucho que ver con la felicidad. Para hacer este viaje por la venerada y mágica sal de Pa'sene deben cumplirse tres imprescriptibles reglas fundamentales como pruebas de respeto a los Antiguos.

1. LLEVAR UN RECIÉN NACIDO PARA OFRENDAR a Pupujri', el cual permitirá o impedirá se obtenga sal.

2 Fragmento del mito "Dojity y Micha'", el cual se conoce fundante de la cultura Tsimane'.

2. DEBEN BAÑARSE EN EL ÚLTIMO RÍO como purificación corporal y espiritual; es importante este rito antes de pisar el monte Pa'tsene. Acto ritual que representa el ingreso al mundo mítico sobrenatural de Pa'tsene.
3. LA FAMILIA QUE VA DEBE ABSTENERSE DE TENER RELACIONES SEXUALES; incluso desde antes de partir de sus casas para permanecer purificados.

La familia Tsimane' llega a una planicie despejada en Pa'tsene con sus barbechos, allí acamparán el tiempo que permanecerán, donde cocinarán y dormirán mientras recogen la sal. Buscan en el monte productos agrícolas y pescan grandes ejemplares que ya no llegan hasta abajo por culpa de la indiscriminada actividad en el curso del río Maniqui, con dinamita por depredadores colonizadores e inescrupulosos mineros.

Subían una pequeña distancia al salitral llevando al bebé, desde ese tramo eran recibidos por bramidos (*tärtyi*) de Pupujri' que los vigila verificando cumplan las reglas impuestas. Según consejos de los *bába*, la familia debe ofrecer su bebé al guardián, dejándolo en la base de su guarida. Mientras tanto, Pupujri', agazapado observa desde su cueva, de donde custodia la *cayaj* de sal. La familia respetuosa y humildemente (*codyete in*) pide el favor de permitirles la sal.

Desde tiempos inmemoriales, en Pa'tsene se cortaba sal sólida de una inagotable roca. Este monte de origen se caracterizaba por ser espacio donde se practicaba magia de manera natural: transformaciones, reverencias rituales, hechicerías, manejo de energías, diálogo con la naturaleza, con espíritus y con los muertos. Poderes sobrenaturales envolvían este lugar. Estar en Pa'tsene era traspasar a la vida mítica compartida entre la realidad y lo sobrenatural en el mismo espacio de diferente tiempo. En determinada época, por varias noches los Espiritistas (*cocojsi'*) invocaban a los *Urucya' muntyi' in*, los Espíritus de los Antiguos, Guardianes, Protectores y Antepasados. Éstos llegaban visibilizados en humo y descendían en la choza ceremonial de culto (*shípa*) para compartir chicha, tabaco y comida.

El temible Pupujri' apareció al escuchar los ronquidos del recién nacido a la entrada de su guarida. Cayó encantado por su su sabor a salado líquido amniótico y procedió a lamerlo, señal de que la ofrenda era aceptada: cumplieron fielmente el pacto de reciprocidad temporal justo en valor. ¡El recién nacido será recogido una vez culminado el trato por la venerada *jicoj!*

Hay una fisura en el mito de la sal: dos versiones diferentes, aunque no contradictorias. Una versión oral cuenta sobre la piedra de sal de donde cortaban sal sólida. Actualmente, en Pa'tsene se llega a la fuente de sal; es un rudimentario pozo en el suelo de donde se extrae sal líquida. Esta fisura de la narración se corregirá más adelante en el mismo relato mítico.

Proceso de transformación

Limpian con la mano la boquilla del manantial en el suelo de hojas, ramas, palos o cualquier desperdicio. Se introduce al pozo un limpio cántaro (*puñuj*) de arcilla para extraer un espeso

líquido, las ollas (*po'tso*) llenas se acarrear al campamento por el intrincado monte. Abajo espera una fogata prendida a leña donde empieza la transformación a sal sólida. El fétido líquido salado se filtra en hojas de motacú separando residuos de tierra, se pone la olla al fuego (*dyächjeyaqui*) controlando su cocción, se hierven las ollas evitando contaminantes que malogren la transformación; se remueve incesantemente el líquido hasta evaporar el agua; culminado el proceso de secado –pequeñas cantidades de arenisca cristalina es la sal– se la separa en porciones y se envuelven como paquetes (*chupu'tye*) en hojas. En la noche, se entierra debajo la fogata apagada para que el calor de la ceniza solidifique los bloques.

Existen casos sui géneris en los matrimonios tsimane', de una mujer conviviendo con dos esposos (*vämtyi*), que no es bien aceptado culturalmente por hombres ni por mujeres. Aquí también se da la regla tradicional de que los esposos sean hermanos –el mayor y el menor–, principalmente porque el marido mayor tendría alguna dificultad para mantener a la familia, por lo que, el menor asumiría la responsabilidad de proveedor. Entonces, metafóricamente, hay actividades específicas que cada uno cumple: “el viejo cuida el fuego mientras el joven provee el alimento”.

Los tres aprovecharon la subyugación de Pupujri' para cortar la dura piedra de sal. Con mucho esfuerzo recolectaron pequeños pedazos en arduas rutinas, solidificación y empaquetado, mientras Pupujri' lamía encantado al bebé. El monte mítico Pa'tsene tenía sus generosidades; les permitió cortar *jicoj* con mayor facilidad; la sal extraída crecía mágicamente y se volvía pesada, difícil acarrearla hasta embarcarla; por lo tanto la dejaban a medio camino para recogerla antes de irse a recogerla. Hubo imprudentemente angurria; quisieron obtener mayor cantidad de sal. Podría inferirse que Pupujri' favoreció a los *chätidye'* con un regalo “envenenado” para probarlos y ver si podrían cumplir con las prescripciones establecidas en Pa'tsene.

Fiesta de la fecundidad

Los *bába* tsimane' que escucharon alguna vez a sus abuelos, dicen que antiguamente allí arriba también se celebraba la fiesta de la fertilidad con música, cantos y bailes. La festejaron elaborando chicha especial nueva o macerada. Se ataviaban para honrar a los *Jen'*, *Urucya' muntyi' in*, *A'mo'* y *Vóshi'*. Adornaban sus típicas túnicas con coloridas plumas, collares de semillas (*vej*), muchas alusivas a significados de fertilidad. La música se tocaba con instrumentos autóctonos, hoy casi desaparecidos por la globalización cultural. Otros eran adaptaciones libres de violines, flautas, cajas y tamboritas. Los amazónicos eran expertos en fabricar instrumentos que reproducen sonidos del monte con base en calabazas, pieles de animales y melaza de miel para darle plácida sonoridad. Estos instrumentos originarios imitan voces de cualquier animal: rugidos, gruñidos, silbidos, graznidos, aullidos, etc.

Al día siguiente, llevaron al bebé al salitral con la esperanza de que Pupujri' no se diera cuenta que cometieron la falta. El esposo menor había tenido relaciones sexuales con su esposa. Cuando Pupujri' lamió al recién nacido sintió en su aroma impuro: se descubrió la

falta, fue el error (*juchaij*) para la tragedia. Pupujri' despertó a su encantamiento y, dándose por traicionado, gruñó como perro y devoró al recién nacido. La ofrenda ya no servía. Hizo desaparecer mágicamente la sal otorgada como regalo. ¡Ya no quiso que se llevasen nada!

La traición se paga

La familia Tsimane' infractora quiso escapar a la venganza, pero fueron devorados. La ira de Pupujri' fue extrema que no perdonó nada, bramó tan fuerte que se escuchó hasta río abajo, donde los tsimane' se asustaron y temblaban de miedo (*nocho'choyequi in*). Encolerizado dejó Pa'tsene y flanqueado por *Vashvashyis*, leones, londras, capiguaras, transformados en feroces fieras míticas. Atravesaron súbitamente al mundo profano y bajaron por el río Maniqui, rugiendo como trueno, devorando a todo Tsimane' encontrado al paso, creando pánico, terror y muerte. ¡Les hicieron pagar la falta con el rigor de su ley!

Se necesitaba de sabiduría profunda –magia ritual de la esencia creencial tsimane'– de *cocojsi'* para aplacar a la manada del iracundo Pupujri'. Cerca de la comunidad KaraKara un conjunto de *cocojsi'* enfrentó la amenaza, realizó un ritual y confrontó a la manada con hechizos preparados con chicha de ritual y tabaco elaborado con sal. Cuando vieron aparecer raudamente la manada de *Vashvashyis*, los *cocojsi'* los confrontaron de rodillas y con los brazos extendidos; entonaron oraciones secretas ofreciendo chicha y soplaron fuerte humo de tabaco preparado con sal, los Espíritus Míticos se quedaron aturdidos. Un *cocojsi'* trazó una línea invisible (*ji'nutsaci*) como límite. Los animales míticos desorientados se entraron a la tierra, fueron encerrados (*cär'jeyacsi*) allí. Desde ese día, esa comunidad se llama Pupujri'tumsi' (“donde se encerró a los leones”).

El castigo para los tsimane' fue costoso por desobedecer las reglas ancestrales, no perecieron como pueblo, pero al encerrar a Pupujri' se perdió definitivamente la venerada *jicoj* de Pa'tsene, igual la gigante roca mítica desapareció mágicamente. Actualmente, ya no pueden encontrar rastros de su ubicación exacta. Pasaron años sin que probaran la exquisita sal, pero nuevamente apareció la oportunidad por el sentido de observación despierto que tiene el tsimane'. Ser detallista les beneficia en sus actividades, cualquier elemento fuera del orden natural es signo de alerta que aprenden a reconocer, porque en el *därä'* profundo acechan peligros insospechados: silencios animales vigilan, insectos venenosos exploran, plantas tóxicas o alucinógenas que inadvertidamente podría probarse.

Se logró recuperar la sal porque la memoria cultural añoraba su sabor. El cazador tsimane' pasa gran parte del día en el monte, su vínculo social más próximo es con animales silvestres que, de tanto observarlos, y seguirlos, rastros y trillas de sus huellas, aprenden sus comportamientos, reacciones, prudencias y estrategias de estos para acorralar a sus presas. Los maestros del hombre fueron los animales mostrando pautas de sobrevivencia; estos influyen decisivamente en su imaginario social. Los animales del monte más accesibles socialmente son los monos, curiosos y burlescos que sobre los árboles acompañan al ser humano; algunas veces cuando el tsimane' necesita de alimento, le lanzan frutos comestibles que ellos muerden.

Los monos pequeños encontrados al paso son domesticados, aunque estos no olvidan su naturaleza salvaje: les gusta pasear sueltos por el monte. Un mono silbador (*oyoj*), en su ávida curiosidad, descubrió una fuente de sal –se sabe por observación científica y empírica que los animales necesitan consumir sal. Los *tsimane'*, al probar que el mono paladeó sal, decidieron comprobar. El mono suele alejarse velozmente, idearon ponerle en la garganta un hueso como nuez que tiene el *manechi* (*uru*) para que, al agacharse, la cargue del líquido. Cuando volvió, corroboraron que el mono sabía dónde hay sal.

La próxima vez lo siguieron y encontraron lo que hoy se conoce como el pozo de sal. Los *tsimane'* confirmaron que *Pa'tsene* tiene otra fuente de sal líquida, aunque desconocen si este es el sitio donde estaba la gigante roca como montaña de sal que desapareció.

El sacrificio de vivir

Todo mito ideologiza bases éticas y morales tradicionales, cómo comportarse, la limpieza corporal, la regulación de las relaciones sexuales y la purificación espiritual en ciertas actividades que se necesita para satisfacer a los Antiguos y pedirles favores: desde regirse por reglas ancestrales y pedir una buena cosecha en la producción, rituales mágicos para conversar y compartir con ellos, hasta utilizar brujería contra los externos que los afectan individual o socialmente. Tampoco esta relación con los *Urucya' muntyi' in* es jerarquizada; no tienen imágenes sacras ni templos dedicados a espíritus deificados e idolatrados. La relación es horizontal, porque los *Tsimane'* y sus Espíritus guardianes habitan el mismo monte profundo.

Las interpretaciones del mito de la sal podrían inferirse que siempre perderán los *tsimane'* por descuido ante fuerzas más poderosas que pueden ya estar al lado, al frente, adentro y sino respetan ellos mismos sus propias reglas tradicionales perderán su cultura, territorio, pensamiento e idioma. Los *Tsimane'* son orgullosos de pertenecer a su cultura; son unidos social y familiarmente, no solo por los matrimonios cruzados donde llegan a casarse ocasionalmente entre primos, pues así tejen una creciente red familiar de apellidos, a la vez gran apoyo parental para enseñarles las tradiciones ancestrales del pueblo *Tsimane'*. También, porque tienen historias comunes, no olvidan quiénes son, de dónde vienen y, por qué tienen un *därä'*, profundo, que es su “Olimpo Mítico” donde viven *Jen'*, *Urucya' muntyi' in*, *A'mo'* y *Vóshi'*, que son la esencia de sus creencias ancestrales.

“*Yásirupäi' Chätidyé!* (gracias amigos)”.

Diseño icónico de *la mítica senda espiritual de la creencia Tsimane'* (mito de la sal).

El Camino del Padre Jen'-si' majmij



Figura 1: En camino del Padre (*Jen' si' majmij*).
Fuente: Elaboración propia.

EL CONSUMO CULTURAL Y LA DISTINCIÓN SOCIAL DE CLASE

Héctor Luna Acevedo¹

Resumen

Este artículo expone la relación del consumo cultural con la distinción social de clase con base en teorías de los siguientes autores: Bourdieu, 1998, 2001; Marinas, 2001 y Alfaro, 2005. El gusto por una obra de arte se objetiva en la distinción social entre las clases medias y altas de una sociedad. Estas diferencias se determinan por la relación del capital cultural con el capital económico que posee una persona o grupo en la estructura social. En ese sentido, las condiciones económicas, entre otros, permiten incentivar el consumo cultural fortaleciendo la distinción social. Este fenómeno se expresa en mayor grado en las sociedades industriales. Sin embargo, la sociedad boliviana no está exenta de las diferencias sociales a partir del acceso a la cultura de la población que disfruta de visitar un museo, participar en un concierto o asistir a un festival folklórico. Sin embargo, las clases populares –por su hábitus de trabajo– no disponen de mucho tiempo para un consumo cultural especializado.

Palabras claves: Cultura, consumo, economía, mercado, crítica.

Introducción

El gusto por las obras de arte, teatro o consumo cultural es una distinción social de clase y se adecuan a los intereses del capitalismo. En ese sentido, por un lado, se plantea la relación de la cultura con la economía, donde la oferta de los productos culturales son fuentes de acumulación de capital en países con mejores índices de desarrollo. Por otro lado, desde las políticas de Estado se difunden los productos culturales para legitimar la ideología, un modo de pensar y hasta un estilo de vida cuando se induce a un tipo de consumo al ciudadano. Esta forma de imponer el consumo cultural expresa los gustos de las clases dominantes sobre el resto de la sociedad.

La relación de la cultura con el mercado es una característica del capitalismo que promueve el consumo de productos de poca duración. Y en la cultura está la idea del uso, disfrute del tiempo libre visitando un museo, sacándose una fotografía con edificios coloniales y arqueológicos, comprar una obra de arte, pagar entradas para ver un concierto, etc., adquieren un valor simbólico. Es la sensación de disfrutar y sentirse satisfecho. Por ejemplo, en México es tradición que los turistas extranjeros visiten el Museo Nacional de Antropología donde

1 Doctor en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México. Docente de la carrera de Sociología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).
Correo electrónico: lunaayrampu@gmail.com

están las iconografías mayas y aztecas, el complejo arqueológico de Teotihuacán, el Palacio de Bellas Artes o el museo de Frida Kahlo. En el caso de Bolivia, es recurrente visitar las ciudades de Potosí y Sucre, donde se encuentra la Casa de la Moneda y el pasado colonial que esto representa, además del Palacio de la Glorietta, la Casa de la Libertad, el Museo Eclesiástico, el Museo de Arte Indígena, etc. Estos edificios coloniales están declarados patrimonios históricos por el Estado y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), lo cual le otorga un valor adicional al visitante, turista o investigador en historia y antropología que disfruta viendo las obras de arte de los muros.

¿Pero desde cuándo la cultura es un tema de investigación para las ciencias sociales? Un referente es *Dialéctica de la ilustración*, de Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes se refieren a aquella más o menos como un producto comercial de masas (Horkheimer y Adorno, 2006 [1944, 1947]). Este producto surge a mediados del siglo XX en Estados Unidos y en otros países capitalistas donde las obras de artes se vuelven de consumo masivo. Esto se gesta gracias a la expansión de los medios masivos de comunicación. Por ejemplo, la radio, la prensa escrita y la televisión de mediados del siglo XX. Estos se convierten en una herramienta de difusión de los productos culturales de occidente para los pueblos del tercer mundo. En lo posterior, la humanidad se vio envuelta en el uso de tecnologías de comunicación virtual (siglo XXI), que difunden la cultura a mayor velocidad.

En la actualidad los productos culturales se ofrecen por internet. Esto tiene relación con la velocidad del desarrollo capitalista que utiliza las redes de internet como un medio para la circulación del capital (Rifkin, 2001). Es decir, el modelo de desarrollo vigente se basa en una economía de red en la que la velocidad de crecimiento económico es mayor a través de plataformas virtuales desde donde se vende un libro o permiten ver una obra de arte. En esa dimensión nos surge la siguiente pregunta: ¿qué características tiene el consumo cultural en la actualidad y cuál es su relación con la distinción social?

Marco teórico

Consumo cultural

Marinas (2001) se refiere a tres períodos por los cuales se ha llegado a un capitalismo de consumo. Primero, el régimen antiguo; segundo, el capitalismo de producción y tercero, el capitalismo de consumo. Esta última etapa tiene que ver con el despilfarro de dinero. Según Rifkin (2001), Zisek (2004) el despilfarro de dinero es una experiencia mercantilizada. Marinas (2001) se refiere a este como la fábula del bazar de la cultura del consumo y es transversal a los modos de vida que adquieren los jóvenes de diferentes sectores sociales. No solo se puede hablar de una élite o burguesía que adquiere bienes suntuarios, además, hoy en día el consumo del bazar tiene que ver con los sectores sociales que viven fuera del sector formal de la economía. Todo esto es resultado de la imposición de la idea del “gusto” como un elemento subjetivo que se relaciona con la imagen que se tiene cuando se consume un determinado “servicio” o “producto”. Al respecto José M. Marinas (2001) señala lo siguiente:

[...] es el del consumo propiamente dicho. Este implica procesos más amplios y completos; los sujetos se consideran como agrupados en segmentos —realmente consumimos y nos consumismo (imagen) en esta dimensión que atraviesa y redefine las clases sociales y los grupos de edad o de género. Lo que consumimos en realidad no son objetos ni meras marcas desagregadas sino constelaciones de ellas, metamarcas, imágenes corporativas [...] (Marinas, 2001: 25).

Para Marinas existe un circuito del capitalismo de consumo que tiene relación con la compra, el gasto, una marca de vestimenta, etc., y que representa una forma en la cual se identifica la posición de clase de una persona. Siendo consecuentes con la historia moderna, los amos, los patricios, la nobleza y la burguesía mantuvieron el control del excedente económico, situación que dio lugar a la ostentación y a disponer del tiempo libre que significa ocio. Para el turismo el ocio es una condición que permite crear nuevas necesidades, motivaciones para incrementar el consumo y la venta de un servicio. Pero el consumo no solo está dirigido a una burguesía, sino al conjunto de la sociedad que, a través de los medios de comunicación de masas, llega a distintos sectores sociales.

El consumo cultural se relaciona con las condiciones sociales y económicas de la población que aprecia una obra de arte al pagar una entrada al museo, teatro, cine, festival de música, conciertos de artistas nacionales y extranjeros. El gusto por la cultura está diferenciado socialmente en América Latina y se definen desde la categoría de clase y etnia.

Por ejemplo, el consumo cultural de las clases populares en el Perú tiene que ver con la identidad del migrante rural que llega al área urbana y, para autoafirmar su identidad, impone sus prácticas culturales. Alfaro (2005), en *Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno*, describe la trayectoria del folclor en ese país, refiriéndose al novelista y ensayista José María Arguedas (1911-1969), quien dio relevancia al folclor desde los años cincuenta a través de una recopilación de canciones que fueron grabadas y luego propuestas para su difusión en un programa de radio. Al respecto, Alfaro dice:

En el mercado de la música folclórica, entonces, los cantantes han logrado independizarse y la industria que se muestra más dinámica es la del espectáculo. Su más próximos organizadores son los que mayores regalías obtienen. Por esto último y la pletórica piratería que hace incalculables las ventas, los discos no son más un indicador fiable de la popularidad del artista. Nuestro Billboard se mide por la entrada pagada y de la cerveza tomada (Alfaro, 2005: 68).

En esto han sido importantes los programas de radio en horario poco habitual, los cuales fueron cedidos para difundir la música folclórica —en este caso el huayno—. Esta divulgación tuvo mucho éxito en captar audiencia del público que se ha identificado con su origen cultural. Otro espacio son los festivales en coliseos —a manera de espectáculos—, que permitieron la promoción del artista y la difusión de sus canciones.

Bauman (2007) se refiere al consumo como consecuencia de la transformación del capital en productos a ser ingeridos por la población. Según él, el destino de todo producto

es el consumo por parte de los ciudadanos. La misma estrategia de acumulación incentiva que los productos finales puedan consumirse de distintas maneras. Al respecto, dice: “[...] el destino final de todos los productos en venta es el de ser consumidos por compradores [...] los compradores desearán comprar bienes de consumo si y sólo si ese consumo promete la gratificación de los deseos” (Bauman, 2007: 23-24).

Los gustos por la cultura como una distinción social han sido estudiados por el sociólogo Pierre Bourdieu (1998). En su obra se refiere a los gustos por el arte, la música clásica, “El bello Danubio Azul” y el jazz. Así también era la sociedad francesa de los setenta, pues hasta ahora aprecian las obras de arte. En Francia la cultura ocupa un lugar importante en la sociedad y en la agenda pública. En este sentido, Bourdieu identifica el gusto por la cultura como una distinción de clase social, donde los gustos de las clases populares con los de la clase media y alta se diferencian. Al respecto, Bourdieu dice:

Lo mismo que la buena educación burguesa, cuyo impecable formalismo constituye una permanente llamada de atención contra la tentación de la familiaridad. Por el contrario, el espectáculo popular es el que procura, de forma inesperable, la participación individual del espectador en el espectáculo y la participación colectiva en la fiesta cuya ocasión es el propio espectáculo (Bourdieu, 1998: 39).

El gusto por la música se relaciona con las diferencias de clase, por lo tanto, no es lo mismo que una persona de la clase popular disfrute, baile, escuche la música cumbia, que otros de la clase media o alta que se inclinan más por la música clásica. Bourdieu utiliza las categorías “clase media” y “clase superior dominante” para explicar el gusto por el arte de la sociedad francesa. A esto añade el origen social, el capital cultural, escolar como variables que determinan un gusto especial por el arte. Como se dice más adelante, la clase social de una persona se define por la sumatoria de capitales. Según Bourdieu, los que tienen más capital cultural poseen menos capital económico. Por ejemplo, los artistas que destacan por sus obras y que exponen en un museo poseen capital cultural, pero económicamente pueden percibir un ingreso modesto. A diferencia de los que tienen más capital económico puede ser que posean menos capital cultural. Estas características influyen en el consumo cultural, los artistas o los que aprecian obras de arte, según Bourdieu, son los intelectuales que conocen el valor del arte.

Acerca de la cultura francesa de los setenta, los gustos por la música clásica se diferencian en función del capital cultural: los que poseen un bajo capital cultural o aquellos que provienen de las clases populares les gusta más “El bello Danubio Azul”. Según Bourdieu, este vals compuesto por Johann Strauss II se devalúa al convertirse en una obra musical de gustos populares. Mientras las élites con formación escolar superior eligen escuchar canciones u observar una obra de arte con estilo. Esto es una forma de legitimar el valor del arte, mientras las clases populares deslegitiman al arte porque se vuelve de consumo masivo. En la actualidad es más fácil para un artista difundir sus canciones a través de aplicaciones virtuales como Spotify, YouTube, etc., a diferencia de lo que ocurría en la década del setenta donde

para disfrutar de las canciones de un artista se tenía que comprar un disco en físico. Ahora las obras de arte se difunden a mayor velocidad en tiempo, lo cual genera ingresos económicos para los artistas, autores y para las corporaciones de las aplicaciones virtuales.

Pierre Bourdieu se refiere también a la diferencia entre contemplación y ligereza. La música contemplativa es un gusto de las clases dominantes, mientras que la música ligera es de los sectores populares. Sin embargo, el gusto en sí mismo no expresa ningún indicio de clasificación social, sino que es el significado del gusto como algo legítimo, digno de prestigio. Mientras los sectores populares tienen gusto por la música de artistas que provienen del mismo contexto social. Acerca del gusto, Bourdieu dice: “Ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican” (Bourdieu, 1998: 53).

Por tanto, para Bourdieu el consumo cultural tiene relación con las diferencias de clase que aprecian de una forma especial una obra de arte. Esto significa también legitimar el arte de una manera diferente al de la clase popular. Por ejemplo, para las élites, la música, el arte clásico no es solo una apreciación empírica, sino que es producto de una herencia cultural que posee la clase dominante, más aún si precede un bagaje de capital escolar, un conocimiento previo que en la práctica deriva en un consumo especializado.

Distinción social de clase

La sociedad actual se distingue por el conocimiento acumulado, por consumir un producto cultural. Los mismos estilos de vida son elementos de distinción de clase: vestir una ropa de marca representa un signo de esa diferencia social que una persona pretende mostrar a sus amigos o círculo social diciendo con eso que tiene más poder económico y gustos especializados. Lo propio se puede indagar respecto al consumo de la gastronomía; en el espectro urbano el acceso a los restaurantes que venden alimentos se diferencia por los costos de un desayuno, almuerzo y cena gourmet. Existe un público exclusivo que acude a estos lugares a consumir, disfrutar de la gastronomía que socialmente es una forma de identificar a la clase media o a sectores que tienen mejores ingresos. En esa línea, el sociólogo Bourdieu identifica el consumo cultural como un parámetro de distinción social de clase. Pero es importante recordar qué entiende Bourdieu por clase. Al respecto, dice: “La clase social no se define por una propiedad..., sino por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes, que confiere su propio valor a cada una de ellas y a los efectos que ejerce sobre las prácticas” (Bourdieu, 1998: 104). También define la clase social a partir de la sumatoria del volumen global de capital social, económico, cultural y simbólico; además, de las relaciones que entablan los agentes en la estructura del campo y espacio social. En otros términos, las relaciones sociales de los agentes en sí mismo es un indicador de distinción social. Bourdieu enfatiza en las relaciones objetivas, donde los agentes se manifiestan a través de las habilidades incorporadas en el cuerpo. Por ejemplo, las cenas de gala que es una modalidad de consumo estilizado socialmente. Este hecho es un criterio para comprender la distinción social. Es decir, no todos los sectores sociales comparten de esa forma; un ejemplo de ello son las clases populares que se

reúnen en espacios abiertos a comer, beber y disfrutar de la música. En estos hechos se puede identificar la distinción social. En otro trabajo Bourdieu reitera su concepto de clase:

Las clases construidas pueden ser caracterizadas en cierto modo como conjuntos de agentes que, por el hecho de ocupar posiciones similares en el espacio social (esto es, en la distribución de poderes), están sujetos a similares condiciones de existencia dotados de disposiciones similares que les lleva a desarrollar prácticas similares (Bourdieu, 2001: 110).

Los agentes se posicionan en un lugar del espacio social como consecuencia de su trayectoria que recorre por distintas posiciones sociales. En otros términos, la clase social, según Bourdieu, no es algo estático o solo por el mero hecho de tener propiedades, recursos económicos, además influye el habitus que son estructuras estructuradas y estructuras estructurantes (Bourdieu, 1998). Significa que las relaciones sociales son momentos donde el agente despliega sus habilidades y prácticas relacionadas con su posición social.

Características del consumo cultural

En Bolivia el consumo cultural se expande desde los sectores populares que imponen sus gustos musicales hasta los sectores tradicionales del área urbana. En esa perspectiva, el género musical cumbia-chicha tiene un repertorio que se escucha y disfruta en acontecimientos folklóricos de relevancia como el Gran Poder o bien en eventos de conjuntos musicales que se organizan en festividades cívicas o de fin de año. La tradición del gusto por la música cumbia chicha se escucha y disfruta en eventos sociales en las ciudades metrópolis del eje central y en otras donde se concentra la población migrante del área rural. Esto tiene relación con el crecimiento demográfico del área urbana en las últimas dos décadas, que cambian la configuración de las ciudades tradicionales del siglo XX. Hoy en día las clases populares desplazan a la clase media en el área urbana, imponiendo sus gustos y estilos de vida a través de eventos culturales. Por ejemplo, las entradas folklóricas en festividades patronales en diferentes zonas y los eventos sociales de carácter familiar. Este fenómeno se observa en ciudades como El Alto, La Paz, Santa Cruz y Cochabamba, ciudades que incrementan su población que en su mayoría trabaja de manera independiente en la economía informal. Según el Instituto Nacional de Estadística (INE, 2023), de la Población Económicamente Activa el 30,80 por ciento son trabajadores de los servicios y vendedores, después el 22,94 por ciento son trabajadores de la construcción, industria manufacturera y otros oficios, mientras que el 7,96 por ciento son trabajadores no calificados. Estos datos revelan que el tipo de ocupación laboral predominante en Bolivia es el de por cuenta propia y es fuente de una situación laboral estable. En relación al consumo cultural, la cumbia chicha es receptiva en la población popular que dispone de tiempo libre de manera autónoma o discrecional y les permite asistir a eventos culturales o participar en una festividad religiosa católica. Por ejemplo, la entrada de Jesús del Gran Poder, donde los fraternos desde principios de año organizan presentaciones de grupos musicales nacionales y del exterior. Uno de los repertorios escuchados son los grupos folclóricos del país, la cumbia y los grupos del momento. Estos eventos tienen apoyo económico del sector privado que coadyuva organizar conciertos para que las fraternidades se deleiten

de la música. Además, son espacios propicios para comercializar el consumo de productos de la Cervecería Boliviana Nacional (CBN). En una nota de prensa se resalta la organización festiva previa a la entrada del Gran Poder 2023:

A través de una conferencia de prensa que se realizó en la azotea de la Cervecería La Paz, con el majestuoso Illimani de fondo, Paceaña anunció la participación de la Banda Internacional Mayas por Siempre y de la Banda Proyección San Andrés; además del cantante Bonny Lovy, del grupo folklórico Jach'a Mallku, la agrupación Ch'ila Jatun y el conjunto musical del momento, Maroyu de Néstor Yucra (*La Razón*, 2023).

A esto se añaden el gusto por la cumbia del Perú, Argentina y México.² Es decir, los gustos musicales que manifiestan los sectores populares es la relación de las expresiones artísticas y culturales con la inversión económica de los participantes en la vestimenta, organización de eventos musicales y consumo de bebidas. Esta práctica es extensiva no solo en el área urbana sino también en el área rural, lugar donde el consumo cultural se objetiva en la inversión económica de los bailarines de la festividad del Gran Poder. En una nota de *La Razón* del 5 de junio de 2023 se leía el siguiente titular: “La entrada del Gran Poder movió unos 60 millones de dólares y superó la cifra del año pasado”. En la nota, dice:

“En 2022 hemos llegado a 51.560.976 de dólares, este año se ha incrementado, hemos llegado a casi 60 millones de dólares del movimiento económico solo en ese día, lo que hace un total de 59.252.629 de dólares de una economía naranja, de una reactivación económica significativa en un solo día”, indicó Rocabado en conferencia de prensa (Peñaranda, 2023).

La entrada folclórica del Gran Poder es una oferta cultural que genera un elevado rédito económico, “60 millones de dólares en un solo día”, esto significa que paralelamente se crean otras iniciativas económicas, por ejemplo, las comerciantes que ofrecen una diversidad de productos de consumo se instalan en los alrededores de la entrada folklórica. Así también el público que asiste a la entrada paga por ocupar un asiento y por consumir bebidas, alimentos y sobre todo por observar a los bailarines quienes lucen una vestimenta, coreografía, y las melodías de las bandas que animan la entrada folclórica. Es decir, la festividad del Gran Poder es una oferta cultural que genera un movimiento económico para el país y representa la expresión cultural de la identidad de la sociedad boliviana motivada por las clases populares que demuestran su poder económico. Por ejemplo, las bailarinas de la morenada invierten hasta 11 mil dólares. Esta cifra demuestra la economía que ostentan las participantes, es decir, una forma de objetivar el consumo cultural es bailando y, al mismo tiempo, se incentiva los ingresos de los bordadores, confeccionistas, de los joyeros, etc.

La inversión que realizan las ‘*cholitas morenas*’ puede llegar a 11 mil \$us. En la actualidad son 76 las fraternidades afiliadas para este gran evento y el sábado es que se desplegarán más de 60 mil bailarines y músicos, y la morenada es la danza más esperada para la entrada que se llevará

2 Por ejemplo, el grupo Los Ángeles Azules de México ha visitado en varias ocasiones Bolivia. En este país tienen una audiencia que disfruta del repertorio de este grupo mexicano.

a cabo en La Paz. Esta danza se caracteriza por trajes llamativos y, en el caso de los hombres, trajes que pueden pesar de 30 a 50 kilogramos y [que] cargan mientras bailan (Brañez, 2022).

Por otra parte, las clases medias y altas tienen el hábito de acudir a los espacios culturales siendo parte del uso del tiempo libre que disponen los fines de semana. Estos sectores están en condición de asistir a un concierto de un artista internacional o de visitar con relativa frecuencia un museo, exposición de obras de arte, presentación de libros, etc. Mientras que las clases populares tienen poco interés por la cultura de estilo elitista, más bien aprecian los eventos culturales de carácter popular donde la presentación de artistas se realiza en vía pública, calles, plazas o en espacios deportivos, o bien acuden a los eventos festivos patronales y folklóricos con alta identidad étnica, que se realiza en zonas y barrios del área urbana como El Alto, La Paz, Cochabamba. Esto se relaciona con la nueva narrativa que se construye desde El Alto. En esto es importante el trabajo que realiza el Ministerio de Culturas, promoviendo la difusión de las danzas de los pueblos indígenas originarios que guardan en sus territorios una diversidad de expresiones artísticas. Es decir, desde el Estado se revaloriza los saberes y conocimientos ancestrales. Todo ello bajo la noción de Estado Social Comunitario. La narrativa del Estado Plurinacional se funda en la historia anterior a la Colonia como referente de orientación para una sociedad plural descolonizada, reconociendo con ello a las culturas andinas, amazónicas que, históricamente, fueron pueblos organizados en lo político, económico, social y que tenían conocimientos de tecnología (Murra, 1987). Es en ese contexto que se revalorizan los eventos culturales donde se muestran las tradiciones en música, danza, instrumentos de viento, arte de las culturas indígenas, etc. Este tipo de oferta cultural tiene un público que no son los sectores populares, sino un público extranjero que aprecia un tejido elaborado por mujeres de los pueblos quechuas.

Conclusión

El consumo cultural como distinción social es una consecuencia de la mercantilización de la cultura, ya sea en productos tangibles o intangibles, lo cual corresponde a una faceta de desarrollo del capitalismo que cuantifica en valor monetario una obra de arte. Es decir, asistir a una presentación de teatro, al ballet, una lectura de poesía, la presentación de algún libro, la visita a algún museo, la asistencia a una exposición de pintura, etc., es apreciado por la sociedad con las visitas, asistencias donde pagan entradas por ver una obra de arte. Así también los productos culturales intangibles, por ejemplo, las entradas folklóricas el Gran Poder de La Paz, El Carnaval de Oruro, Chutillos en Potosí, la entrada de la Virgen de Guadalupe de Sucre, son ofertas culturales que atrae a turistas extranjeros y nacionales.

Desde una perspectiva crítica el consumo cultural es una estrategia de acumulación capitalista que se expande por diferentes latitudes del mundo. Muchas actividades humanas que en el pasado no eran motivo de una valoración monetaria, hoy en día representa una fuente de capital económico. Esto tiene que ver con la división social del trabajo, donde los gestores culturales y artistas trabajan produciendo obras de arte para venderlas en el mercado que genera ingresos. Asimismo, la expansión del consumo es una característica de la socie-

dad contemporánea que vive en un contexto comercial de bienes y servicios; donde la vida cotidiana se subsume en una idea de felicidad que ofrece el mercado a través de la imagen de un producto. Te vende una idea feliz para que consumas Coca Cola, te inducen a comprar la última marca de automóvil, asistir a un concierto de un afamado grupo internacional pagando exorbitantes sumas de dinero, etc.

En la actualidad el consumo cultural se efectúa a través del uso de medios digitales que facilitan el acceso virtual a un producto cultural; por ejemplo, descargar un libro en PDF, o ver películas a través de Netflix, escuchar música por Spotify, ver videos musicales a través de YouTube o ver fotografías de obras de arte por Instagram. Esto no significa que el consumo cultural tradicional esté desapareciendo, más bien lo virtual es un complemento que expande la oferta cultural a un público global. Esta forma de difundir la cultura por medios virtuales tiene relación con el comercio electrónico que facilita la circulación del capital a mayor velocidad, generando así grandes ingresos económicos.

Bibliografía

- ALFARO, Santiago.
2005. "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno". *Arguedas y el Perú de hoy* (editado por Carmen María Pinilla): 1-17). SUR. Lima, Perú.
- BAUMAN, Zygmunt.
2007. *Vida de consumo*. FCE. Buenos Aires, Argentina.
- BOURDIEU, Pierre.
2001. *Poder, derecho y clases sociales*. Desclée de Brouwer, Bilbao, España.
1998. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. Madrid, España.
- BRAÑEZ, Sofía.
2022. "Fiesta del Gran Poder contará con un derroche de lujo con trajes y joyas que llegan a costar 11 mil \$us". Disponible en: <https://www.bolivia.com/actualidad/nacionales/fiesta-del-gran-poder-morenada-11-mil-dolares-en-joyas-y-trajes-355528> (consultado el 29 de noviembre de 2023).
- GARCÍA, Canclini.
1999. "Los usos sociales del Patrimonio Cultural". *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (compilado por Encarnación Aguilar Criado): 16-33. Consejería de Cultura Juanta de Andalucía. Andalucía, España.
- HORKHEIMER, Max y Theodor ADORNO.
2006. *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta. Madrid, España.
- La Razón*.
2023. "Paceña organiza la 'Previa del Gran Poder' con una espectacular cartelera de artistas". 17 de mayo. La Paz, Bolivia.
- MARINAS, José-María.
2001. *La fábula del bazar, orígenes de la cultura del consumo*. Machado. Madrid, España.
- MURRA, J. Víctor.
1987. *Organización económica del Estado Inca*. Siglo XXI editores. México D. F., México.
- PEÑARANDA, Aylin.
2023. "La entrada del Gran Poder movió este año cerca a \$us 60 millones, según la Alcaldía". *La Razón*. 5 de junio, La Paz, Bolivia.

RIFKIN, Jeremy.

2001. *Los bienes culturales en la era del acceso*. Fundación Autor. s.l.

YÚDICE, Georg.

2002. *El recurso de la cultura, usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona, España.

ZIZEK, Slavoj.

2004. *A propósito de Lenin: política y subjetividad en el capitalismo tardío*. Parusia, Buenos Aires, Argentina.

SONORIDADES EN LA CELEBRACIÓN RITUAL A LAS ILLAS E ISPALLAS EN ALASITA

Ireneo UTURUNCO MENDOZA¹

Resumen

Bajo la comprensión de las sonoridades como la expresión de tonalidades de los seres determinados en un espacio-tiempo sociocultural, lo que pretende este artículo es adentrarnos en las cualidades auditivas que podemos encontrar en los elementos participantes de la festividad de la Alasita en la ciudad de La Paz. Es decir, la Alasita es un mundo permeado por sonidos de diversa naturaleza. Así, las sonoridades de la *ch'alla* de las illas e ispallas en la Alasita implican una sucesión de etapas que es necesario analizar de manera integral para que la solicitud de deseos del creyente se canalice adecuadamente mediante la acción del oficiante. En esto es importante la figura del *yatiri*, quien es el mediador encargado de entrelazar las solicitudes ante las divinidades andinas y cristianas, para que, de esta manera, se genere un acuerdo para la crianza mutua entre humanos y divinidades. El uso de la campana, las palabras que se pronuncian, la quema de incienso, el sahumado, el *ch'allado*, entre otras, son mecanismos sonoros que, precisamente, permiten que los deseos se cumplan o se hagan realidad.

Palabras clave: Festividad de la Alasita, illas e ispallas, celebración ritual, sonidos, *Iqiqu*.

Introducción

El presente artículo indaga en las diversas sonoridades en torno a la celebración de la festividad de la Alasita que se desarrolla en la ciudad de La Paz a partir del 24 de enero de cada año por el lapso de un mes, aproximadamente. La Alasita, al ser catalogada como la festividad de los deseos y peticiones al Dios andino de la abundancia (*Iqiqu*), es considerada también como la festividad religiosa de las illas o amuletos, y se constituye como un espacio donde existen manifestaciones y expresiones sonoras que los distintos seres en la festividad generan como una forma de comunicación con la divinidad principal y las demás deidades andinas y católicas.

En el caso de los seres humanos, evidentemente, realizamos diversas solicitudes a las divinidades que van desde los bienes materiales hasta peticiones de salud, bienestar y riqueza; para el cumplimiento de estos deseos existen intermediarios, quienes se encargan de interceder ante las divinidades para un efectivo cumplimiento de los requerimientos. Es así que, en el contexto andino, las oraciones, libaciones, *ch'allas* o rituales, deben estar secuencialmente

1 Ireneo Eloy UTURUNCO MENDOZA es historiador con formación en filosofía y turismo. En la actualidad se desempeña como curador en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
Correo electrónico: irineo.uturunco@mail.com

organizados para un eficiente logro de las peticiones. Por tanto, es muy importante la conducción y canalización de las sonoridades que acompañan los rituales porque son medios que permitirán consolidar la solicitud de peticiones y deseos.

Antes de realizar estas consideraciones, es necesario abordar históricamente la festividad de la Alasita, desarrollando una breve descripción del proceso realizado en la larga duración, principalmente en el espacio aymara de la zona andina.

Breve caracterización histórica de la festividad de la Alasita

La festividad de la Alasita es un fenómeno cultural integral que incluye diversos ámbitos en su realización, desde lo económico, social-cultural, religioso y educativo, entre otros, hasta lo ideológico y lo político. La particularidad de esta festividad radica en su carácter ceremonial, porque se inicia justo a mediodía del 24 de enero, con una serie de celebraciones religiosas superpuestas que se van desarrollando a lo largo de un mes o un mes y medio.

La Alasita, como cotidianamente se la conoce, posee varios reconocimientos como manifestación cultural de origen aymara, tanto por el municipio de La Paz como en otros lugares donde se practica esta tradición. En todos los reconocimientos a la feria de la Alasita, se incluye a la divinidad del *Iqiqu* (Ekeko), personaje en advocación al cual se realiza la feria. Por un lado, la Alasita y el *Iqiqu* poseen declaratorias como Patrimonio Cultural Inmaterial por el municipio de La Paz (1998 y 2017), también, un reconocimiento como Patrimonio Histórico y Cultural del departamento de La Paz (2008) y, finalmente, como Patrimonio Cultural e Intangible por parte del Estado (2004). Paulatinamente, la festividad también se fue ampliando a distintos países y, desde el 2017, es reconocida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como Patrimonio Cultural de la Humanidad bajo el título “Recorridos rituales en la ciudad de La Paz durante la Alasita” (7 de diciembre de 2017).

Existen varias versiones sobre el origen de esta festividad. La mayoría enfatiza en su filiación aymara. Como parte de esta caracterización, en 2010, Galo Illatarco realizó un trabajo en el que, a partir del análisis de datos etnohistóricos, identifica tres versiones sobre la festividad. Así, habría tres etimologías conceptuales sobre Alasita (*alathaña*, *chhalaqa* y *Alaui Situa*) que, a la vez, supondría la práctica cultural como festividad:

Primera versión: Alasita deriva del verbo aymara *alathaña* (comprar). Festividad sagrada de culto al Ekeko como deidad andina de la reproducción y la fertilidad animal, vegetal y humana, de la buena fortuna, del amor y propiciador de las uniones sexuales. Festividad prehispánica celebrada anualmente en la festividad inkaica del Qhapaj Raymi cada solsticio de verano (21 de diciembre), caracterizada por la presencia e intercambio de dijes y miniaturas como símbolos de la tradición andina.

Segunda versión: Alasita deriva del verbo aymara *Chhalaqa* o *Chhalaqasiña* (intercámbiame). Ritual prehispánico sagrado dedicado al dios Sol con la presencia del Eqaqo Illa a través del in-

tercambio de miniaturas conocidas como Illas, Llallawas e Ispallas o amuletos que representan la fuerza reproductiva de los objetos, alimentos, animales y personas o símbolos con poderes reproductores y propiciatorios de producción, reproducción y fertilidad agrícola, ganadera y humana. Ritual celebrado antiguamente en la fiesta incaica del Qhapaq Raymi.

Tercera versión: Alasita derivaría de la festividad incaica llamada Sitwa o Alauí Situa. fiesta ritual del Equeq, de las wakas y de las Illas vinculadas a la fertilidad y a la salud. Se realizada el 21 de septiembre (mes de la primavera) y duraba hasta el 21 de diciembre (Illatarco, 2010: 337-338).

Las versiones presentadas, a decir de Illatarco, sintetizan de alguna forma interpretaciones de investigadores sobre el origen de la Alasita antes que llegaron los españoles, con base en fuentes como leyendas populares, narraciones orales, datos arqueológicos, documentos coloniales, crónicas, entre otros, que permiten tener un panorama de conjunto sobre la festividad, no sin encontrar vacíos para el período precolonial y colonial. Estos vacíos, de alguna manera, son cubiertos a partir de la indagación de términos, así como de indicios de prácticas rituales ligadas a las illas. Sin embargo, el autor critica que algunas versiones son inferencias de autores contemporáneos que se aproximan a opiniones personales (Illatarco, 2010: 338).

No deja de tener su importancia, no obstante, el hecho de que haya una práctica cultural mediada por el intercambio, que sea a la vez una celebración ritual-festiva, como muchas otras prácticas aún vigentes en la zona andina. Por tanto, una de las características de las versiones presentadas por Illatarco sería la permanencia de la festividad de la Alasita que, desde el período precolonial, mantendría su solemnidad, aunque variando sus formas en distintos contextos.

En las tres versiones existe una vinculación de la Alasita con la consagración de illas e ispellas mediante el intercambio y en advocación al *Iqiqu* (Ekeko), cuya celebración, según fuentes consultadas por Illatarco, se produciría en la festividad del Qhapaq Raymi, ritual incaico del 21 de diciembre (solsticio de verano) dedicado al Sol y que fue una adopción inca de prácticas astronómicas llevadas a cabo por las culturas predecesoras.

Al respecto, el cronista indígena Felipe Guamán Poma (1992 [1615]) menciona que esta celebración fue más importante que la del Inti Raymi (“Solsticio de Invierno”), llevada a cabo en junio, puesto que se “hacía grandes sacrificios al Sol” (Guamán, 1992: 233), considerándola, por tanto, como “la gran pascua solemne al Sol”. Victoria Cox (2002) menciona que la asociación del Qhapaq Raymi con la pascua cristiana no es casual en Guamán Poma, porque “adopta de la Pascua cristiana el concepto del renacer de Cristo, que se encuentra asociado con el reflorcer del campo, y lo aplica a la importancia que poseen los dioses andinos, el sol y la luna” (Cox, 2002: 85).

Evidentemente, el Qhapaq Raymi representa la manifestación de un cambio y renovación; por ejemplo, para los jóvenes de la élite incaica, como señala Mónica Gudemos (2005):

Durante el Capac Raymi se celebraba el rito de paso de los jóvenes incas. Dicho rito constaba de una serie de jornadas, en cada una de las cuales se llevaba a cabo una actividad específica.

El *huarachicu* era una de las actividades rituales organizadas a tales efectos, cuando el Estado proporcionaba a los jóvenes varones su primer *huara* (pañó o taparrabo). Otras actividades, como el corte de cabello, cambio de vestimentas, presentación de los jóvenes a las autoridades estatales, ejercicios de resistencia física (carreras), sacrificios a los huacas, cantos aleccionadores, etc., eran tan importantes como el *huarachicu*. Por tal razón, y aún pese a la indisoluble relación que entre las diferentes actividades rituales existía, consideramos que no es correcto denominar al rito de paso en su conjunto *huarachicu*; menos aún denominar al Capac Raymi, la fiesta institucional más importante para la elite incaica, *huarachicu* o al *huarachicu* Capac Raymi (Gudemos, 2005: 10).

En este sentido, las ceremonias rituales asociadas al Qhapaq Raymi, por ejemplo, el *warachikuq*, significaron un Pacha Kuti, un cambio o renovación en los distintos ámbitos de la realidad. Este ritual se realizaba como un rito generalizado a nivel del pueblo y la élite incaica (Szabó, 2008: 712), guardando su propia particularidad en cada contexto social. De esta forma se entiende que el florecer de las plantas, el crecimiento de los animales, la madurez de las personas significa un cambio, un paso necesario, un proceso en la crianza de la vida que permitirá el advenimiento de un nuevo momento. Es en este contexto que debemos entender la consagración de illas e ispallas en el Qhapaq Raymi, como un entorno propicio de celebración para el crecimiento y fertilidad y tendiente a su reproducción, bajo el amparo de la divinidad *Qulla*, el *Iqiqu* (Ekeko), la divinidad de la producción, fecundidad, fertilidad y abundancia.

En este último sentido, de acuerdo a la interpretación de Vida Tedesqui (2018), la festividad de la Alasita tiene sus antecedentes en la cultura Tiwanaku. En este contexto, la celebración habría estado vinculada al *Iqiqu* (*jaqi - illa*), en el contexto del Qhapaq Raymi, denominándose *chhalasita* (“intercámbiame”); en la Colonia, después del cerco de La Paz, esta celebración se convirtió en Alasita (“cómprame”), modificándose su práctica de un simple intercambio a una de compra y venta, pero manteniendo su esencia de culto a las illas y su reproducción y abundancia.

A las versiones descritas, habría que sumar otras interpretaciones que mencionan el origen o resurgir de la Alasita después del cerco realizado por los ejércitos de Julián Apaza (Tupak Katari) en dos momentos específicos de 1781 (del 13 de marzo al 3 de julio y del 7 de agosto al 17 de octubre). Según esta versión, después de que el Ejército realista sofocara la rebelión katarista y persiguiera a sus líderes, en la ciudad de La Paz se habría organizado una festividad como forma de conmemorar el acontecimiento del cerco.

De acuerdo a Roberto Santos (1990: 12), el entonces defensor de La Paz, el intendente de Larecaja, Sebastián de Seguro, fue quien habría trasladado la fiesta de Alasita del 21 de diciembre al 24 de enero, esta fecha en homenaje a la Virgen de Nuestra Señora de La Paz. Esta afirmación la realiza con base en autores tradicionalistas, entre ellos, Félix Reyes Ortiz, Rigoberto Paredes, Ismael Sotomayor, entre otros. La razón para esta adopción de la fiesta indígena, habría sido por la implantación de los cambios político-administrativos después de la rebelión de Tupak Katari en el sentido de incorporar las tradiciones y costumbres de los indígenas en la ciudad con la finalidad de controlarlos y evitar futuras

revueltas, y así lograr la pacificación, pero también tender hacia una conciliación religiosa entre lo andino y lo católico. “En este sentido, la estrategia, que en la mayoría de los casos terminaría en sincretismo, supuso su traslado para hacerlo coincidir con la celebración de la Virgen de Nuestra Señora de La Paz, suponiendo que esta reemplazaría eventualmente a la fiesta de Alasitas” (Chalco, 2022: 42).

La fecha de la reinención de la Alasita se habría producido en la gestión de Segurola como gobernador-intendente de La Paz,² entre 1783 y 1789 (Santos, 1990: 13). Es decir, en algún momento a fines del siglo XVIII, hubo un reacomodo en la tradición de la fiesta de las illas, acontecimiento en la que los investigadores consideran que fue después del cerco de Katari, asociándola con la celebración a la Virgen Nuestra Señora de La Paz. En este contexto, además, podemos encontrar una referencia clara a la denominación de la festividad como Alasita, evidenciándose su carácter como feria de compra y venta.

Ismael Sotomayor (1931), en su obra *Añejerías paceñas*, menciona que la feria de Alasita tuvo un origen histórico tras las luchas bélicas entre españoles e indios de 1781. Los mestizos en la ciudad de La Paz habrían iniciado esta festividad como una forma de ridiculizar las huestes de Sebastián Segurola quienes, tras el cerco, habrían perseguido por varias provincias a los indios con la finalidad de aniquilarlos.

Los mestizos, no por esto quedaron tranquilos y su ojeriza por Segurola, por los suyos y por todas las cosas de la causa real estaban candentes, a tal punto que se ideó una manifestación caricaturesca para ridiculizar a los que para los subordinados naturales vinieron a ser “infelices fatídicos” (Sotomayor, 1931: 189).

Es así que, después del cerco de Katari, habría existido una reinención de la tradición de la Alasita, desplegándose en la ciudad de La Paz, por el tiempo que durara la celebración, a la Virgen de Nuestra Señora de La Paz, desarrollada generalmente en tres días (22, 23 y 24 de enero), además, con la inclusión de la población mestiza. De alguna forma, se entiende que la Alasita se oficializó desde el Estado colonial, inicialmente como celebración conmemorativa al triunfo de los ejércitos realistas en contra de los ejércitos indígenas. De ahí en más, año tras año, la Alasita se fue consolidando paulatinamente como una celebración ritual festiva cada vez más inclusiva de las clases sociales en la ciudad de La Paz, en el que la divinidad aymara del *Iqiqu* fue ganado protagonismo más que la Virgen de Nuestra Señora de La Paz.

2 Al respecto, es interesante analizar la reinención de la figura del *Iqiqu* quien, desde una perspectiva arqueológica y de acuerdo a datos de Carlos Ponce Sanjinés (1982), sería representado como un personaje en miniatura con la figura de un jorobado con el miembro erecto. Sin embargo, surge la duda en relación a la vinculación de esta figura arqueológica con la contemporánea representación del *Iqiqu*, un personaje en miniatura y regordete, quien carga abundantes illas, y en algunos casos, ispallas. La discusión sigue abierta, puesto que para algunos investigadores la actual imagen del *Iqiqu* sería la representación de Sebastián Segurola, por eso que, en algún momento, se les habría llamado también “segurolas”, y sería un reconocimiento a su defensa de la ciudad contra los rebeldes indígenas o, por el contrario, sería una parodia popular sobre su actuar temeroso cuando, en un momento de la rebelión, habría huido de la ciudad llevándose consigo varios enseres y alimentos. Sin duda, es un tema aún por analizarse desde la perspectiva de la microhistoria.

Las actuales celebraciones rituales a las illas e ispallas en Alasita

A lo largo de los siglos XIX y XX la festividad y feria de la Alasita consintió diversas modificaciones, tanto en su organización como en los espacios donde se desarrolló. En relación a este punto, la feria fue variando en distintos lugares de la ciudad, por ejemplo, la Plaza Mayor (plaza Murillo), la Alameda (El Prado), plaza España, plaza San Pedro, plaza Churubamba, avenida Camacho, avenida Montes, entre otros espacios públicos de la ciudad por lo que, por varios años, fue considerado como una feria itinerante que, sin embargo, desde este nuevo milenio, tiene un lugar permanente donde exponer sus artesanías en miniatura: el Parque Urbano Central de La Paz. El mismo 24 de enero se desarrollan ferias de la Alasita en varias otras zonas de la ciudad de La Paz, así como en algunos municipios del país.

La presente investigación se desarrolló, precisamente, en el mencionado campo ferial de la ciudad de La Paz, el día 24 de enero, antes, durante y después de mediodía.

Lo que mueve a la festividad de las illas es, sin duda, el entusiasmo y la fe de las personas que acuden a la feria en busca de conseguir el cumplimiento de aspiraciones en la vida real. Para esto, la feria, a través de los vendedores, oferta múltiples illas e ispallas, desde bienes materiales, profesiones, anhelos personales, hasta el abastecimiento para las necesidades básicas.

Lo que caracteriza al primer día de la inauguración de la Alasita es la consagración de las illas a mediodía. Para esto, el día del registro (final de la avenida Camacho e inicios de la avenida Bolívar, ingreso al campo ferial) se vio la prisa de las personas por todas partes, unos vendiendo, otros comprando o haciendo fila para el ritual de consagración de illas e ispallas por parte de los maestros *yatiri*,³ los demás, simplemente paseando por la feria o curioseando. La razón del porqué se hace el ritual de consagración de illas e ispallas a mediodía, indudablemente está ligado a la concepción religiosa andina de la sacralidad del Sol, como una deidad que a mediodía (*cenit*) proyecta energías para transferir a los distintos seres y que estos quedan impregnados de fuerza y poder.

De manera general, se puede entender que en la zona andina existen diferentes tipos de mesas que estarían relacionadas con cuatro tipos de rituales: las benéficas, maléficas, de adivinación y de consagración. Así, a la primera corresponderían la mesa de salud y buena suerte, mesa para la Pachamama, mesa para viaje, entre otras. En cambio, los rituales malé-

3 Sobre la participación de los *yatiri* se escribió bastante bajo el término genérico de brujos o *layqa*. En la obra de Rigoberto Paredes, *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia* (1920), se hace una clasificación de tipos de mediadores con el mundo sobrenatural, por ejemplo, los *ch'amakani* (quien evocaría a los muertos), los *thaliri* (adivino que evoca palabras en estado cataléptico), los *yatiri* (sabios que leen la coca), entre otros. De acuerdo al padre Jacques Monast (1972), para la celebración de los ritos andinos habría dos tipos de brujos principales, los *yatiri* y los *layqa*. Los primeros serían considerados como brujo, adivino y curandero; en cambio, el *layqa* sería considerado como brujo y hechicero (Monast, 1972: 245). Actualmente, varios herederos de las prácticas rituales andinas prefieren nuevas denominaciones como *amau'ta* o guías espirituales, considerados como servidores espirituales, reconocidos por la Ley 1161 de 2019. Solo algunos continúan optando por el denominativo de *yatiri*.

ficos comprenderían a las mesas para provocar enfermedades, mesas negras, mesas trancas, mesas para despacho de granizo, y otras. Los rituales de adivinación, en cambio, están basados en la lectura de hojas de coca, de naipes, de estaño u otros elementos y, generalmente, presagian fortuna o infortunio del solicitante. Por su parte, los rituales de consagración permiten el cumplimiento de solicitudes o peticiones, como en la Alasita, donde se busca la transformación de illas e ispallas en realidad. En este caso, quizá pueda interpretarse a la Alasita como rituales de “pedimento”, como esboza Junko Seto (2016); sin embargo, en la hipótesis que plantea la autora, sería más apropiado hablar como “constituir un precursor para originar o atraer lo real” (Seto, 2016: 105), que nos remite a comprender la idea de crianza de las illas en un sentido sagrado, una forma de aprehender la interacción complementaria entre distintos seres de la naturaleza en un horizonte religioso.

Basándonos en la investigación sobre la Alasita que auspició el MUSEF el 2011, los integrantes del colectivo Proyecto Observatorio Boliviano de las Culturas (POBC) describieron una serie de actividades que se realizan en torno a la ritualidad de la Alasita el 24 de enero en el Parque Urbano Central de la ciudad de La Paz, concernientes a la consagración de las illas e ispallas, mismos que se agrupan en tres conjuntos:

- Sahumado.
- Ch'allado.
- Rodeado o tocado.

Por otra parte, como elementos mediadores, el POBC también mencionan las peticiones verbales (oraciones) a las divinidades por parte del oficiante (*yatiri*), junto al toque de campanilla, pero también están presentes los ritos católicos en los atrios de las iglesias, por ejemplo, el de asperjar con agua bendita (bendición) las illas e ispallas compradas en la Alasita, que tiene la finalidad de consagrar los bienes para su obtención.

Por nuestra parte, el día del registro de la Alasita nos concentramos en ahondar en el lenguaje sonoro que rodea a los seres intervinientes. Así, todos los elementos que participan en la feria generan algún tipo de sonido, intencionados y no intencionados.

En relación al sahumado, mencionar que esta palabra es de origen latín (*suffumāre*) y hace referencia a la acción de ambientar con humo aromático algún lugar, mediante la quema de alguna resina o planta fragante. De alguna manera, todas las culturas del mundo utilizaron plantas aromáticas con la finalidad de ambientar o generar olores fragantes que permitan experiencias de comunicación con las divinidades. Sin embargo, el sahumado como lo conocemos hoy, fue utilizada en las celebraciones litúrgicas por los cristianos desde la antigüedad. Pasó a la América con la invasión española y fue adoptado por la religión andina, en las distintas ceremonias rituales.

En la cultura andina, de acuerdo al *Diccionario de la antropología boliviana* de Henriette Szabó (2008), actualmente se utilizan diferentes materiales para el sahumado de ofrendas a las

divinidades: “p. ej. para neutralizar las fuerzas destructoras se utiliza ‘copal’, mientras el ‘azufre’ sirve para espantar la lluvia, también se quema ‘incienso’, azúcar, diferentes hierbas y resinas. En tiempos anteriores también quemaban menta silvestre (muña, q’uwa), ‘sebo’, ‘coca’, gato silvestre, ‘mullu’, ‘hueso’.” (Szabó, 2008: 584). En tal sentido, el sahumero es importante para posibilitar un tipo de comunicación dirigida a las divinidades para el cumplimiento de los deseos.

Así, en el caso específico de la Alasita, el POBC refiere que el sahumado se entendería como, “dejar que el humo aromático de un brasero, donde se queman plantas rituales como la q’oa, rodee las miniaturas, impregnándolo con el olor de una consagración” (Zuazo *et al.*, 2011: 47). Observar que quizá el año en el que el POBC realizó el estudio, aún se utilizaron plantas naturales aromáticas como la q’uwa para realizar el sahumado.

De acuerdo a nuestra participación en la festividad de la Alasita en este año, mencionar que, en cuanto al sahumado, en el brasero que soporta la quema del carbón se incluyen, generalmente, resinas de incienso para darle un olor aromático y además alimentar como combustible el humo del brasero. La razón del uso de resina de incienso en el sahumado es porque ella es considerada como energía y está relacionada con las fuerzas protectoras de las divinidades andinas.

En relación al ch’allado (*ch’alla*), esta práctica refiere a un ritual andino que consiste en una “libación, ofrenda ritual a los seres sobrenaturales con la finalidad de pactar con ellos protección o para que no causen daños, enfermedades o desgracias... Generalmente, se efectúa con alcohol y hojas de coca, aunque en el pasado podía ser también con ‘sangre’ de animales...” (Szabó, 2008: 235). En la Alasita se mantiene el ch’allado de las illas e ispallas con alcohol y vino tinto para invocar a las divinidades y así estas otorguen prosperidad, reproducción y, sobre todo, el cumplimiento del favor solicitado; al mismo tiempo, al momento de la *ch’alla* de las illas e ispallas se añaden pétalos de retama para alejar la mala suerte, pétalos de claveles blancos para la buena salud y buen augurio, hojas de coca para alimentar las divinidades, flores amarillas, además de incluir azúcar para atraer la buena suerte, pero también para endulzar a la Pachamama, y finalmente arroz, como símbolo de abundancia y prosperidad.

Después de realizar la *ch’alla* de las illas e ispallas, el *yatiri* realiza una especie de consagración de las mismas, agarrando con las manos el atado de illas e ispallas y pasarlo encima de un animal disecado o un ídolo elaborado en yeso para que puedan recibir la energía de las divinidades. Estos seres consagradores, elegidos por el *yatiri*, pueden considerarse también como illas de confirmación. Por tanto, el rodeado o tocado que el POBC presenta como actividad independiente de la *ch’alla* y sahumado. En nuestra opinión, sería la etapa culminante de la *ch’alla* de las illas e ispallas, la parte de la concentración de energías para que las illas e ispallas se consoliden y se críen apropiadamente. Así, el sahumado, el ch’allado y tocado son componentes interdependientes en la consagración de illas e ispallas.

En la feria de Alasita los peticionarios o suplicantes del ritual andino van pidiendo el servicio de los *yatiris*, quienes se consideran guías espirituales. Así nos lo cuenta el *yatiri*

Alipio Cuila sobre su experiencia en la Alasita, en la que, desde su óptica, prevalecen los sahumados (ch'allando previamente):

El sahumado que se realiza depende de lo que cada persona trae y que quisiera pedir; dependiendo de lo que la persona quiera pedir se realiza[n] los pedidos para que se cumpla[n] también. Las oraciones siempre se recitan en sus propios idiomas, lo cual permite que entre ellos se puedan entender; hay que llamar a varios espíritus, esto varía de acuerdo a lo que traiga la persona y para qué lo trae.

Como, por ejemplo, si una persona lleva una casa, un auto, los cuales está[n] en la tierra, es representada por la Pachamama y a esos espíritus de la tierra es a quienes se les llama y se les pide. Siempre se maneja los cuatro elementos o también conocidas como las cuatro energías (el agua, la tierra, el fuego, el aire). Otro ejemplo que se podría mencionar es para los animales se llama a sus illas de animales.

El tono de los rezos simboliza el diálogo que se tiene con las deidades; los rezos varían de acuerdo a lo que se quiera pedir y en el idioma que se realiza, pero todos van dirigidos a los *apu Achachila*; es el mismo proceso, pero en diferente idioma –puede ser en aymara, quechua y otros (Cuila, 2023).

Un dato importante en esta extensa cita es la vinculación de las illas con el lugar de su realización en la realidad. Una vez cumplida la petición, por ejemplo, la casa o los coches en la tierra, morada de la Pachamama, se llama a los ajayus de esta divinidad. Lo mismo sucede con las illas de algún bien que se solicita. Por ejemplo, para el agua (si se pide una lancha), se invoca el ajayu de *Qutamama*. Y así sucesivamente, de acuerdo a la versión del *yatiri* Alipio Cuila, para el cumplimiento de las illas se invoca a su divinidad pertinente.

Antes de pasar a desarrollar los componentes de las sonoridades en Alasita, es necesario referirnos a las etapas del ritual, de manera general. En este sentido, Hans Van den Berg (2005) presenta una serie de pasos del ritual andino, consistente en etapas sucesivas: introducción, acto central, intercambio y despedida dirigida a las divinidades andinas. Así, en la introducción se pone énfasis en el permiso o licencia hacia las divinidades para plantear las peticiones:

Para entrar en contacto con ellos, hay que pedirles permiso, *lisinsha* (“licencia”), como dicen los mismos campesinos, y al hacer esto hay que mostrarles el debido respeto, sacándose el sombrero y adoptando una postura de reverencia. Antes de pedirles cualquiera cooperación, se debe ofrecer disculpas, porque la presentación de una solicitud puede molestarles o causar su indignación (van den Berg, 2005: 78).

Una vez establecida la posibilidad de comunicación con las divinidades, se plantea la petición, el acto central, con el ofrecimiento de dones de acuerdo al tipo de atención requerido:

Luego se formula la solicitud en una sencilla oración improvisada, seguida muchas veces por la recitación de algunas oraciones cristianas.

La parte central del rito consiste en el ofrecimiento de dones, del *kariñu* (“caríño”), como dicen los aymaras: alcohol y una ofrenda compuesta, llamada *misa*, cuyos ingredientes deben ser del especial agrado de aquéllos a quienes uno se dirige. Al quemar o enterrar esta ofrenda, el campesino espera que los destinatarios la consuman y accedan a atender a la solicitud. En caso de quema de la ofrenda, se observa atentamente la forma en que se consume a sí misma, para así poder discernir si efectivamente la han aceptado o no (van den Berg, 2005: 78).

Finalmente, queda el intercambio y la despedida:

Luego, los participantes en el rito se sientan a masticar coca y, a menudo, a comer y beber. Este acto es considerado como una comunicación tanto entre ellos como entre ellos y los destinatarios del rito. Finalmente, se despiden formulando nuevamente una oración y con las palabras estereotipadas: “*suma hurakipan*”: “¡Que sea buena hora!” (van den Berg, 2005: 79).

De acuerdo a este esquema, pudimos observar que (en relación con la consagración de las illas e ispallas en Alasita), algunos aspectos del ritual presentado por van den Berg (2005) varían principalmente en la etapa del intercambio, aunque esta podría entenderse como algo flexible respecto a la estructura general del ritual, ya que no siempre se cumple por parte de los peticionarios debido a varios factores. Sin embargo, esta ausencia podría complementarse posteriormente como una forma de celebración por el acto ritual. Así, en el siguiente cuadro se describen las etapas del rito de las illas e ispallas en Alasita, con base en el esquema planteado por van den Berg.

Etapa del ritual	Correspondencia del ritual en Alasita
Introducción	Bienvenida al peticionario y entrega de <i>illa</i> /as e ispallas al <i>yatiri</i> . Acto seguido, el <i>yatiri</i> pide licencia a las divinidades.
Acto central	Colocado de la <i>illa</i> /as en el centro de la mesa o lugar de ceremonia e invocación a los santos católicos y divinidades aymaras por parte del <i>yatiri</i> (inicio de invocación). Ch'allado de las illas e ispallas con arroz, azúcar, alcohol, vino tinto, pétalos de flores, entre otros. Llamado del <i>ajayu</i> de las divinidades con incienso y el sonido de la campanilla. Amarro con lana de la suerte (de color blanco o de colores) en la mano derecha del solicitante (<i>íraqita</i>), para atar la prosperidad de la <i>illa</i> e <i>ispalla</i> , siempre invocando deseos de buena suerte a las divinidades y santos. Sahumado sobre el brasero y consagración de las illas (pronunciando peticiones a las divinidades para que permitan el cumplimiento de deseos).
Intercambio	En el marco del ritual de consagración sería una ausencia la conversación del peticionario con las divinidades según el esquema planteado por van den Berg. Sin embargo, identificaríamos al plato pazeño como mecanismo de intercambio con las divinidades, principalmente en la identificación de la Alasita con el <i>Iqiqu</i> , aunque ello se sitúe fuera del marco del ritual de consagración, la complementa.
Despedida	Entrega de la <i>illa</i> /as e ispallas consagradas al peticionario y deseo de buena suerte y despedida (abrazo fraternal).

Cuadro 1: Correspondencia del ritual en Alasita.

Fuente: Elaboración propia con base en el esquema planteado por van den Berg (2005).

Illas e ispallas

De acuerdo a Hans van den Berg (1985), las *illa* son amuletos (objetos pequeños y manejables que poseerían poderes mágicos con atributos para el bien o el mal o, simplemente, la protección), cuyas representaciones de seres humanos, productos y animales en piedra, metal, madera, yeso u otro material, “tienen por objetivo favorecer la procreación de los animales domésticos, proteger y conservar los bienes materiales y conseguir abundancia de productos agrícolas” (van den Berg, 1985: 62).

En este sentido, dependiendo del contexto en el que se practique el ritual a las illas, por ejemplo, en el área rural, las “illas más comunes que simbolizan la fecundidad de los animales son: una pareja de carneros, una oveja con su cría, una pareja de llamas y una yunta de bueyes... Monedas antiguas, a veces, también son llamadas illas y simbolizan riqueza.” (van den Berg, 1985: 62). Es así que las illas en el contexto andino poseen cierto espíritu de protección, reproducción o son propiciadores de determinados favores o que alejan males. Los atributos del poder de las illas pueden ser encontrados en la festividad, precisamente, dedicada a ella: la Alasita.

Históricamente hablando, sobre el culto a las illas en la zona andina, es el cura Alonso Ramos Gavilán (2015 [1621]) quien nos comenta sobre la práctica en la región de Copacabana en el período de la consolidación de la colonia española. De acuerdo a datos de Ramos Gavilán, sería en octubre que él designa como *Omarayme punchayqui* (*uma raymi p'unchawki* = “día de celebración al agua”), que se habrían realizado el culto a las *illa*, sobre todo para solicitar lluvia para la siembra. La razón para realizarlo en octubre sería porque esa época, particularmente el 28 y 29 de octubre, marcaría el paso del cenit en la capital de los incas, el Cusco. Por tanto, es probable que una de las herencias de los cusqueños en Copacabana sea la festividad de las *illa* ligadas al fenómeno cenital de la capital ya que, en Copacabana, el segundo paso cenital se verifica entre el 7 y 8 de noviembre (Pereira, 2016: 91).

Según Ramos (2015 [1621]), los lugares elegidos para realizar los cultos a las *illa* serían los cerros más elevados, considerados como *wak'a apachita*, tal como hoy en día se desarrolla sobre la cima conocida como calvario de Copacabana, en el que venden illas o miniaturas y se ch'allan en el mismo lugar. Es así que Ramos Gavilán (2015 [1621]) menciona a una ceremonia realizada a inicios del siglo XVII, específicamente en *Qurpawasi* en las proximidades a Copacabana, lugar donde vio el culto a las illas ligadas al agua:

También usaban poner sobre unas peñas unos idolillos de sapos y otros animales inmundos, creyendo que con aquesta cerimonia alcanzan el agua que tanto deseaban. Esto noté en el pueblo de Corpaguasi (que es un agregado de muchas naciones y anexo de clérigos y religiosos de mi orden), donde los alcaldes omasuyos (que están sujetos a nuestros religiosos) prendieron a unos indios pastores yanaguaras, porque hallaron que apacentando ganados, tenían en su poder unos idolillos de barro y piedra de figuras de sapos y carneros y algunas sabandijas que guardaban en la falda de un cerro. Estos idolillos vinieron a mi poder y públicamente los hice quemar, y a los idolatras castigar. Esto fue el año de 1617 (Ramos, 2015 [1621]: 233-234).

En esta descripción realizada por Ramos Gavilán (2015 [1621]) se deduce que el culto a las *illa* fue una costumbre andina, arraigada y difundida para la invocación y diálogo con los seres tutelares, en un período de germinación de los alimentos y que necesitaban de la lluvia para su crianza y crecimiento. Es decir, la ritualidad de las illas estaría vinculada a la solicitud de lluvias para lograr la fertilidad de las semillas. Sin embargo, el autor no menciona específicamente en advocación a qué deidad andina se realizaba tales rituales. Por lo demás, podemos deducir que, de manera encubierta, pervivió el culto a las illas en el contexto colonial de extirpación de idolatrías.

Con relación en las ispallas, estas hacen referencia a los productos agrícolas. De acuerdo a Henriette Szabó, las *ispalla* son seres sobrenaturales y tutelares, “que cuida y multiplica las plantas, cada especie tiene su propia ispalla y en los ritos se nombra cada una y se les hace ofrendas” (Szabó, 2008: 340). Evidentemente, bajo los argumentos de la autora en las celebraciones rituales agrícolas las *ispalla* son elegidas de entre los alimentos (frutos) con rasgos extraordinarios y sobresalientes. Por ejemplo, así la papa más grande o con muchos ojos representará la *mama ispalla* de la papa, a quien se la venera y adora como divinidad de los alimentos.

La festividad de la Alasita es también un momento propicio para la celebración no solo de las illas, sino también de las ispallas⁴ (aunque en menor medida), por cuanto, los productos agrícolas ofertados en la feria festiva simbolizan la necesidad de abastecimiento alimentario en el hogar, por ende, la reproducción de la vida.

Sonoridades en la *ch'alla* y sahumado de las illas e ispallas

Las sonoridades son la manifestación de efectos sonoros o ecos que los distintos seres propagan en un determinado contexto espacio-temporal. En la Alasita podemos encontrar varias sonoridades en relación con la consagración de illas e ispallas. En primer lugar, están los discursos de los maestros *yatiri* participantes en la festividad (palabras rituales, oraciones, plegarias, invocaciones, solicitudes, recomendaciones), luego, los ademanes que realiza, el lenguaje corporal y gestual, finalmente, los sonidos que acompañan la consagración, principalmente con el sahumado y el uso de la campanilla, además de pasar el atado de illas sobre una *wak'a-illa* de la fortuna, ídolo sagrado perteneciente al maestro *yatiri* (generalmente un sapo, *khirkhinchu* disecado o un santo, entre otros).⁵

Palabras rituales, oraciones e invocaciones

En relación con las palabras rituales, oraciones e invocaciones, en el registro que hicimos el 24 de enero el maestro *amawt'a* Wilson Chana Mamani recibió el atado de illas e ispallas por

4 En gran parte de las ferias de Alasita del siglo XX, la oferta de productos agrícolas fue una constante, verificándose ello en las diferentes canastitas de víveres que se ofertaban, entre ellos alimentos recién cosechados. Actualmente, ya no se verifica mucho esta situación, puesto que sí impuso una tendencia de ofertar miniaturas que la modernidad promueve.

5 Una anécdota interesante en la Alasita de este año fue la presencia de una ñatita (calavera humana), como *wak'a-illa* para realizar la consagración de las illas.

parte de la familia Mamani para poderlas consagrar. Primeramente, el maestro *yatiri* pregunta el nombre del padre de familia solicitante, aunque no cuestiona mucho sobre qué es lo que desean porque se supone que todos buscan la prosperidad y abundancia a través de las illas e ismallas ahí presentes. Una vez entregadas las illas al oficiante, este comienza a expresar palabras de licencia en un tono solemne, sin alzar muy fuerte la voz, invocando siempre a la deidad de su creencia.

En muchos casos, los *yatiris* en Alasita invocan al *ajayu* de la Pachamama, *Illimani*, *Illampu*, *Achachila*, entre otros, o simplemente mencionar a Dios o alguna de las vírgenes católicas o algunos santos. En pocos casos se menciona al *Iqiqu*.⁶

En el caso del maestro Wilson, este inicia con la invocación a las divinidades aymaras, indicando a los solicitantes que se quiten el sombrero en señal de reverencia y luego pronunciando peticiones a la Pachamama y otras divinidades: “*Aka* veinticuatro de *enerun*, *aka wawanakama* familia Mamani bendición *churam*, *aka deseun phuq’ayarpita*, *suma salud*, *qurita*, *qullqita*” (Chana, 2023).

Seguidamente, se realiza la *ch’alla* de las illas (un minibús, productos para el hogar, dinero, entre otros), derramando sobre ellas arroz, azúcar y pétalos de flores amarillas, acompañadas de rezos. Luego, se procede al amarro de la suerte en la muñeca de la mano derecha con una cuerda de lana de oveja o llama, conocida como *t’aq* (*t’aqata*), pronunciando lo siguiente: “[...] *bendiciona churayatam*, buena fortuna, buena salud, *wawamataki aka veinticuattrun uruna*” (Chana, 2023). Después de atar la lana, el *yatiri ch’alla* también la mano y la cierra, dando a entender así que resguarde los buenos augurios y buenos deseos. Después de esto se realiza la *ch’alla* de las illas con alcohol y se envuelve el *tari* y se devuelve a su dueño, indicando “que sea en buena hora, *jallallapan*”. Esta acción constituiría la parte conclusiva del ritual.

Por su parte, el maestro Jhonny Tupack enfatiza mucho en las divinidades andinas. Inicialmente se le entrega las illas compradas en la feria de la Alasita (*illa* de casa, *illa* de *Iqiqu*, dólares, título, otros), luego, pregunta el nombre del solicitante, “¿cómo te llamas?”, “Irineo”, le respondo. Después, en la posición predispuesta para recibir la consagración de las illas, indica que abra las palmas de las manos en dirección hacia él, como en señal de recibir algo. Al toque de campanillas para llamar los *ajayus* de las divinidades, inicia la invocación de la siguiente manera:

Illimani Achachila, Wara’u Achachila, Mururata Achachila, Pachjiri Achachila, Sajama Achachila, Illampu Achachila, K’atantika Achachila, Uchumachi Achachila, Kuntur Jipiña Achachila [invoca también a divinidades menores] [...] *Supayan Achachila, Carnaval Achachila*, que sea

6 Si bien en el transcurso de las celebraciones rituales el *Iqiqu* es escasamente invocado, la noche anterior a la inauguración de la feria de la Alasita en la ciudad de La Paz se realiza una serie de celebraciones al *Iqiqu*. A medianoche se devuelven al *Iqiqu* las illas compradas y logradas el año anterior, al son de músicas y bailes en el campo ferial del Parque Urbano Central de La Paz, lugar donde se encuentra la escultura del *Iqiqu*. Aunque también se realizan peticiones de favores para el año.

buena suerte. Dios de la fortuna, Dios de la abundancia, que tenga trabajo, que tenga dinero, suerte, salud, amor y dinero. A ver Señor *Tata* Santiago, patrón *Tata*, *Tata* señor Santiago, Santa España, Santo Rayo, *Tata* Señor *Auqui patankiri*, *Tata* Bombori, *Tata* señor Santiago, San Gerónimo, San Felipe, a ver, Irineo que tenga trabajo, dinero, suerte, salud, amor, profesión. *Iqigu* de la fortuna, Dios de la abundancia, tiene que cumplirse en realidad. También a ver virgencita de Copacabana, de Urkupiña, virgencita de Lourdes [...], que transmitan poder, tienes que tener sabiduría, trabajo, dinero, suerte, salud, amor, viaje, profesión, unidad en la familia, unidad en tu vida, a ver que tenga mucho dinero, mucha suerte, buen trabajo, a ver algunos corajes que sea con buena suerte. [Nuevamente invoca a las divinidades principales, pero esta vez con el uso de la campanilla pasando encima de la cabeza] A ver *Tata Illimani*, *Pachjiri Achachila*, *Sajama Achachila*, *Illampu Achachila*, trabajo, dinero, suerte, salud, amor, inteligencia, energía, poder, eso es lo que usted necesita joven, que sea con buena suerte. Dios de la fortuna, Dios de la abundancia. En el nombre del padre, del hijo, del espíritu santo, amén. Esto lo vas a guardar, en tu casa lo vas a ch'allar para que se cumpla realidad [...] (Tupack, 2023).

En la explicación que nos ofrece don Jhonny en relación con los seres invocados, menciona que esta petición a los ajayus de los Apus, Achachilas, como el Illimani, Sajama, Mururata, Illampu, es para que ayuden en la consagración de las illas, en las diferentes situaciones, ya sea en viajes, obtención de salud, trabajo, profesión, entre otros; además, se suplica también a las energías de los rayos, simbolizados en Tata Santiago (caracterizada por su valor y energía), Santa Bárbara, San Gerónimo. Finalmente, el nombramiento de las vírgenes sería para armonizar las solicitudes, para la adecuada canalización de los deseos.

Para 2011, el colectivo POBC que registró la Alasita, transcribió las oraciones más o menos en el mismo sentido anterior:

¡Padre, padre Illimani, ¡ahora escucha y ve los que tus hijas están trayendo, dales más platita, (...) lo que están pidiendo aquí. [Llevó la bolsa de nylon sobre la urna de la Virgen de Copacabana] Mamita del cielo, Mamita Copacabana, vos nomás puedes mirar y cuidar como madre a estas tus hijas, pedí por ellas (...) (Zuazo *et al.*, 2011: 52).

Esta descripción es repetida por la mayoría de los maestros *yatiri* presentes en la feria de la Alasita. Las invocaciones y oraciones o rezos, en algunos casos son pronunciados en aymara, dependiendo de la lengua que más utilice el *yatiri*; son palabras que acompañan los actos que realiza el *yatiri* en el inicio para el ritual de consagración de las illas e ispallas. En esto es importante la concentración y la pronunciación ordenada de las palabras, puesto que trabarse en el discurso obligaría a repetir el proceso de nuevo, pero también significaría un mal augurio para los peticionarios. Para evitar estas situaciones incómodas, los maestros *yatiri* difícilmente se desconcentran y están muy pendientes de realizar los pasos necesarios en el ritual. Prosiguiendo el ritual, los *yatiri* constantemente van realizando peticiones para los solicitantes.

Después nuevamente pidió los nombres a las mujeres y volvió a rezar lo anterior pero con los nombres de cada una. Luego les entregó en sus manos una porción de quinua y una de azúcar, además de echar sobre ellas algunas gotitas del vino tinto y alcohol. De la misma forma echó en la bolsa que tenía las miniaturas unas gotas de vino tinto, alcohol, pétalos de flores, siempre

pidiendo bendiciones y que se haga realidad lo deseado. Acto seguido tocó la campana y pasó la bolsa por encima del brasero, para después devolvérsela a sus dueñas (Zuazo *et al.*, 2011: 52).

Los maestros *yatiri*, al ir constantemente pronunciando peticiones a santos y divinidades andinas, en el sentido de que estas fuerzas otorguen cierta agencialidad⁷ a las illas e ispallas, como una capacidad para conectar e influenciar en el comportamiento de las personas mediante las acciones que vayan asumiendo; lo que buscan es una eficiencia del ritual para que puedan concretizarse en la realidad. Así, illas e ispallas se constituyen en agentes con poder de generar cambios y transformaciones en el solicitante, generalmente en el transcurso del año; obviamente, ello implica la cocrianza de seres en un sentido holístico.

Un elemento importante que hizo notar don Jhonny, es la diferencia entre oraciones y palabras rituales en la invocación. Según él, en los rituales andinos no se realizan rezos, ni oraciones, porque no es conveniente en una situación donde “se está ch'allando con los *Achachila*, con rayos, con wak'as, con las vírgenes” (Tupack, 2023). Es decir, en una situación de diálogo, de comunicación, de petición a las divinidades andinas, no sería conveniente y pertinente la oración católica. Sin embargo, algunos maestros *yatiri*, en las palabras de invocación a las divinidades, ya sea al inicio o al final, incluyen la parte inicial del Padre Nuestro (como lo hizo don Jhonny al final del ritual). Esto no invalida el ritual en sí, más bien es una muestra de la articulación de creencias en la ceremonia ritual de la Alasita, mas no un sincretismo.

Sobre las palabras de los sacerdotes andinos en las celebraciones rituales, principalmente en las mesas de ofrenda, Gerardo Fernández realiza la siguiente aclaración:

Las palabras rituales empleadas en las *mesas* incorporan notables variantes de “maestro” a “maestro” tal y como sucede con la forma de elaboración de las ofrendas, pero es posible encontrar ciertas regularidades... La fórmula de introducción de la *mesa* incluye invocaciones generales que afectan a todo el dominio ritual que el “maestro” es capaz de reproducir verbalmente. Esta consideración global de las *mesas* rituales es muy frecuente en el altiplano, recordemos el rigor de la *ch'alla* ceremonial recomendada por Alfio Vargas anteriormente y la exactitud al mencionar a los *achachilas* sin olvidar a ninguno dando una vuelta por el horizonte en sentido contrario a las agujas del reloj (Fernández, 2004: 217-218).

Más adelante, este mismo autor enfatiza en la finalidad de las mesas de ofrenda, mediadas por las palabras rituales:

La *mesa* ritual pretende a lo largo de su elaboración convencer a los seres tutelares interpelados en su apetito, para que apoyen al paciente; por esta circunstancia de forma reiterativa hasta la saciedad se presentará al paciente, sus parientes, el lugar en el que viven, y sus deseos formula-

7 Este concepto está vinculado a la propuesta de la Teoría del Actor-Red de Bruno Latour (2008), quien plantea que los seres humanos y no humanos, por ejemplo, las *illa* e *ispalla*, tienen la capacidad de conectarse unos con otros (agencialidad) mediante redes, una interacción entre actantes (humanos y no humanos), para la producción del mundo y el conocimiento.

dos mediante ruegos por el *yatiri* para convencer a los comensales sagrados invitados a la *mesa* ritual (Fernández, 2004: 221).

De manera análoga a la mesa de ofrenda, las solicitudes para la consagración de illas e ispallas en Alasita están mediadas por un lenguaje de invocación y petición a las divinidades, para que estas favorezcan con su poder. De esta manera, las palabras rituales en el mundo aymara simbolizan canales de comunicación con las divinidades para el cumplimiento de alguna solicitud enmarcadas en un contexto ritual específico. Son palabras cargadas de cierto poder pronunciados solo por los oficiantes o intermediarios elegidos apropiadamente, mediante el cual se busca incidir en el comportamiento de las divinidades para favorecer a las personas.

Lenguaje corporal

Es importante destacar cada uno de los gestos simbólicos que los maestros *yatiri* utilizan para hacer más efectiva los rituales de consagración de illas e ispallas. En este sentido, es importante la posición corporal. La mayoría de los *yatiri* en la avenida Camacho e inicios de la avenida Bolívar, el día de la Alasita offician los rituales de pie (parados), detrás de una mesa sobre la cual se encuentran sus elementos (alcohol, vino, *illa* de algún animal, flores, lana blanca o lana de colores, arroz, azúcar, braceró, entre otros). La razón de estar parados es porque requieren estar constantemente movilizándose, no solo por la cantidad de solicitantes en ese día que requieren sus servicios, sino porque ellos necesitan trabajar con las manos, ya sea, ch'allando, sahumando, anudando u ofreciendo un abrazo de buenos deseos y parabienes al finalizar los rituales. Estar parados no significa que la consagración de illas sea menos efectiva.

Existe también el caso de los maestros *yatiri* que se encuentran al interior del campo ferial, en proximidades de la escultura *illa* del *Iqiqu*, lugar donde atienden en carpas improvisadas. Generalmente desarrollan ahí su actividad sentados, levantándose cuando así lo requieren.

Un caso interesante fue la posición de don Wilson en la avenida Bolívar. Él se encontraba atendiendo de rodillas y toda su mesa estaba acomodada sobre un *awayu*, en el piso. Esta actitud tiene que ver con la concepción de reverencia, obediencia a las divinidades, una forma de guardar respeto, pero también creencia y lealtad en su fe. Esto muestra una manifestación, identificación del oficiante con su religión. Obviamente en determinado momento tuvo que levantarse por razones prácticas, por ejemplo, cuando anudaba las lanas de buena suerte.

En todas estas escenas, es importante destacar el lenguaje corporal del oficiante que también comunica información (movimientos del cuerpo, gestos del rostro, señales que realiza, entre otros), principalmente a partir de las señales de la mano. Don Wilson uso mucho de este lenguaje corporal, que permitió dotarle de un matiz de solemnidad al ritual. En las palabras de invocación a las divinidades es donde podemos encontrar mucho simbolismo de

las manos, por ejemplo, don Wilson abrió sus manos en dirección al cielo en señal de respeto y agachando la cabeza, pronunciando palabras de invocación. Después de solicitar a las divinidades, comenzó ch'allar las illas con la mano derecha (en sentido contrario a las manillas del reloj, de derecha a izquierda), derramando arroz, flores amarillas y azúcar, y también alimentó el brasero con incienso. Luego, comenzó a sonar la campanilla sobre las palmas de las manos extendidas de los solicitantes en señal de concentrar las energías de los ajayus divinos, para luego cerrar aquellas haciendo la señal de la cruz.

Por su parte, el maestro Jhonny Tupack, desde el inicio de la ceremonia ritual, pidió estar en todo momento con las manos abiertas en señal de pedir algo, ya que, según su versión, de esa manera se estaría recibiendo las energías de las divinidades para que se conviertan en realidad las illas.

Otro gesto corporal tiene que ver con el anudamiento de una hebra de lana blanca o de color en la muñeca de los solicitantes, practicada por la mayoría de los maestros *yatiri*. En el ritual que ofició el maestro Wilson, pudimos ver cómo, después de ch'allar una *illa* de casa y minibús, además de dinero, comenzó a llamar los ajayus de las divinidades y santos católicos. Luego pasó la campanilla por la palma de los solicitantes y también amarró la lana de colores⁸ en la muñeca derecha para atar a ella lo que se está pidiendo, la buena suerte y buena fortuna. Después, hizo una señal de la cruz en la palma para después cerrar esta; a continuación, el *yatiri* realizó el sahulado del *tari* que contenía las illas, pasando por sobre él un brasero humeante y luego elevando este hacia el horizonte en señal de pedir acompañamiento de las divinidades andinas. Finalmente, se entrega el atado de illas y se estrecha la mano del solicitante y se le abraza en señal de buenos deseos, pronunciando: “¡en hora buena!”.

Para terminar, creo que es importante resaltar la indumentaria de los maestros *yatiri* en este ritual, pues ella le otorga un carácter de identificación con la religión andina (además de cierta autoridad como oficiantes). Existe una variedad de elementos del vestuario ceremonial de los yatiris, pero no existe una regla explícita que defina cuáles son estos. Sin embargo, la mayoría de los yatiris utilizan pantalón de tela en color negro, el poncho *wayruru* o rojo, una *ch'uspa* para llevar la coca, un *ch'ullu* o gorra, algunos un sombrero, quizá también chaleco; otros portan también un crucifijo. Don Wilson llevaba, sobre una camisa guinda, un chaleco de color azul, chalina café, sombrero negro, además, de pijchar coca.

Los colores de la indumentaria son siempre colores que asemejen a la naturaleza, ya que por esas fechas estamos en plena época de florecimiento de los alimentos, por tanto, se debe representar esa vivacidad. Asimismo, el uso de los colores claros por parte de los sacerdotes andinos representa una forma de comunicación con las divinidades con la cuales se quiere tener contacto; por tanto, los colores que muestran los yatiris en Alasita son la expresión de un lenguaje ritual.

8 En relación a la lana blanca, ella se amarraría para protección, para alejar malos espíritus. En Alasita, para pedir que se cumplan las solicitudes, vimos que se empleaban ambos tipos de lanas, blancas y de colores.

Uso de la campanilla

Un elemento importante a destacar en la feria de la Alasita y que acompaña los rituales es el uso de la campanilla (aproximadamente miden entre 6 a 10 cm de alto y de 5 a 7 cm de diámetro en su base). La introducción de las campanillas en las celebraciones rituales andinos data del período colonial y están vinculadas con la religión católica. Sin embargo, entre los andinos precoloniales hubo elementos semejantes a la campanilla, utilizados para llamar *ajayus*. Contemporáneamente, Szabó (2008) menciona aún el uso de una “especie de campanilla de metal” que las parteras y *yatiris* emplean “para llamar el ‘ajayu’ de niño al nacer” (Szabó, 2008: 54). Por tanto, en el mundo andino, las campanillas se vincularían al llamado de *ajayus* de personas o divinidades.

Si bien las campanas incrustadas en las torres de las iglesias se utilizan para hacer llamados a los feligreses, anunciando de esa manera las horas de misa, también se emplean para conmemorar acontecimientos importantes, principalmente eventos del calendario santoral; las campanillas se utilizan como parte del sacramento en la misa, por ejemplo, cuando se menciona la consagración del cuerpo y sangre de Cristo. En la feria de la Alasita, el uso de las campanillas es imprescindible para la consagración de las *illas* e *ispallas*, porque simbolizan el llamado a los *ajayus* de las divinidades para tal función.

De esta manera, existen momentos del uso de las campanillas en los rituales a las *illas* e *ispallas*. Un primer momento es al inicio del acto, cuando el *yatiri* pide licencia para conversar con las divinidades. Siempre girando de derecha a izquierda, se hace el repiqueteo por aproximadamente 10 segundos en señal de llamamiento a los *ajayus*. Luego, en el momento central del ritual, se pasa con la campanilla repiqueteando sobre las *illas* e *ispallas* para su consagración, esta vez de manera mucho más larga, de 15 a 20 segundos, aproximadamente. Para terminar, cabe anotar que el repique de la campanilla se presenta al final y, en unos casos, cuando se anudan las *lanas* a la muñeca del peticionario mientras que, en otras ocasiones, lo hace pasando aquella sobre la cabeza de los mismos para que los *ajayus* de las divinidades acompañen al creyente. El repiqueteo de las campanillas en tres tandas no siempre es norma, puede ser solo un repique al momento de consagrar las *illas* o pueden ser solo dos momentos, en el acto central y en la despedida, como lo realizó don Wilson Chana.

De acuerdo a Gerardo Fernández, las campanillas forman parte de los elementos ostentatorios del *yatiri*.

Otros complementos probables en la parafernalia del *yatiri* pueden ser conchas empleadas para dirigir la *ch'alla*, campanas de diferente tamaño para hacer llamar el ánimo de los enfermos y enemigos y una variada suerte de crucifijos cargados de cierta cantidad de atributos emblemáticos [...] (Fernández, 1992: 197).

Según el mismo autor, las campanillas portadas por el *yatiri* se utilizan más en el ámbito urbano, en las mesas rituales oficiadas para distintos fines. “Los *yatiri* urbanos utilizan objetos de

poder característicos (crucifijos, campanas, conchas, braseros) que otorgan a su parafernalia una mayor sofisticación ritual como corresponde al contexto urbano en el que se ubican” (Fernández, 1992: 233).

Un elemento importante a destacar en la ceremonia ritual de la Alasita es la orientación en la que se utilizan las campanillas y la importancia de los tonos de sus sonidos al agitarla:

los sonidos de la campana en el ritual es para dos cosas, como poder para llamar a los espíritus [buenos] o alejarlos a los malos espíritus; la campana se utiliza para las dos cosas: cuando es de derecha a izquierda es para llamar a los espíritus y cuando es de izquierda a derecha es para alejar a los malos espíritus (Cuila, 2023).

Para ambos casos, la agitación de la campanilla debe ser siempre en tonos fuertes o graves.

Relacionado con lo anterior, se vincula la manera de manejar el atado de las illas e ispallas. Así, según el *yatiri* Alipio, el tocado y el rodeado en la consagración de illas siempre se realiza de derecha a izquierda en representación a la vida cíclica, el cual es el camino que se debe de seguir, pues cada quien tiene su camino, en otras palabras, nuestro *thaki* (Cuila, 2023). Así, los gestos del *yatiri* en el manejo de la orientación de las illas es de vital importancia para lograr una efectiva y eficiente consagración de las illas e ispallas.

Conclusión

Ciertamente la festividad de la Alasita tiene una trayectoria en la larga duración en las culturas andinas, particularmente, la aymara. La Alasita, como ceremonia ritual, se vincula con la celebración del *Qhapaq Raymi*, una celebración acerca de la madurez en la crianza de los alimentos, de las personas, de los animales. A la vez, se practicó el intercambio de illas e ispallas, como una forma de realizar un *ayni* para la producción de bienes y alimentos (*turka-kipaña* o *chhalasita*), de cuya práctica aún tenemos costumbres en varias comunidades en la zona andina. En el período colonial, la festividad de las illas e ispallas habría modificado su sentido por la influencia de criollos y mestizos, convirtiéndose en Alasita, reinventándose en una festividad ligada a la compra y venta de illas e ispallas.

En la actualidad es importante destacar que la festividad de Alasita es mucho más que una feria de compra y venta de objetos en miniatura. Lo que resalta en ella es el alto grado de espiritualidad que se vive, por lo que el título de “recorridos rituales” queda corto para poder expresar la gran gama de manifestaciones de consagración de illas e ispallas ligadas a la creencia de las personas en la fe hacia las divinidades de las religiones andina y católica, y de su poder de actuación y el poder de otorgación que estas le dan como agencialidad mediante los rituales de consagración.

Esta idea indica que existe una bidireccionalidad en la adquisición de illas e ispallas, por cuanto, por un lado, las illas influyen en el comportamiento del peticionario porque ellas

adquieren cierta entidad y determinado valor: “los objetos que circulan en la Feria de Alasitas guardan un valor especial: el valor de ser potencia de otro objeto” (Zuazo *et al.*, 2011: 92). Por otro lado, el solicitante asume cierta responsabilidad con la *illa* para el cumplimiento de sus necesidades, planteándose así una lógica de crianza mutua de la vida a partir del micro mundo de las illas.

Llama la atención que la divinidad del *Iqiqu* no trasciende más que las divinidades andinas, apus y achachilas (Illampu, Illimani, Mururata, Wayna Potosí, Sajama, Pajchiri, entre otros), además de la Pachamama, por ejemplo.

No se profundizó en este artículo la celebración católica, porque no era el objetivo de la investigación, pero ella es también importante para la consagración de las illas, aunque solo lo hagan cada 24 de enero y en centros próximos a las iglesias. En el campo ferial donde se lleva a cabo la Alasita, únicamente existen maestros *yatiri* para la consagración de las illas e ispallas.

Finalmente, cabe mencionar que en la festividad de las illas e ispallas es muy importante la figura del oficiante o maestro *yatiri*, quien es el encargado de consagrar el *ajayu* de las illas para que se plasmen en la realidad, además es quien tiene la misión de suplicar e intermediar ante las divinidades para que ellas otorguen el don que se solicita. Esta mediación está plasmada a través de las sonoridades expresadas en palabras rituales, oraciones e invocaciones dirigidas a las divinidades andinas y católicas, como también del lenguaje corporal apropiado (postura del cuerpo, vestuario y elementos de ligazón de la buena suerte). También el uso de las campanillas de manera adecuada, determinando así una eficacia en el cumplimiento de las peticiones.

Los maestros *yatiri* entrevistados y registrados en la Alasita comentan que se debe actuar con mucha fe y creencia para el cumplimiento de las solicitudes, para que las illas e ispallas se reproduzcan y concreten en la realidad. Ellos, los *yatiri*, son los mediadores de las peticiones humanas ante las divinidades, utilizando distintas vías, fundamentalmente las palabras rituales y las prácticas del lenguaje corporal.

Bibliografía

- BERG, Hans van den.
2005. *La tierra no da así nomás*. UCB. La Paz, Bolivia.
1985. *Diccionario religioso aymara*. CETA-IDEA. Iquitos, Perú.
- COX, Victoria.
2002. *Guaman Poma de Ayala: entre los conceptos andino y europeo de tiempo*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Cuzco, Perú.
- CHALCO, Wilder.
2022. *La fiesta de las alasitas entre la tradición y modernidad, una mirada desde la prensa paceña (1900-2018)*. Tesis de Licenciatura, carrera de Historia, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo.

2004. *Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara. Sueños, testimonios y prácticas ceremoniales*. Abya-Yala. Quito, Ecuador.

1992. *Simbolismo ritual entre los aymaras: mesas y yatiris*. Memoria para optar al grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

GUAMÁN POMA, Felipe.

1992 [1615]. *Nueva coronica y buen gobierno*. Siglo XXI editores. México D. F., México.

GUDEMOS, Mónica.

2005. "Capac, camac, yacana. El capac raymi y la música como emblema de poder". En: *Anales del Museo de América 13*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, España

ILLATARCO, Galo.

2010. "Alasita. Una interpretación histórica de lo que fue una festividad ritual cíclica dedicada al Equeo, deidad andina de la producción, reproducción, fecundidad agrícola, ganadera y del bienestar humano". *Anales de la XXXIII Reunión Anual de Etnología. Repensando el mestizaje*: 337-350. Tomo II. MUSEF. La Paz, Bolivia.

LATOUR, Bruno.

2008. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial. Buenos Aires, Argentina.

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE.

2011. *Alasitas, universo de deseos*. MUSEF. La Paz, Bolivia.

PAREDES, Rigoberto.

1963 [1920]. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Ediciones Isla. La Paz, Bolivia.

PEREIRA QUIROGA, Gonzalo.

2016. "Arqueoastronomía en los Andes". *Primera Escuela Interamericana de Astronomía Cultural* (editado por Sixto Giménez Benítez y Cecilia Gómez). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Astronómicas y Geofísicas, Observatorio Astronómico de La Plata. La Plata, Argentina.

PONCE SANJINÉS, Carlos.

1982. *Tunupa y Ekako*. Juventud. La Paz, Bolivia.

RAMOS GAVILÁN, Alonso.

2015 [1621]. *Historia del célebre santuario de nuestra señora de Copacabana y sus milagros e invención de la cruz de Carabuco*. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Sucre, Bolivia.

SANTOS, Roberto.

1990. *Alasita: Historia y tradición de la ciudad de La Paz, siglos XVIII-XX*. Manuscrito inédito. MUSEF. La Paz, Bolivia.

SETO, Junko.

2016. "La representación mediante la miniatura en rituales aymaras: en torno a la Alasita".

En: *Fides Et Ratio. Revista de Difusión cultural y científica de la Universidad La Salle en Bolivia*, vol. 12. Universidad La Salle en Bolivia. La Paz, Bolivia.

SOTOMAYOR, Ismael.

1931. *Añejertas paceñas. Tradiciones, historia, anécdotas*. s.e. La Paz, Bolivia.

SZABÓ, Henriette.

2008. *Diccionario de la antropología boliviana*. Aguaragüe. Santa Cruz, Bolivia.

TEDESQUI, Vida.

2018. *Artisanos de sueños. Alasita. Patrimonio de la humanidad*. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz. La Paz, Bolivia.

ZUAZO, Susana, et al.

2011. "Actividades rituales". *Alasitas, universo de deseos*. MUSEF. La Paz, Bolivia.

Entrevistas

Alipio Cuila Barrenoso, guía espiritual. Entrevista realizada el 3 de marzo de 2023 (La Paz, Bolivia).

Jhonny Tupack, maestro yatiri. Entrevista realizada el 24 de enero de 2023 (La Paz, Bolivia).

Wilson Chana Mamani. Entrevista realizada el 24 de enero de 2023 (La Paz, Bolivia).

RELEVANCIA DE LA TARQUEADA EN LA REGIÓN DE ACHIRI-PACAJES

Reynaldo Tumiri Alavi¹
Arturo Alavi Mamani²

Resumen

El presente artículo trata sobre el origen de la tarqueada de Achiri Pacajes desde la cultura de Tiwanaku, época cuando se empleaban las flautas que llegaron a modificarse durante la post-colonia y la república para dar paso a la *tarka*.

También cuenta la relevancia social de la tarqueada y su influencia en los cambios de conducta de las nuevas generaciones residentes en la jurisdicción de Achiri. También se dan a conocer las características y variantes de la interpretación de esa música relatada, primero, desde lo académico y, segundo, desde la experiencia de Arturo Alavi y Reynaldo Tumiri, ambos habitantes del lugar y músicos de este instrumento.

Asimismo, habla sobre la danza y la música de la tarqueada, la cual es considerada ritual y se ejecuta en *jallu pacha* (“tiempo de lluvia”). La *tarka* emula los sonidos proferidos por el ganado y la fauna del lugar. Estas manifestaciones culturales están ligadas a creencias del ciclo agrícola y la fertilidad del ganado.

Finalmente también describe las prácticas musicales que dieron origen a diferentes conjuntos de tarqueada, destacando, de entre muchas, Flor Ayrampu, de la estancia Cambalachi - Achiri por las iniciativas, aportes e influencias que promovió dentro del ayllu Collana - Achiri y la región adyacente. Es justamente esta música la que acompaña a los ritos, costumbres y tradiciones en el *Anata* de Cambalachi.

Palabras clave: Música, tarqueda, ritos, ciclo agrícola.

Introducción

La tarqueada es un ritmo musical ejecutado por un conjunto de músicos que tocan la *tarka*. Esta es un instrumento de madera de carácter aerófono que pertenecen a la familia de las flautas. En la región de Achiri (provincia Pacajes del departamento de La Paz), los habitantes

1 Licenciado en Turismo por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), investigador y músico integrante del conjunto de tarqueada Flor Ayrampu. Cuando escribió este artículo se encontraba trabajando como guía en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: reymara.tumiri@gmail.com

2 Profesor de música en la región de Pacajes - Achiri. Es compositor y fue director del conjunto de tarqueada Flor Ayrampu.

tocan la *tarka* con sonidos melodiosos y que derivan de la fauna del lugar o el sonido de los ríos y el viento, dándole un ritmo de *wayñu* con tonos un tanto roncós. Las músicas y las danzas son considerados parte de los rituales que se ejecutan en *jallu pacha* (“tiempo de lluvia”) para el crecimiento y maduración de los productos agrícolas y la fertilidad del ganado.

La esencia de los ritmos y las composiciones son parte de los ritos y ceremonias de la *Anata* (Carnaval), que es amenizado por la música de la *tarka*, y que tiene relevancia social en toda la región.

Estas manifestaciones musicales dieron origen al nacimiento de diferentes conjuntos de tarqueada, destacando de entre ellos el conjunto de tarqueada Flor Ayrampu, perteneciente a la estancia de Cambalachi. Este grupo musical aportó con iniciativas e influencias que promovió dentro del ayllu Collana - Achiri y la región adyacente.

A partir de la experiencia de dos músicos de la región de Achiri, Arturo Alavi (quien además es compositor) y Reynaldo Tumiri, quien también se dedica a la investigación, el presente artículo describe el origen de la *tarka* y sus características, enfocándose en la historia de la tarqueada y su vínculo con el ciclo agrícola. Ambos autores se reúnen para ejecutar la *tarka* en las temporadas de lluvia, principalmente para la fiesta de la *Anata* (Carnaval).

También se dan a conocer las transformaciones que ha sufrido la música de tarqueada, su distanciamiento con los ritos y ceremonias con el ciclo agrícola a causa del mercantilismo socioeconómico y los cambios de conducta de las nuevas generaciones de residentes.

Origen de la tarqueada en la región de Achiri - Pacajes

La región de Achiri - Pacajes antiguamente era territorio perteneciente a la cultura Tiwanaku, la cual desarrolló una gran variedad de flautas, entre ellas se encuentra las trabajadas en hueso de animales, como se indica en el siguiente artículo: “Dos quenás descubiertas en otras áreas del sitio de Tiwanaku se encuentran actualmente en el Museo regional de Tiwanaku [...]. Ambas manufacturadas en hueso; una con cuatro orificios (posiblemente un pinkillu), la otra con tres orificios [...]” (Janusek 1991: 21). Con estos antecedentes la actual *tarka* de madera sería un instrumento aerófono transformado con antecedentes de esta cultura. Recientemente en una investigación se indica que la cultura Tiwanaku fue capaz de desarrollar una variedad de instrumentos, entre ellos se encuentra un prototipo de flauta travesa hecha de madera, misma que está bajo tuición del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama (MASPA-Chile). Al respecto se indica lo siguiente:

La flauta travesa que el autor encontró en el MASPA (Chile) es un aerófono travesero pequeño, de exactos 36,5 cm, de forma cónica, abierto en el extremo inferior y cerrado en el superior. Contra todos los pronósticos, el análisis de microscopía de barrido reveló que está hecha de madera, en especial de la madera proveniente de un árbol llamado paquíu. La datación de la flauta fue obtenida en parte por los registros de carbono 14 efectuados en el gentilario de Coyo 1 por Oakland en 1992 y, en parte, por el análisis de contexto cultural ceramológico. En la tumba

donde el padre Le Paige la encontró, había además un tipo de cerámica negra semipulida cuyo origen es Tiwanaku en la banda cronológica 500-900 d. C. (Díaz, 2013: 38).

De acuerdo a diferentes datos e investigaciones, la *tarka* viene a ser un instrumento tipo flauta mejorada con antecedentes prehispánicos y posicionada en el Altiplano boliviano. En otra investigación se indica lo siguiente:

Las hipótesis más plausibles indican que no sería un instrumento introducido por los europeos, sino el eslabón final, actual y definitivamente post-colonial/republicano (Bellenger, 1981) de la evolución de distintas formas de pinkillos o flautas de pico de madera (Civallero, 2021: 31).

El autor Civallero complementa que la *tarka* y su estructura probablemente se basa en los *karnawal pinkillu* del norte de Potosí y ciertas áreas de Oruro, posteriormente modificados en la región de Pampa Aullagas.

De hecho, en muchas áreas de Bolivia (por ejemplo, en las provincias Ladislao Cabrera, Eduardo Abaroa, Nor y Sud Carangas, en el departamento de Oruro, y de Nor Lípez y Sud Lípez, en el de Potosí), las tarkas son denominadas “*pinkillu*”, nombre que se replica, como queda visto, entre los Chipaya (*tar pinkayllu*) (Civallero, 2021: 31).



Figura 1: Entrada de un conjunto de tarqueada a la plaza de Achiri durante el Carnaval.

Fuente: Fotografía de Reynaldo Tumiri Alavi (2008).

Por último, Civallero indica que la *tarka*, durante la década de 1930, todavía podía fabricarse de caña o de madera, estando estas últimas asociadas a la localidad orureña de Curahuara de Carangas (provincia de Sajama). Este último dato coincide con el planteamiento de los músicos de tarqueada de la región de Achiri, puesto que conocen tres tipos de *tarka* y la región donde se las toca, unas denominadas *tarka kurawara*, que son las más grandes y largas, y que se toca por la región de Sajama y aledaños. También están las *tarka* Salinas, las cuales son un tanto menores que las *tarka kurawara* y que se tocan en los pueblos de Oruro. Finalmente, se tienen las *tarka ollada*, las cuales son consideradas de menor tamaño a comparación de las dos mencionadas y se toca en la región fronteriza de los departamentos de Oruro y La Paz, especialmente en la región de Achiri de la provincia Pacajes.

En un contexto particular se considera que el instrumento *tarka* llega a los tres ayllus de Achiri (Ayllu Collana, Ayllu Ninoka y Ayllu Laura) por influencia de las regiones colindantes como Curahuara de Carangas, la región de Sajama incluyendo más al sur por las regiones de Potosí. Sin embargo, los ritmos de *wuayño* que se interpretan son completamente diferentes a las regiones de influencia. Según los músicos de Achiri, la música de tarqueada se remonta a principios del siglo XX, época donde solamente se acompañaba con el bombo para llevar el ritmo; solo recién en la década de 1960 se completó con el tambor.

Características de la *tarka*

La *tarka* es un instrumento de madera perteneciente a la familia de las flautas. En la parte superior tiene una boquilla del mismo material y un poco más abajo tiene un orificio longitudinal para la salida del sonido. La *tarka* cuenta con seis perforaciones muy bien adecuadas para los dedos de la mano. En la región de Achiri las *tarka* predominantemente son hechas de maderas blancas. Dicen los músicos del lugar que son las mejores precisamente por ser de maderas blandas, fáciles de afinar y que no se fracturan con facilidad cuando se caen al suelo ni se rajan cuando son sometidas a fuertes soplos a diferencia de las *tarka* rojas que, generalmente, son maderas duras y delicadas.

Sobre este tema Civallero indica que se elaboran a partir de una rama del tarco (*Jacaranda mimosifolia*), un árbol de madera blanca y médula blanda que los constructores buscan en las riberas del río Pilcomayo (departamento de Chuquisaca). Las *tarka* rojas se trabajan con madera *mara* (*Swietenia macrophylla*), madera proveniente de Alto Beni. También pueden usarse otras maderas relativamente duras, como la de naranjo o la de granadillo. Pueden emplearse, de igual manera, maderas de *k'ola* o *qula*, *chinche*, *rawley* y cedro, y tapones de *jarka* (Civallero, 2021: 16).

Otros conocedores de la *tarka* indican que también son propicias las maderas como el *sabo sabo*, proveniente de Chuquisaca, la *jarqa* y el *tarko* procedente de los Yungas, mientras que del Chapare se encuentran las maderas de naranjo, granadina y mara.

Al respecto del nombre *tarka*, considero que su origen se debe probablemente a la unión de dos palabras “*tarko* y *qaqa*”. La primera es el nombre autóctono del tipo de madera

y la segunda viene a ser una palabra aymara que significa “agujero”, llegando a ser una descripción original de “madera *tarko* con agujero”, que con el tiempo se transformaría de *tarko qaqa* a *tark qaqa* y, finalmente, se posicionaría como *tarka*.

En una investigación hecha por Henry Stobard, la *tarka* es reconocida como flauta *pinkillu*, (hecha de madera del Norte de Potosí). Eran clasificadas en pares y una de ellas se llamaba *tara* y la otra llamada *q'iwa*, esta en alusión al sonido. La *tara* produce un sonido vivo, zumbador y fuerte representando a lo masculino, mientras que la *q'iwa* produce un sonido fino y claro representando a lo femenino. Indica, además, que *tarka* se deriva de la misma raíz de la *tara*.

cuando los cultivos empiezan a florecer y a dar frutos, se tocan flautas pesadas de madera, cuyo bello y vibrante sonido, parecido al de la *tara*, busca detener las lluvias y prepararse para la cosecha. Estos instrumentos son llamados tarkas, nombre que se deriva casi con seguridad de la misma raíz que *tara* (Stobard, 2001: 110).

Para la jurisdicción de Achiri y sus ayllus, donde manejan las *tarka* denominadas *ollada*, las tarkas se dividen en tres tamaños: 1) la *tarka* grande es conocida como *tayca* y produce sonidos graves; 2) la *tarka* mediana es conocida como *malta* o *mala*, produce un sonido entre grave y agudo y 3) la *tarka* pequeña es conocida como *chuli*, que produce un sonido agudo. Los músicos del lugar indican que para lograr una buena armonía de sonidos, un ideal mínimo de intérpretes debe ser así: cuatro en *tarka tayca*, seis en *tarka malta* y dos en *tarka chuli*, quienes tocan el mismo ritmo, entendiendo que, mientras más integrantes exista en el conjunto, se potencia el sonido. Al conjunto se lo conoce como *tama* (“grupo”), mientras que a los tocadores se las conoce como *tarkeri*, esto porque tocan la *tarka*.



Figura 2: Prácticas y composición de ritmos de huaño de la tarqueada en la región de Achiri durante el pastoreo de llamas en el jallu pacha (“tiempo de lluvia”).

Fuente: Fotografía de Reynaldo Tumiri Alavi (2022).

La esencia de los ritmos y la composición en la tarqueada de Achiri

A inicios del siglo XX los habitantes de los diferentes ayllus de Achiri practicaban la ejecución de la *tarka* en los días de pastoreos de llamas a principios del *jallu pacha* (“tiempo de lluvia”), imitando con la *tarka* los sonidos de su ganado y de la fauna del lugar, convirtiéndolos de esa manera en ritmos de *wayñu*. Al respecto, Stobart en “La flauta de la llama: malentendidos musicales en los Andes”, indica que “El rico y estéticamente apreciado sonido de la tara es explícitamente comparado con los sonidos sexuales emitidos por las llamas macho” (Stobart 2001: 106). El autor se refiere a la *tarka* como *tara*, y complementa que las llamas hacen los siguientes sonidos: “¡arr! ¡arra!, ¡iiii!, ¡arrrriiiii!” , semejante al sonido emitido por la *tarka*.

Guamán Poma explica que, en esta época del año, las procesiones de aflicción solían trasladarse de nevado en nevado rogándole “con todo su corazón” al dios Runa Camag por más agua de los cielos. Además, se ataban llamas negras en las plazas públicas sin alimento y se les forzaba a gemir de hambre, lo que colaboraba a clamar por lluvia. En la imagen de la llama están escritas las palabras: “Carnero negro ayuda a llorar y a pedir agua a dios con la hambre que tiene” (Stobart 2001: 94).



Figura 3: Guamán Poma de Ayala realizó ilustraciones para el rey Felipe III de España. En estas se muestran llamas atadas al piso y personas de la cultura Inca afligidas, incluso llorando. La interpretación de estas figuras es el de las llamas sometidas al sufrimiento por falta de comida y agua así lograr los gritos o gemidos como una invocación de lluvias a los dioses.

Fuente: Stobart (2001: 94).

A partir del diálogo sostenido entre ambos autores comprendimos que los ritmos no solo se limitan al sonido ronco que producen las llamas, pues también entendimos que se asocia con el sonido que produce el viento cuando roza a los pajonales y arbustos, el sonido de riachuelos, los trinos de una variedad de aves, los aullidos de zorros, sapos e insectos, entre otros. De hecho, estos ritmos que representan los sonidos de sus habitantes en todo su contexto tienen un significado de súplica a las deidades para que atraigan nubes y lluvias armoniosas con el fin de continuar el crecimiento de los productos agrícolas y pasto para el ganado.

Los compositores de *wayñu* –como es el caso de Arturo Alavi– de la región de Achiri, aun hoy someten sus composiciones a diferentes pruebas para su aprobación. Una de esas pruebas es el eco en los cerros del lugar, esto para sentir si los ritmos son armoniosos. Otra prueba es tocar los ritmos de *wayñu* mientras se marcha con las llamas a una cierta dirección; si la composición es rítmica, entonces las llamas marcharán a un compás armonioso, de lo contrario, las llamas se sienten perturbadas. Después de las composiciones de ritmos de *wayñu* y las prácticas personales de la *tarka*, los músicos se reúnen para diciembre para socializar sus composiciones y ejecutarlas en grupo. En algunos casos hay ciertas correcciones del ritmo, todo esto para los ritos y para la *Anata*, coincidiendo con el Carnaval (tiempo destinado a la diversión, juegos, ritos, costumbres; estos relacionados al florecimiento de los cultivos, las primeras cosechas y agradecimientos a las deidades por los frutos).

Los ritmos de *wayñu* de la región de Achiri tienen influencia del espacio geográfico donde se vive. Por ejemplo, los habitantes del ayllu Laura tienen terrenos planos, llanuras tipo praderas con bofedales donde pastan las alpacas. En estos no se aprecian montañas escarpadas, por lo tanto, sus ritmos son melódicos, llanos y calmados, asemejándose a sus terrenos de planicies. En cambio, las tarqueadas del ayllu Ninoka y Collana, por tener una geografía donde prevalecen las colinas y montañas, tienen ritmos de *wayñu*, son más rápidos, con sonidos agudos, como si estuviesen saltados, con tonos subida y bajada.

En la región de Achiri se empieza a tocar la *tarka* desde el 3 de noviembre, despidiendo la fiesta de Todos Santos o Fiesta de los Difuntos, terminando así el duelo e indicando el despacho de las almas de los abuelos. En tiempos de antaño, los *jilacatas* (“autoridades originarias”) entraban a la plaza de Achiri por la tarde del 3 de noviembre y lo hacían con tarqueada, esto para olvidar las penas, dejar en paz a los difuntos y empezar el nuevo tiempo de regocijo y alegría. Con la música invocaban a las primeras nubes y afianzan las primeras lluvias para promover el crecimiento y maduración de las papas, culminando la música de tarqueada en el *Anata*, exactamente después de la *kacharpaya* (“despedida de la fiesta”), al finalizar el Carnaval hasta el domingo de tentación. Por esas fechas los *jilakata* y los pasantes de fiestas, entre otros protagonistas, lanzaban gajos de membrillo al vacío con las *qurawa* (“hondas”), culminando los ritos y fiestas. Así también los músicos guardaban las *tarka* hasta el próximo 3 de noviembre.

Los sentimientos del músico de tarka en la región de Achiri

Cuando los músicos de la *tarka* –en la jurisdicción de Achiri– se agrupan e interpretan estos ritmos de *wayñu*, las melodías y sonidos cambian el estado de ánimo de los tocadores, pues relaja y libera la mente de las rutinas cotidianas o bien de ciertos problemas.

A través de nuestra experiencia como músicos, cuando tocamos la *tarka* en conjunto y al unísono, estimulados por algunas bebidas alcohólicas en los cerros o en lugares naturales y abiertos, solo en ese momento se da una sensación de ingresar a un estado superior, místico y sonoro. Es como una unión de partes en conexión con los elementos de la naturaleza y las deidades de nuestro entorno.

Como integrantes del conjunto de músicos sentimos que los ritmos y melodías que emana de nuestra *tarka* son percibidas por todo ser vivo en nuestro entorno (animales, aves, insectos y plantas), y que cambian su estado de ánimo promoviendo la fertilidad. La música y algunos licores liberan mayor dopamina y proveen de un cierto éxtasis al músico, provocando placer que se siente en el cuerpo y el espíritu. Este placer influye en el músico a que se incline a preferir tocar en conjunto antes que bailar con su pareja. Alguna vez escuchamos que un músico de tarqueada, emocionado, dijo: “Cuando estoy tocando es como si estuviera bailando” (Tumiri, 2010).

Arturo Alavi (autor de varias composiciones) y músico de tarqueada, afirma que siente placer cuando su música y sus composiciones son aceptadas, bailadas e interpretadas; cuando el músico ve a los bailarines danzando, moviéndose, contorsionándose de un lado a otro, replicando los cantos o simplemente tarareando, en ese momento se siente encumbrado por su gran logro. Este placer y emoción que el músico siente quiere ser replicado cada año y es por eso que la gente arriba al pueblo incluso desde Argentina o Brasil. Este fenómeno emocional es difícilmente comprendido por las mujeres o parejas de los músicos, aduciendo que estos son atraídos y encantados por los *sirinu* o *anchanchu* (deidades que provocan fuerzas sobrenaturales en él). Además, algunas personas –prejuiciosamente–, relaciona a quienes tocan la *tarka* con un ámbito negativo y popular. Por ejemplo, suelen afirmar que “los diablos llaman a esos músicos”.

Los músicos de *tarka* en la fiesta carnavalera de Achiri son parte del protagonismo y también son objeto de atracción. En ese sentido, normalmente son bien tratados y atendidos. Se les provee de desayunos, almuerzos, cenas y algunas veces existen aperitivos, y no faltan las bebidas.

Música ligada a ritos y costumbres en Cambalachi

En la cultura andina de Bolivia la música y la agricultura están asociadas con una variedad de ceremonias. Por ejemplo, la tarqueada está ligada a rituales y costumbres ejecutadas en el tiempo del *jallu pacha*, cuya finalidad es que los sembradíos completen su ciclo y rindan una buena producción. En ese sentido, describimos algunas de ellas.

El rito del sirinazgo de los instrumentos musicales de tarqueada

En el pueblo de Cambalachi, el grupo de músicos de *tarka* se reúne cada año para el rito de *sirinación*, que es un proceso ritual que se desarrolla para que las deidades del lugar, conocidos como *sirinu*, potencien sus instrumentos musicales y a sus portadores (los músicos). El acto o creencia de *sirinar* es para afinar los instrumentos musicales, promueven nuevas melodías o temas musicales que satisfagan a los danzantes y oyentes de la tarqueada. En otra investigación realizada en el Norte de Potosí se dice que

los sirinus son seres encantados y potencialmente peligrosos que viven en cascadas, manantiales o peñas. Su nombre se asocia con la palabra española sirena. Se les considera la fuente de toda forma musical, y es de aquí de donde cada año son recolectadas las nuevas melodías para la flauta pinkillu, justo antes del inicio del carnaval (Stobart, 2001: 98).

Sobre estos ritos que desarrollamos en nuestra comunidad de Cambalachi, entendemos que los *sirinu* vendrían a ser deidades o entes del Ande que habitan por los ríos, manantiales, quebradas o lugares altos que habitualmente no son visitados por personas, recordando que en las culturas andinas los actos de petición, los permisos y los agradecimientos se los realiza mediante diferentes ritos, invocando de esa forma a distintas deidades andinas para que los colaboren. Al respecto del nombre *sirinu* llegaría con la colonización española, refiriéndose a una sirena dotada de una voz melodiosa y su gran habilidad para la música, poderes que maneja para la seducción y los hechizos. En ese contexto, los *sirinu* vienen a ser una amalgama de dos creencias culturales.

La siguiente descripción es una experiencia en la comunidad de Cambalachi donde fui participe del rito de *sirinación* junto con Arturo Alavi Mamani, coautor de este artículo, con quien narramos lo siguiente:

En una reunión nocturna cada miembro del conjunto de tarqueada aporta y dispone de su instrumento musical para la ceremonia de *sirinación*. Los integrantes con mayor edad o el apoyo de yatiris (sacerdotes de la religión andina) son los anfitriones para la ceremonia, indicando que la hora propicia con preferencia es media noche para culminar de madrugada, un nuevo día que también representa nueva música. Para la ceremonia se tiende en el patio, a cielo abierto, una frazada. Encima se tiende un aguayo (de preferencia recién tejido) y sobre él se acomodan las *tarka* y sobre estas se cubre con otro aguayo recién tejido. Aquí se observa esta simbiosis de la dualidad *chacha-warmi* (“hombre-mujer” o “macho-hembra”), pues las *tarka* representan la masculinidad y los aguayos son el complemento necesario que representa la feminidad. Para los *tarqiri* el detalle de los tejidos (aguayos nuevos recién hechos) representan ritmos, melodías, tonadas recientes y agradables, y como pasa con los colores y los detalles iconográficos de los aguayos, son muy apreciados y deseados por las personas. Así esperan los músicos que sus melodías sean apreciadas y deseadas, y después del acomodo y el reposar de las *tarka* el anfitrión de la ceremonia y los integrantes del conjunto invocan a los *sirinu* (deidades relacionadas con la música: infunden melodías y ritmos). En Cambalachi estos *sirinu*

habitan en *cani kucho* y en *wila jawira*, (ríos y quebradas poco frecuentados), sin embargo, no se va hasta el lugar físico, solo se invoca para que lleguen de esos lugares hasta donde reposa las *tarka*. Los anfitriones les hacen una sahumada con copal y una *challada* con alcohol y hojas de coca alrededor de las *tarka*. Cuando existe la posibilidad, entonces se sacrifica un gallo —de preferencia rojo—, como una ofrenda a los *sirinu*, pidiendo que estas deidades potencien sus instrumentos y a los músicos, que les ayuden con los ritmos y que sus melodías sean del gusto de los danzarines y espectadores, y que además los hagan bailar. Así también piden protección para sus integrantes y que de esa manera se eviten peleas entre ellos, borracheras, problemas o desastres y que las fiestas pasen con armonía y tranquilidad. Finalmente, el anfitrión se retira del lugar junto con los músicos, dejando reposar a los instrumentos durante media hora para que los *sirinu* hagan su trabajo sin que nadie los perturbe. Entre tanto, el conjunto comparte algún aperitivo en otro ambiente. Terminado el rito se recuperan los instrumentos y tocan una corta pieza musical y se retiran cada quien a sus respectivos domicilios.

Estos ritos son serios en Cambalachi, pues se debe realizar con mucha fe. Estos *sirinu* escuchan las peticiones de los músicos y en ese contexto estos deben tener mucho cuidado en lo que piden, puesto que podría ser contraproducente, llegando a ser considerados castigos. Así tal vez se podría explicar lo que el coautor de este artículo indica: que se han visto casos aislados donde los *sirinu* pueden enloquecer a los músicos en las fiestas cuando beben los primeros tragos de licor, volviéndolos agresivos y torpes con otras personas; en otros casos terminan siendo alcohólicos.

Este tipo de ritos se los realiza para el *Anata*, ahora vinculado con el Carnaval u otros contratos de tarqueada para fiestas grandes.

Los ritos, costumbres y tradiciones en el Anata en Cambalachi

El *jisca Anata* contemporáneamente fue ligado al Carnaval, para los músicos de Cambalachi está relacionado con jugar al ritmo de la música. Comienza el lunes de Carnaval, la comunidad se reúne con sus trajes cotidianos más nuevos, llegando a ser apenas unas 40 personas, incluyendo a los músicos que, para estos acontecimientos, siempre visten sus ponchos rojos. Se procede al ascenso por la mañana al cerro más alto de Cambalachi (el Jukuri), lugar donde en la cima se encuentra una apacheta (promontorio de piedras en forma de una torre, equivalente a 1.5 metros) considerada una *waka* (“lugar sagrado”) que abrasa y protege a todos sus habitantes, y da de comer a los pobladores. Posteriormente, a través de la influencia católica, aparecen santos y vírgenes, denominando a la cima del cerro como Milagro Pata. En ese contexto, construyen una pequeña capilla de metro y medio de alto, donde apenas alberga motivos católicos tallados en piedra y unas cuantas velas. Una vez arriba, la comunidad junto con la tarqueada, tocan una diana como símbolo de respeto a la *waka* y regocijo por permitirles llegar a su cima. Además de pedir permiso para proceder con los ritos y su permanencia. Al mismo tiempo, hacen reventar algunas dinamitas como anuncio del comienzo de los ritos. Los músicos empiezan a tocar su música y se procede a las ceremonias de challas con coca, copal y licores. Se arma para esta *waka* guirnalda

de serpentinas y frutas (duraznos, manzanas y membrillos, entre otros decorados), y se deja todo en una pequeña capilla que existe ahí. Las personas se regocijan y empiezan a bailar al compás de la tarqueada. A medio día se procede a una comida comunitaria conocida como *apthaphi*, la cual viene a ser como un “almuerzo buffet andino”, donde cada miembro aporta algún alimento y se procede a compartirlo. Luego continua la fiesta y, a media tarde, se empieza a descender por una especie de cresta del cerro a un punto intermedio y así realizar la visita al lugar sagrado del pueblo vecino (que también está festejando). Se comparten las bebidas y se baila un par de horas al ritmo de la tarqueada vecina, procediendo de esa manera a descender en comunidad y culminando así el día.

El martes y los posteriores días se consideran como *jacha Anata*, ese día las familias van a los sembradíos de papas para *challar*, rociar con vino, alcohol y flores como agradecimiento a las deidades del lugar por proveerles de alimentos. Los comunarios se reúnen en un punto en común con algunos frutos de papa que acaban de cosechar, juntan un par de membrillos y los hombres cargan todo esto en su aguayo. Luego bailan al ritmo de la tarqueada, tocan unas tres piezas y así se dirigen a la iglesia, la cual se encuentra en la cima de una pequeña colina. Una vez en este lugar se procede con el encendido de velas y algunos rezos católicos. Posteriormente, en el atrio de la iglesia, los músicos continúan amenizando tres piezas y por la tarde la comunidad se divide en dos grupos. Esta división obedece a la presencia del río que atraviesa por el medio la estancia de Cambalachi. Unos se dirigen al cerro Pares Yanari (*waka* o “lugar sagrado”), lugar sagrado al otro lado del río; sus pobladores se dirigen a la colina Uywiri (*waka* o “lugar sagrado”), otro lugar sagrado. Así también la tarqueada se divide en dos grupos, donde el número de integrantes ya no es relevante: simplemente se toca para amenizar las ceremonias.

Durante toda esta manifestación ritual y costumbres del *Anata*, las personas suelen jugar y sorprender o intervenir una charla golpeando moderadamente la parte alta de la espalda con frutos grandes de membrillo y vociferando en voz alta: “¡kookoo!”. En un sentido de simpatía con el prójimo, profieren bromas que promueven risa en el grupo, puesto que el membrillo representa una buena maduración y una futura buena cosecha de papas.

El miércoles los músicos y algunas familias de carácter voluntario se preparan para la fiesta de Carnaval en el pueblo grande de Achiri, el cual funge como una capital de las estancias. Antiguamente los comunarios de Cambalachi partían a pie después del almuerzo en un tramo aproximado de 15 km. Después de tres horas de caminata, casi llegando al pueblo de Achiri, más o menos a las 16:00 horas, se realizaba una parada en la colina de Jankhu Phata. Entonces los músicos y las familias practicaban pequeños ritos, ceremonias con el pasante de la fiesta. Los músicos tocaban tres piezas de *wayñu* y se descendían la colina tocando y, entre medio, se hacía otra parada en Chijta Qunqura (*waka* o “lugar sagrado”), donde se hacía otra pequeña ceremonia y se continuaba con dirección a la plaza principal, ingresando y rodeando siempre por la derecha. Posteriormente, se replegaban a sus casas en Achiri para cambiarse de vestimenta por otra de fiesta. Luego se dirigían a la casa del pasante para continuar ahí con la celebración. Finalmente –ya por la noche–, terminaban el festejo en la plaza principal.



Figura 4: Plaza de Achiri, lugar donde los danzarines con traje de chuta (traje masculino colorido y con máscara) bailan al ritmo de los wañus de tarqueada durante el Carnaval.

Fuente: Fotografía de Reynaldo Tumiri Alavi (2023).

El jueves al alba todavía hoy se toca la *tarka* en la plaza principal junto con los pasantes como una forma de despertar al pueblo y, posteriormente, prosigue la fiesta durante todo el día con una gran cantidad de bailarines con sus trajes de *chuta* y se lleva a cabo demostraciones de fraternidades con sus respectivas tarqueadas en la plaza principal. El viernes continúa la fiesta y los pasantes, junto con los músicos de tarqueada, realizan las visitas a otros pasantes para compartir en un símbolo de fraternidad. El sábado es la *cacharpaya*, la cual viene a ser la despedida de la fiesta, cuando los pasantes y autoridades lanzan gajos de membrillo al vacío con las *qurawa* (“hondas”), culminando así los ritos y fiestas para una buena cosecha de papas.

El rito del baile del titi en el Anata

Otro rito interesante en el *Anata* de Cambalachi, donde también fui participe, se desarrolló a través de una pequeña ofrenda a los *uywiris* (deidades que crían, multiplican y cuidan al ganado), momento donde intervienen hojas de coca, alcohol, vinos, dulces y otros ingredientes. Estas ofrendas se entierran cerca de los corrales del ganado, posteriormente las mujeres de las familias cargan con aguayos en la espalda al *titi* disecado

(gato de montaña del Altiplano) y danzan en una pequeña ronda, girando tres vueltas a la derecha y tres vueltas a la izquierda. En estas danzas intervienen simples cánticos en alusión a la multiplicación y protección del ganado. Nuestro coautor indica que, en otros casos, es amenizado por un charango y cuando realmente la familia es grande puede ser acompañado por un conjunto de tarqueada. Las creencias del lugar indican que el felino representa la multiplicación y preserva la unidad del rebaño, ahuyentando de esa manera a los depredadores (como el zorro).

Curiosidades de los músicos de tarkas (tarqueri)

- Dentro de las curiosidades de los músicos de tarqueada, dicen las abuelas de la comunidad de Cambalachi y las creencias del lugar que –generalmente–, los intérpretes deben ser varones, pues si tocan ese instrumento, cuando tengan sus bebés, la leche de las mamas brotará sin parar. O bien tendrán problemas con la leche para alimentarlos. Por lo contrario, los varones que tocan son bien vistos. Esta creencia significa que tienen habilidades que los ayudarán a fortalecer su vida social. En la comunidad se indica que un varón que no toca la *tarka* es menospreciado. Se lo ve como falto de habilidad y algunas veces de manera peyorativa son llamados *koka*, que significa “hombre sin habilidad”, y son comparados con la mujer, es decir, que no cumplen el rol social de varón.
- El factor alcohol en los músicos con frecuencia está presente. Cuando ellos tocan la *tarka* afirman que estos licores le dan fuerza cuando soplan este instrumento. Estas bebidas hidratan el cuerpo y el alcohol estimula al *tarqiri*.
- Si bien los ritmos de *waños* de la *tarka* provienen de los sonidos del entorno natural, con cánticos en idioma aymara, actualmente algunos compositores son influenciados por ritmos de cumbia o chicha, entre otros, adaptándolos a *waños* de tarqueada, donde los cánticos en idioma aymara están siendo reemplazados por el español.

El conjunto de tarqueada Flor Ayrampu

La constante práctica de la *tarka* en la comunidad de Cambalachi, desde principios del siglo XX, en tiempos del *jallu pacha* y cuando la música de tarqueada amenizaba los ritos y costumbres del *Anata* y Carnaval, motivaron a los jóvenes de la década de 1960 a bautizar al conjunto con el nombre de Flor Ayrampu. Esto en alusión a que las flores que brotan de los cactus son de color rojo. Esta flor se encuentra en las montañas del lugar y su color se asemeja al rojo del poncho, uniforme festivo del músico.

Actualmente la tarqueada Flor Ayrampu reúne más de 20 miembros, representando a la comunidad Cambalachi del Ayllu Collana. El conjunto maneja un ritmo intermedio entre sonidos melodiosos de carácter agudo y grave, ritmos de *wayñu* llanos y rápidos, a veces saltados con tonos de subidas y bajadas, influenciado por el espacio geográfico del lugar: pampas y montañas. Estas músicas también contienen cantos rítmicos en aymara.



Figura 5: Conjunto de tarqueada Flor Ayrampu tocando en la plaza de Achiri durante el Carnaval.

Fuente: Fotografía de Reynaldo Tumiri Alavi (2023).

Flor Ayrampu empezó a grabar su música en casetes desde la década de 1980, posteriormente fue invitado a participar en diferentes programas de radios y televisión. También fue contratado para diferentes fiestas en Bolivia y fuera del país, llegando hasta Chile y Perú, con frecuencia en temporada de lluvias. Promotor de iniciativas, influyó a otros conjuntos de tarqueada de la región a tener nombres propios y así se conoce al conjunto de tarqueada Flor Sankayu de los pueblos Pallcoma, Japuma y Vintuyo (ayllu Collana), que se bautizó así en relación con otra flor de cactus llamada *sankayu*. El nombre de la tarqueada Flor Kantuta de Pucamaya (ayllu Collana), en su momento fue cuestionado, puesto que no existe esta planta en la región. Se sugirió al conjunto cambiar de nombre por flores como el *urku urku* o el *huaychu huaychu*, abundantes en Pucamaya. También apareció el conjunto Uma Jalsu (“agua que fluye” o “vertiente”) y Hermanos Alavi, en alusión a que la mayoría de sus integrantes tienen el apellido Alavi, ambos pertenecientes al ayllu Ninoka. Del ayllu Laura surgió el conjunto que lleva el mismo nombre: tarqueada Laura.

Y así, con el paso del tiempo, fueron apareciendo nuevos grupos de tarqueada en la región.

Conclusión

En la cultura andina, la música y la agricultura están asociadas desde tiempos antiguos y, para la región de Achiri, estas actividades de usos y costumbres a través de ritos amenizados

con música autóctona de tarqueada son factores importantes dentro de la sociedad, ya que representa una expresión de identidad como los aymaras de la región de Pacajes. La música de tarqueada se ha mantenido a través del tiempo gracias a las distintas prácticas, destacando en este sentido el *Anata*, el cual está ligado a la productividad del ciclo agrícola y también a las prácticas festivas del Carnaval, ritmos autóctonos de *wayñu* achireño que, al principio, tomaron una tradición de preservación oral- auditiva y que actualmente se maneja en diferentes dispositivos como un patrimonio musical de la región.

La música autóctona de tarqueada, ligado al ciclo agrícola, ha movilizado fenómenos colectivos de fiesta, en especial en tiempos de Carnaval en la jurisdicción de Achiri y sus ayllus, llegando a transformaciones en su esencia por causas mercantilistas de carácter socioeconómico, que son traídas por los residentes achireños y donde también, por factores de tiempo, se limitan a participar solo de la fiesta del Carnaval y que se desarrolla en la Marka Achiri, descuidando estos ritos y costumbres de cada estancia de la región. Incluso está ocurriendo que la tarqueada está perdiendo protagonismo al ser reemplazado por músicas electrónicas con ritmos de cumbias y chichas, las cuales está pasando a ser el atractivo principal de las fiestas de Carnaval.

Bibliografía

- CIVALLERO, Edgardo.
2021. *Introducción a las tarkas*. Wayrachaki editora. Bogotá, Colombia.
- DÍAZ, Rafael.
2013. "La flauta travesa del Nuevo Mundo surgió en Tiwanaku". En: *Revista musical chilena*, vol. 67, núm. 219: 12-41.
- GÉRARD, Arnaud.
2010. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay*. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia. Plural. La Paz, Bolivia.
- MIRANDA, Elba, Wilder FLORES y Edwin MIRANDA.
2010. "Pujllay Quilla". En: *Munay Quilla*, vol. 11: 4-6.
- RAMÍREZ, Graciela.
2018. *Prácticas de las danzas autóctonas y su influencia en la formación de la identidad cultural de los estudiantes de la unidad educativa San Andrés de la provincia Ingavi del departamento de La Paz*. Tesis de Licenciatura. Carrera de Antropología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- ROMERO, Regina.
2016. *Significados de los qanthus como elemento de resistencia cultural y construcción del espacio social en Charazani, Niño Corín, Chajaya y Chullina de la provincia Bautista Saavedra*. Tesis de Licenciatura. Carrera de Antropología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- STOBART, Henry.
2001. "La flauta de la llama: Malentendidos musicales en los Andes". *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes* (editado por Cánepa Koch): 93-113. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
- YÚGAR, Fernando.
1994. *Método de tarka*. Editores Producciones Yúgar Flores. La Paz, Bolivia
- PAREDES, Rigoberto.
1981. *El arte folklórico de Bolivia*. Librería editorial Popular. La Paz, Bolivia.

WAYNE, Janusek.

1993. "Nuevos datos sobre el significado de la producción y uso de instrumentos musicales en el estado de Tiwanku". En: *PUMA PUNKU, revista oficial del Centro de Investigaciones Antropológicas Tiwanaku*, vol. 2, núm. 4: 169-198. La Paz, Bolivia.

Entrevistas

Nicolás Tumiri, 80 años. Músico de *tarka* de la población de Achiri. Se dedica a la agricultura y también a la ganadería. Entrevista realizada el 15 de enero de 2010 en la ciudad de El Alto (Bolivia).

CONTRIBUCIONES PARA LA REVALORIZACIÓN CULTURAL DESDE EL ÁMBITO EDUCATIVO EN LAS COMUNIDADES DEL MUNICIPIO DE VACAS DEL DEPARTAMENTO DE COCHABAMBA

Veimar Gastón Soto Quiroz¹

Resumen

La revalorización cultural se puede entender desde distintas visiones en el contexto de las demandas y los derechos de los pueblos indígenas originarios campesinos. Uno de esos derechos es la educación; por ello, en el presente ensayo proponemos un escenario de análisis y reflexión sobre la incidencia que tiene la educación en la tarea de revalorizar las prácticas culturales que se fueron perdiendo con el paso del tiempo, denotando particularmente las contribuciones del Instituto Superior de Formación de Maestros de Vacas, más conocido como “Normal de Vacas”.

De la misma manera, pretendemos mostrar que tanto la práctica como el discurso que articulan las comunidades ante la pérdida gradual de muchas de sus tradiciones culturales (como la música, la vestimenta, bailes, artesanías y otras formas de expresividad cultural) han ido cambiando durante los últimos años, expresando ahora la necesidad de recuperarlas y revalorizarlas para fortalecer su identidad cultural.

Fue importante constatar que, durante los últimos años, hubo importantes contribuciones desde el ámbito educativo debido al trabajo desarrollado por el Instituto Superior de Formación de Maestros de Vacas, que logró incidir en la revalorización cultural a partir de la revitalización de sus costumbres y tradiciones vinculadas con el desarrollo de iniciativas de turismo comunitario para mostrar su música, danzas, sitios rituales ceremoniales y artesanías, entre otros.

Palabras clave: revalorización cultural, educación, modelo educativo sociocomunitario productivo, conocimientos ancestrales.

Introducción

El presente ensayo tiene el propósito de contribuir con algunas experiencias en torno a la revalorización cultural que se viene realizando en comunidades del municipio de Vacas del Valle Alto de la provincia Arani del departamento de Cochabamba, tomando en cuenta su percepción y realidad sociocultural en la actual coyuntura social, económica y cultural. Es

1 Licenciado en Antropología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), magister en Educación Intercultural Bilingüe por el Programa de Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos (PROEIB-Andes). Actualmente, es coordinador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) Regional Sucre. Correo electrónico: veimarsotoquiroz50@gmail.com

importante mostrar algunos de los resultados de esta tarea lenta y progresiva. En algunos casos, estos resultados se ligan con intereses regionales y, en otros, presentan una índole más conflictiva, debido a la dinámica y movilidad social que estas comunidades experimentan.

Cabe resaltar las experiencias desarrolladas desde el ámbito educativo del Instituto Superior de Formación de Maestros de Vacas, que realizó valiosos aportes en el tema de la revalorización cultural en el marco de la implementación del modelo educativo sociocomunitario productivo, y brindó apoyo permanente con información sobre la importancia de la revalorización y revitalización cultural en las comunidades a partir de la práctica profesional desarrollada por los estudiantes en proceso de formación.

Las demandas y aspiraciones de las comunidades también se encuentran ligada con intereses locales y regionales en el marco del desarrollo de la actividad turística comunitaria, siendo que cada distrito tiene enormes potencialidades para implementar acciones que también coadyuven al tema de la revalorización cultural al mostrar su calendario festivo, la música y la vestimenta tradicional, recuperando el tejido y la artesanía en proyectos de los centros culturales comunitarios planificados por el gobierno municipal.

Contextualización de la comunidad educativa

La comunidad campesina en el municipio de Vacas forma parte de la concepción de un espacio compartido en donde confluyen varias unidades familiares que pueden ser pequeñas, medianas o grandes en función de determinada población. Algunos sectores en los que existen pocas familias son denominados también comunidades, aunque en otros lugares del Valle Alto se los conoce como zonas o distritos. Esta apreciación se realiza considerando que la denominación de comunidad se incluye de manera reiterada en los documentos oficiales del municipio de Vacas, identificando a 74 comunidades organizadas en cuatro distritos y diez subcentrales agrarias.

Cada distrito aglutina a otras comunidades menores, que conforman una subcentral: estas, a su vez, forman parte de una central anexada a estructuras mayores como la central provincial, afiliada a la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Cochabamba (CSUTCC) como entidad matriz.

Asimismo, la comunidad se constituye en una organización que tiene sus propias normativas internas orientadas al desarrollo de una gestión social en beneficio de sus afiliados. Estas normas forman parte de sus estatutos internos, que también incluyen prácticas tradicionales que aún se manifiestan y transmiten a través de la tradición oral. Por ello, la comunidad es considerada un espacio educativo en donde se promueve el trabajo comunitario, la participación en el manejo del recurso hídrico, trabajos colectivos de parcelas comunales, limpieza de canales de riesgo (*larg'a allay*), manejo del recurso forestal, acceso y manejo de los recursos que proporciona el lago (para el aprovechamiento de peces, patos, totora, etc.), con criterios de sostenibilidad y cuidado del medioambiente.

Por otra parte, se trabaja en periodos de aprovechamiento de algunos recursos naturales sin dañar el ecosistema del lago (*q'ucha*), utilizando conocimientos ancestrales que permiten a las comunidades predecir el tiempo en función al comportamiento de las especies de fauna y flora por determinadas temporadas. Se trata del manejo de bioindicadores, el cual forma parte de conocimientos propios que son conservados por las comunidades hasta el presente.

En la actualidad, la comunidad campesina precautela tanto la biodiversidad como el medioambiente de la región. Por ejemplo, hay un cuidado interno por ciclos en determinados periodos sobre la actividad de la pesca, pues se permite o se prohíbe su aprovechamiento por temporadas. Ocurre lo mismo con el cuidado de las aves migrantes, puesto que su caza está prohibida. Las comunidades tienen un conocimiento profundo de todos los ciclos productivos y de la gestión de los recursos naturales, que les permite generar productos alternativos tanto para su subsistencia como para la comercialización.

En ese contexto, durante los últimos años se ha generado una conciencia colectiva para precautelar dichos saberes y prácticas culturales ancestrales, incorporando nuevas iniciativas (como los proyectos turísticos), para exponer el patrimonio cultural expresado en festividades, música, danzas, tejidos, artesanías y sitios rituales.

En esta perspectiva, se vienen desarrollando algunos proyectos orientados a la revalorización cultural, mostrando sitios históricos importantes y rutas turísticas naturales; lo cual ha generado un interés comunitario por precautelar el legado histórico y cultural dejado por sus antepasados. Al mismo tiempo, esto permite a las comunidades incursionar en el ámbito del turismo comunitario en beneficio propio, que también coadyuva al fortalecimiento de su identidad cultural.

Calendario ritual y festivo

En la actualidad, el tema cultural despierta un enorme interés en las comunidades del municipio de Vacas porque se entiende que coadyuva al fortalecimiento de sus costumbres y tradiciones a través de la promoción de sitios culturales y naturales que pasan a formar parte de la actividad turística de la región. Por ejemplo, se tiene un calendario ritual y festivo que se viene promocionando anualmente con el apoyo del municipio de Vacas y de las autoridades locales de cada distrito.

Distrito de Vacas		
Fechas	Actividad cultural	Descripción
Febrero	Carnaval	Festividad en la que se recrean costumbres en la comunidad con las celebraciones de compadres y comadres, acompañadas por la <i>ch'alla</i> , en la cual se expresa la cultura de Vacas referida a su música (charanguada), takipayanakus y comidas típicas.

Marzo	Semana Santa	Se realizan las costumbres ciudadinas. Asimismo, se efectúa la recolección de yerbas medicinales como la muña, la wira wira y otras. Se practican las costumbres de la <i>wathía</i> , las humintas y la leche con pan.
Abril	Feria del Pejerrey	Esta es una de las actividades que no data de mucho tiempo atrás, pero se ha incorporado al calendario festivo y turístico del municipio.
Junio	San Juan, San Pedro y San Pablo	La festividad está ligada al Año Nuevo Andino, cuando se llevan a cabo costumbres en el cerro Grande (Muño Orqu). Asimismo, se practica la costumbre de <i>trillakuy</i> como parte de las actividades del tiempo de la cosecha.
Agosto	2 de Agosto	Día cívico en el que se realizan desfiles y actos protocolares. La actividad ritual más importante en el sector de Piskumayu es el concurso de Chuta Raymi, en el que se muestra la ropa antigua acompañada por música tradicional.
Octubre	15 de Octubre, aniversario del distrito de Vacas	Festividad local con características ciudadinas: desfiles y horas cívicas en las que participan autoridades municipales y todas las comunidades del municipio de Vacas para celebrar el aniversario del distrito de Vacas.
Noviembre	Todos Santos	Se recrean las actividades ciudadinas de armado de tumbas y visitas a los domicilios de los dolientes. También se realiza la costumbre de la <i>wallunk'a</i> .
Diciembre	Santa Bárbara. Aniversario del sindicato de transporte	Fiesta patronal celebrada de acuerdo a propios usos y costumbres. Se anexa el aniversario del sindicato de transportes, sector que también promueve un movimiento económico en la población de Vacas.

Cuadro 1: Calendario ritual y festivo del distrito de Vacas.

Fuente: Elaboración propia.

El calendario ritual y festivo se traduce en actividades significativas que se desarrollan en distintos meses en muchas comunidades del municipio de Vacas, siendo espacios de recreación cultural ligados con prácticas religiosas que todavía perduran. Una de esas prácticas tradicionales es la *Ch'uta*, o la vestimenta típica que se utiliza durante la festividad de Todos los Santos en el mes de noviembre, cuyas características marcan una identidad peculiar de la región del Valle Alto de Cochabamba.

Contribuciones para la revalorización cultural desde el ámbito educativo

Un escenario educativo importante que coadyuva a la revalorización cultural es la Escuela Superior de Formación de Maestros de Vacas “Ismael Montes”, ubicada en la misma población de Vacas, donde se viene implementando un modelo educativo que recupera y promueve los valores y conocimientos comunitarios en el contexto de la práctica de la interculturalidad y la intraculturalidad en el marco de la Ley 070, Ley de educación “Avelino Siñani - Elizardo Pérez”. Esta institución educativa forma maestros con una nueva visión de desarrollo, más

incluyente y participativa, incorporando el criterio de la descolonización a partir de la revalorización de conocimientos propios de las comunidades para recrearlas en un contexto educativo y comunitario.

Los antecedentes históricos de esta institución educativa, conocida tradicionalmente como la “Normal de Vacas”, se remontan a la década de 1930, cuando se amplía la cobertura de la educación en zonas rurales de comunidades campesinas en el departamento de Cochabamba.

Vacas fue fundada como Escuela Normal Rural en 1936, cuarenta y siete años más tarde cambiaría de nombre siendo jerarquizada como Normal Rural Integrada Ismael Montes, desde 1994 se la conoce como Instituto Normal Superior Ismael Montes. La localidad donde funciona el INS actualmente pertenece a un cantón de la provincia Arani del Departamento de Cochabamba, localizado a 60 Km de la ciudad en dirección sureste. La fundación de 1936 se dio el 18 de febrero en una finca, a cargo del profesor y escritor Toribio Claire (Loayza, 2005: 34).

La escuela normal fue parte de la creación de los núcleos de educación fundamental campesina orientada a la enseñanza de la escritura y lectura como parte de las políticas educativas integracionistas que priorizaban la enseñanza del castellano, dirigidas a contribuir a la visión de la integración nacional que buscaba por todos los medios la homogeneización cultural en el marco de un modelo educativo occidentalizado con características de aculturación predominantes.

Aunque muchos pensaron que una institución educativa en el cantón Vacas (actualmente, municipio de Vacas) sería de gran beneficio para las comunidades, posteriormente se pudo constatar que no significó en absoluto la liberación de los abusos de los hacendados hacia las comunidades campesinas; por el contrario, fue un espacio de opresión y marginación. El investigador Loayza indica al respecto:

Aunque se fundaron varias escuelas rurales, en verdad carecían de recintos, muchos maestros eran analfabetos y el apoyo del Estado en recursos financieros, equipamiento, materiales y capacitación simplemente no existió. En el caso de Vacas, gracias a la comunicación en quechua, los indios del lugar construyeron la escuela; el único beneficio por tal tarea fue quedar exentos de la reclusión militar para la contienda bélica con Paraguay. Por lo demás, de nuevo se advirtieron las relaciones de dominio y humillación frente a los gamonales, políticos, mayordomos, curas y corregidores (Loayza, 2005: 35).

Esta fue la realidad de la educación durante la primera mitad del siglo XX, caracterizada por la imposición de un modelo educativo ajeno a la realidad de las comunidades de Vacas. Asimismo, hubo una constante oposición de hacendados, ciudadanos y autoridades políticas administrativas a la educación del indio, en resguardo de sus intereses económico-sociales.

La escuela normal de Vacas, a diferencia de Warisata (1931), no era una conquista de las luchas de carácter reivindicativo de su población. Si bien las comunidades participaron en la construcción de la escuela, lo hicieron por lograr algún beneficio, como aprender a leer y

escribir; pero no fue concebida como un instrumento de liberación o de defensa de sus tierras, como sucedió en el caso de Warisata. Aunque el maestro Toribio Claure quiso establecer una escuela donde los denominados indios de Vacas pudieran aprender a leer y escribir reproduciendo y fortaleciendo sus sistemas de trabajo comunitario, esto no se pudo concretar por el distanciamiento existente entre la escuela y la comunidad, así como debido a la dirección ideológica que determinaba una educación discriminadora y clasista. Además, no faltaron las voces de los hacendados de la región, que se opusieron por todos los medios a la educación en las comunidades.

Es recién en la década de 1990 que la normal de Vacas se reconoce e incorpora una educación intercultural bilingüe con la Ley de Reforma Educativa de 1994, a partir de la cual las normales rurales juegan un rol distinto en la formación de maestros, generando algunos cambios en la mirada sobre el papel que deberían cumplir en la educación como parte del proceso de construcción de una educación inclusiva.

Al presente, en el marco de la Ley de Educación 070, y el nuevo Modelo Educativo Sociocomunitario Productivo, la Escuela Superior de Formación de Maestros de Vacas desempeña un papel muy importante en el proceso de formación de los nuevos maestros con sentido crítico y reflexivo. Actualmente, ellos tienen la responsabilidad de fortalecer una educación inclusiva y participativa que promueva la revalorización cultural de las comunidades en su propio contexto sociocultural.

Hasta el momento, la Escuela Superior de Formación de Maestros ha educado a profesionales en el ámbito de la nueva visión educativa incluyente y participativa, promoviendo la revalorización y revitalización de prácticas y valores culturales en el marco de los derechos de las comunidades campesinas. Estos derechos se encuentran ampliamente respaldados tanto por la normativa jurídica vigente como por el Sistema Educativo Plurinacional que incluye el desarrollo de valores, principios y conocimientos propios a partir del enfoque metodológico descolonizador y la implementación del criterio de intraculturalidad.

Por ello, su papel es muy importante en la contribución de la revalorización cultural, siendo para la región una referencia que apoya procesos de fortalecimiento de prácticas culturales y de revalorización de saberes ancestrales. Estos, en algunos casos, han sido recuperados por la misma institución para ser difundidos en espacios educativos como ferias, horas cívicas y trabajos de investigación, durante las prácticas profesionales realizadas en las distintas comunidades.

Se recupera los conocimientos, saberes, pensamientos, teorías pedagógico-educativas en un proceso dialógico de lo local –conocimientos de los PIOCs– con los tradicionalmente conocidos métodos científicos-universales, provenientes de las otras culturas. Las Escuelas Superiores Formadoras de Maestros (ESFM) son espacios donde se crea práctica-teoría-reflexión y producción de conocimiento pedagógico, teoría y ciencia [...] (Ministerio de Educación de Bolivia, 2011; citado por Ruiz, 2011: 179).

La Escuela Superior de Formación de Maestros de Vacas también trabaja en la revitalización de la lengua quechua, que en cierto modo se fue perdiendo en la práctica de las nuevas generaciones de jóvenes a consecuencia de la migración temporal y definitiva, o simplemente por la falta de espacios en los que se pueda desarrollar la comunicación e interacción comunicativa, prefiriendo niños y jóvenes comunicarse en castellano. Por tanto, la práctica del maestro en las aulas es importante para motivar y desarrollar la comunicación en su lengua materna.

Cabe añadir que los maestros en formación también desarrollan proyectos educativos socio productivos que consideran la realidad cultural de la comunidad. Asimismo, realizan trabajos de campo en los que se interiorizan sobre las prácticas y los conocimientos comunitarios, coadyuvando a la recuperación de los saberes ancestrales que se fueron perdiendo.

Otro de los valiosos aportes de los maestros se concentra en la recuperación de conocimientos culturales, como la elaboración de tejidos, la música y una serie de rituales festivos que se celebran en determinados periodos del año.

Se puede recuperar el tejido, los ponchos tejidos con lana de oveja que cubría hasta [contra el] agua, como los aguayos. Hay que incentivar la recuperación de lo artesanal, rescatar la cultura. También las fiestas, desde Año Nuevo, Carnavales, Tentaciones, San Pedro, la Virgen del Carmen; en todas las fiestas se recorría cantando (entrevista a Generado Rodríguez, exalumno de la normal).

Por ejemplo, el tejido forma parte de la identidad cultural de Vacas que se pretende recuperar, aunque en la actualidad la gente ya no viste ropa originaria debido a la aculturación. Sin embargo, existe la intención de rescatar y mostrar esta vestimenta en espacios como los museos comunitarios proyectados por el municipio, a manera de promocionar su cultura en el marco del desarrollo turístico de la región.

Es muy importante mencionar que los maestros, docentes y estudiantes de la Escuela Superior de Formación de Maestros participan en eventos propios de la comunidad durante el calendario ritual y festivo a lo largo de todo el año. Así, por ejemplo:

Hay ferias donde participan los alumnos de la normal como es el caso de Todos Santos, el Mastaku, la Wallunka, cuya actividad se realiza en la normal, donde han invitado a toda la comunidad. Ahora, por ejemplo, en Todos Santos, donde cantaban coplas, lo cual se pretende recuperar, y muchos elementos culturales propios como el Mastaku de los Todos Santos. Por ejemplo, aquí la gente del campo ya no practicaba mucho, se estaba perdiendo. Antes había un maestro rezador y venía cargado de todas las masitas para armar la mesa; luego rezaba con una tonada muy especial. Pero esas costumbres tienden a perderse, por eso es importante recuperarlo (entrevista al profesor Omar Encinas).

Sin duda, la contribución de los estudiantes de la Escuela Superior de Formación de Maestros es importante para recuperar y revalorizar prácticas culturales que tienden a perderse; por tanto, su contribución es muy significativa para la revalorización de la identidad cultural de Vacas. Ante la pérdida de los valores culturales, se debe fortalecer, por ejemplo, el tema turístico, revitalizando la música, la danza y las costumbres que forman parte de la identidad cultural. Al respeto, el maestro Encinas menciona:

El charango, la Ch'uta, la mujer con su pañuelo, nosotros tenemos que recuperar nuestra identidad quechua. Asimismo, se tiene aguayos, ponchos; eso se tiene que recuperar para mostrar. Eso es lo propio, es parte de la cultura, propiciar la cultura del tejido que se está perdiendo. Antes tejían con lana de oveja, teñido con tintes naturales. La estrategia turística, por ejemplo, que tenga un museo donde pueda mostrar las artesanías como parte de la cultura, lo cual se puede recuperar y fortalecer con los tejidos y textiles, también con el apoyo de la alcaldía. Eso es lo que hay que incentivar a las tejedoras, que puede ser incluso un ingreso económico para ellas. Por ello el tejido es importante para la comunidad (entrevista al profesor Omar Encinas).

Sin duda la percepción del maestro se fundamenta en una realidad que demanda trabajar estos temas que permitan promover procesos de revalorización y revitalización cultural. Por un lado, apoyando las actividades y las iniciativas de la Escuela Superior de Formación de Maestros, así como las iniciativas de los mismos maestros que trabajan en las distintas unidades educativas. Por otro lado, es importante promover también iniciativas municipales y comunitarias para desarrollar una conciencia colectiva que promueva la revitalización cultural orientada a generar nuevos escenarios de expresiones culturales, como las ferias en cada distrito, y la promoción de los sitios turísticos naturales.

Los desafíos asumidos por las autoridades locales de las comunidades del municipio de Vacas se encaminan al desarrollo de actividades culturales para promover y desarrollar el turismo local, para contribuir a la revalorización y revitalización de las prácticas culturales traducidas en costumbres, tradiciones, festividades y rituales ceremoniales practicados en sitios naturales que forman parte del patrimonio cultural de Vacas. Este proceso es acompañado de cerca por la Escuela Superior de Formación de Maestros de Vacas.

Conclusiones

1. Puede constatarse que la pérdida gradual de las prácticas culturales en las comunidades del municipio de Vacas forma parte de un proceso progresivo de aculturación que se remonta al periodo colonial; este proceso se intensificó desde inicios de la República a consecuencia de la exclusión que sufría la población indígena campesina en el diseño y la formulación de políticas públicas educativas, que dejaban de lado sus conocimientos y prácticas culturales locales pues no formaban parte de su educación básica escolar.
2. Las comunidades del municipio de Vacas fueron parte de las exhaciendas que se encontraban bajo el control del sistema patronal, en el que no tuvieron la posibi-

- alidad de acceder a una educación conforme a su realidad y a los postulados de una educación incluyente y participativa similar a la de Warisata, debido a la oposición que siempre presentaron en la región los hacendados.
3. Recién durante las últimas décadas se abrió la posibilidad de que muchas comunidades y organizaciones indígenas campesinas de la región pudieran demandar e iniciar procesos de revalorización cultural en el marco de sus derechos como pueblos indígenas originarios campesinos respaldados por la normativa jurídica vigente.
 4. En el transcurso de la última década, el trabajo que viene desarrollando el Instituto Superior de Formación de Maestros (la Normal) de Vacas fue importante para coadyuvar en la ansiada revalorización cultural e identitaria de la región a partir de la implementación del modelo educativo sociocomunitario productivo. Fue un proceso lento que primero debió incidir en el cambio de percepción de la gente, el cual también se motivó por el desarrollo del tema turístico comunitario. Este implicaría, por un lado, el desarrollo local a partir de la generación de ingresos económicos y, por otro, la revalorización cultural de prácticas rituales, festivas, expresiones como la música y la danza, los tejidos, la promoción de sitios ceremoniales y rituales, y las ferias productivas y culturales que contribuyen a la revalorización identitaria de la región.
 5. Finalmente, es importante considerar que las acciones desarrolladas hasta ahora en el tema de la revalorización cultural se traducen en la difusión permanente del calendario ritual y festivo de las comunidades, las ferias productivas y culturales, las ferias gastronómicas y la promoción de sitios turísticos en lugares estratégicos situados en las inmediaciones del lago, que contiene una gran variedad de aves y otros atractivos naturales. A esta tarea se suma el apoyo del municipio y de los distritos, con un presupuesto limitado pero significativo para esta labor.

Bibliografía

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA.

2009. *Constitución Política del Estado*.

2010. *Ley N.º 070. Ley de la Educación*. “Avelino Siñani - Elizardo Pérez”.

GIMÉNEZ, Gilberto.

2007. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México D. F., México.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN.

2013. *Proyecto Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación*. Grupo Editorial la Nación Bolivia. La Paz, Bolivia.

MUNICIPIO DE VACAS.

2017a. *Proyecto Territorial de Desarrollo Integral (PTDI)*. Cochabamba, Bolivia.

2017b. *Proyecto de Desarrollo Municipal (PDM)*. Cochabamba, Bolivia.

NUÑES, Jesús.

2008. “Prácticas sociales campesinas: Saber local y educación rural”. En: *Revista Investigación y Postgrado*, vol. 23, núm. 2: 1-23.

ROJAS, Gerardo.

2011. *Orígenes históricos y formación del municipio de Vacas*. s.e. Cochabamba, Bolivia.

RUIZ, Angélica.

2011. "Formación de maestras y maestros del Sistema Educativo Plurinacional de Bolivia". En: *Revista Integra Educativa*, vol. 4, núm. 3: 175-189.

LOAYZA, B.

2005. *La formación docente en Bolivia*. Bolivia: UNESCO.

VIBRACIONES Y ESPIRITUALIDAD: IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA FE HARE KRISHNA

Susana Carmiña Tapia Bascopé¹
Pablo Daniel Loza Tapia²

Resumen

El presente artículo aborda un tema central y transversal en la cosmovisión de la fe Hare Krishna como lo es la música. Se intentará mostrar, desde un punto de vista descriptivo y objetivo, la influencia que tiene la música en el cotidiano vivir de uno de los grupos religiosos minoritarios en la sociedad boliviana en relación con otros sectores también religiosos pero mayoritarios o de un peso social más fuerte o consolidado. Por tanto, la fe Hare Krishna como un sector poblacional religioso invisibilizado (y en muchos casos mal visto) por el resto de la población.

Dentro de su concepción religiosa, la música no solo es parte de la ritualidad o de determinados momentos de la vivencia de su fe, sino que también es parte fundamental en su cotidiano vivir, en su día a día, más allá de la ritualidad. Es una forma de vida, una manera de concepción del mundo y de conexión directa y llana con su deidad y sus divinidades como expresiones o formas de expresión de krishna.

Palabras clave: Música, conexión religiosa, ritualidad, personalidad de Krishna, filosofía hinduista.

Introducción

Uno de los aspectos esenciales que suele tener importancia dentro de toda fe o expresión religiosa, es la manera en la que sus miembros manifiestan aquella. Una de estas formas para expresar la fe es a través de la música. Cada fe o expresión religiosa adentro de sí misma tiene a la música como uno de los pilares más importantes para poder llevar a cabo un buen proceso espiritual y promoción de sus parámetros religiosos. La música es esencial dentro de la ritualidad de cada religión. En la misa católica se ve una gran participación, influencia

-
- 1 Licenciada en Psicología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Postgrado en programación neuro-lingüística. Tiene estudios en antropología y filosofía. Investigadora y consultora independiente. Correo electrónico: carmina_bascopé@hotmail.com
 - 2 Es licenciado en Ciencia Política y Gestión Pública por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Tiene un diplomado en Educación Superior e Interculturalidad (Unidad de Postgrado, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas). Es músico profesional, compositor, director y gestor cultural. También llevó a cabo estudios en cine, antropología, literatura, filosofía e historia. Entre estas actividades es también investigador social, político y cultural. Es miembro de la Asociación Latinoamericana de Historia y director de la revista *La Paz, con los ojos del alma*. Correo electrónico: pablinloza@hotmail.com

y relevancia de la música. Con el paso del tiempo esta ya no fue la misma. Por ejemplo, el famoso canto gregoriano mutó y evolucionó con el paso de los siglos (aunque valga subrayar que conservó su esencia para así mantener la tradición instaurada por la Iglesia). Lo mismo sucede con otras iglesias cristianas donde manifiestan su fe al entonar determinadas canciones en sus ritos usuales dentro de su congregación. De la misma manera ocurre dentro de la fe Hare Krishna, solo que de una manera mucho más profunda, puesto que la música no solo es parte importante dentro de la ritualidad de su fe, sino que es parte fundamental de su vida y cotidiano vivir. Este apego y sentir fundamental que tienen con la música les sirve para poder expresar su fe. No se trata de un hecho reciente, sino que viene desde la fundación misma de su organización religiosa.

Antecedentes y contexto histórico de la fe Hare Krishna

Esta fe, conocida también como Sociedad Internacional para la Conciencia de Krishna o bien International Society for Krishna Consciousness (ISKCON, por su acrónimo en inglés), es coloquialmente llamada Hare Krishna. Este es un movimiento religioso de relativa nueva creación. Fue fundada por Bhaktivedanta Swami Prabhupada en 1966. Dentro de los diversos grupos krishnas son los más conocidos.

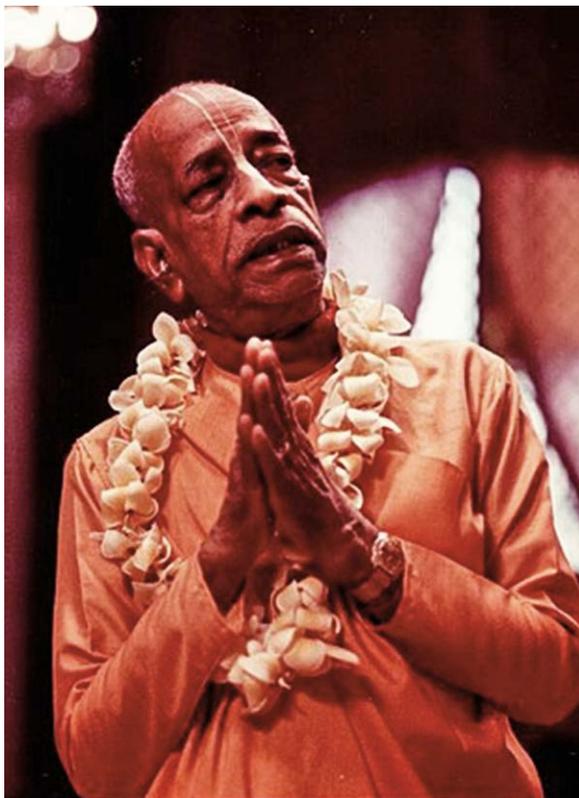


Figura 1: Bhaktivedanta Prabhupada (fundador de ISKCON).

Fuente: Wikicomonds.

En líneas generales, ISKCON es una “asociación” o movimiento religioso presente a nivel internacional que practica, promueve y difunde el krishnaísmo bengalí o conocido también como vaisnavaísmo gueadí, que es una manifestación religiosa fundada en Bengala, India, por Chaitania (1486-1534), de quien se profundizará más adelante. Es una fe basada en el hinduismo³ que practica el *bhakti*⁴ como adoración y/o devoción a Krishna, que según el hinduismo u otras vertientes religiosas de este, es considerado como una manifestación física o la octava encarnación de Visnú. Empero, para estos krishnaístas (vaisnavas guadiyas o visnuístas bengalíes) consideran y toman a Krishna como su aspecto más elevado, como su deidad suprema o como ellos lo denominan “la máxima (o suprema) personalidad de Dios”. Cabe destacar que en el sentido anteriormente explicado, este grupo krishnaísta se considera a sí mismo como una fe monoteísta y no una politeísta, como pasa con el reto de las vertientes hisduístas o el resto de la población o personas pudieran considerar sobre ellos. Este grupo considera que, si bien para el resto del hinduismo existe una cantidad ingente de dioses, que según ellos serían alrededor de treinta y tres millones, no las considerarían sus divinidades, ya que solo consideran a Krishna como su divinidad suprema. El resto son tratados como semidioses o bien solo como partes o aspectos de la personalidad de Krishna. Si bien existen miles de millones de personas en todo el mundo con particularidades propias, esa cantidad de “divinidades” son tomadas solamente como aspectos particulares y específicos de Krishna. Estos se van manifestando o mostrando a lo largo del tiempo de acuerdo a las circunstancias o necesidades.

En sí ISKCON fue formada y fundada para fomentar y esparcir la práctica del *bhakti*⁵ (“devoción a Dios”) que ellos denominan el *bhakti yoya* (es decir, “a través del canto”). Más adelante veremos que la meditación es una forma de conectarse con Krishna como ocurre mediante el canto, en la que sus devotos o bhaktas (quienes se dedican al conocimiento, la meditación, el canto u otras funciones, pues existen diferentes tipos de *bhaktas* dependiendo su jerarquía o función dentro del movimiento) dedican sus acciones y pensamientos íntegramente hacia Krishna.

Como parte general para poder comprender la fe y las creencias de los Hare Krishna, hay que entender en dónde se ubican dentro de lo global de la religión o la filosofía hinguista:

3 Más adelante se explicará que este tipo de krishnaísmo está inserto como una rama del hinduismo. Tiene sus propias características y muchos de sus miembros se consideran emparentados a este, aunque como parte separada o parte del hinduismo.

4 Puede ser traducido o entendido como devoción.

5 El *bhakti* es un aspecto religioso dentro del hinduismo y muchas de sus vertientes, pero que se centra en la devoción y el amor de un devoto o practicante por Dios. A diferencia de la doctrina actual, el *bhakti* es dualista, es decir, que se centra en la relación entre dos: el creyente y la deidad. Si bien dentro del hinduismo Visnú, Shiva y Shakti tienen sus propios cultos, el *bhakti* se desarrolla en las encarnaciones de Visnú como Rama y Krishna o, en este caso, de los krishnaístas bengalíes en Krishna.

- Hinduismo⁶
 - Visnuismo
 - Krishnaismo⁷
 - ISKCON

Dentro de la religión y filosofía hinduista en general (entre las que se incluye la mayoría de sus vertientes como los shivaístas y los visnuistas), así como la mayoría de las religiones actualmente existentes creen que las personas son o tienen almas, que se la puede entender como entidades no materiales, o que son de una naturaleza espiritual y que estas no pertenecen al mundo material, sino a un mundo espiritual perfecto. Una característica que diferencia a varias de estas vertientes del hinduismo con los visnuistas, es que el alma como tal (en el plano espiritual), es decir, en su estado original, posee un cuerpo con forma humana. Empero, otras variantes hinduistas aseguran que el alma no tendría una forma específica, a diferencia de los krishnaistas, quienes consideran que el alma en sí tiene una forma específica. Los krishnaistas consideran a Krishna como deidad que posee una forma específica y concreta, y que es la máxima personalidad dentro de las personalidades de Dios. Visnú para ellos es solamente una de las expresiones y personalidades de Krishna. Creen, en parte, que el alma está en el mundo material porque en sí su alma nunca estuvo en el mundo espiritual y que es un lugar al que se pretende llegar. La meta específica de los Hare Krishna, sobre todo para ISKCON, es desarrollar una relación bilateral con Krishna, una relación amorosa con Krishna (como se mencionó anteriormente se lo hace a través del *bhakti*).⁸ Los Hare Krishna lo denominan *bhakti yoga*, para categorizarlo junto con el *karma yoga*, el *jnana yoga* o el *hatha yoga* (ISKCON, 2009).

La filosofía y creencias de los Hare Krishna está sustentada en varios textos religiosos y textos védicos, pero que en esencia se podrían destacar:

- “El Bhagavad-guita”:⁹ es una sección del *Majabharata*.¹⁰
- *El Bhagavata-purana*: se trata de una colección de doce libros.
- *El Chaitania-charita-amrita*: otra colección de nueve tomos.

6 Entendido como la religión y filosofía predominante en la India, el cual engloba a todas las variantes del hinduismo.

7 Es una subdivisión general del hinduismo que agrupa a diferentes formas y creencias krishnaistas o grupos Hare Krishna, de los cuales una de sus vertientes es ISKCON que, como se mencionó anteriormente, son solo una ramificación del krishnaismo en general. Por lo tanto, no son el único grupo Hare Krishna existente, aunque sí uno de los más conocidos y difundidos internacionalmente.

8 Si bien mencionamos que el *bhakti* significa “devoción”, la traducción adecuada, según los krishnaistas de ISKCON, es brindada por su fundador (Prabhupada) en la segunda mitad de los sesenta como “servicio devocional”.

9 Se trata de un texto de carácter épico-religioso, el cual fue escrito en el siglo III a. C.

10 Es una epopeya épica de carácter religioso de la India.

Parte de la historia reciente de los Hare Krishna –sobre su forma de *bhakti*– se remonta a la época medieval hinduista. Estas en sí se basan en las enseñanzas del santo bengalí Chaitania (1489-1533), quien es considerado por sus seguidores –y por muchas vertientes krishnas y la comunidad ISKCON– como la última encarnación personal reconocida de Krishna.

ISKCON como tal se creó en 1966 por el religioso bengalí Bhaktivedanta Prabhupada y no en India como se cree, sino en Nueva York. De manera formal y establecida, ese año, luego de una gira de prédica, dejó varios lineamientos se conocen actualmente. Esto fomentó una mayor amplitud y difusión de sus creencias y permitió, además, una mayor internacionalización de ISKCON a nivel internacional.

Música y espiritualidad: importancia de la música y su ritualidad

Uno de los aspectos fundamentales dentro de la fe en el movimiento Hare Krishna es la música, que, como mencionábamos anteriormente, es el eje central del presente artículo. La música es parte fundamental dentro de la expresión y ritualidad, puesto que es usada de manera constante como una forma directa de estar en contacto con su deidad (Krishna)



Figura 2: Mantra Hare Krishna.
Fuente: Wicomonds.



Figura 3: Ejemplo de altar Hare Krishna decorado.

Fuente: Gentileza de ISKCON.

Una de las expresiones más difundidas y conocidas que es transversalizada por la música a través del canto, es el cano y/o entonación de uno de sus mantras más conocidos: el mantra “Hare Krishna”, conocido así por los krishnaistas y por el Visnuismo *Maha Mantra*. Es un mantra Krishnaista que consiste en 16 palabras que son mencionados por primera vez en el texto *Kali-santarana upanishad* (que es anterior al siglo XVI). Sin embargo, desde el siglo XVI fue muy difundido por el movimiento *bhakti* siguiendo las enseñanzas de Chaitania. A partir de los años sesenta este mantra se hizo muy conocido y fue difundido por su fundador, Prabhupada. Hasta entrado el siglo XXI ya son reconocidos por cantar este mantra en diferentes ciudades, con *mridangas* y pequeños *kástalos*. Este mantra es empleado en diferentes circunstancias rituales e incluso en momentos cotidianos. En el *kírtan* o en el *bhayan* también se recita este mantra acompañado con un rosario.

Este mantra es el siguiente:

Hare Krishna
 Hare Krishna
 Krishna Krishna
 Hare Hare
 Hare Rama
 Hare Rama
 Rama Rama
 Hare Hare.

En la entonación y el canto de este mantra, los Hare Krishna también lo interpretan y lo manifiestan como algo místico, que por esa razón se los denomina como movimiento Hare Krishna, ya que cantan y entonan ese mantra o himno (que lo consideran así en varios aspectos):



Figura 4: El *kirtan* y *bhayan* posterior a una ceremonia.

Fuente: Fotografías de Susana Tapia y Pablo Loza.

[...] este mantra tiene como definición, que es una vibración sonora que se repite constantemente y es considerado para nosotros muy sagrado porque está conformado por nombres divinos, por nombres de Dios, ya que cuando uno entona este mantra adquiere una paz, tranquilidad, y uno tiene que hacerlo constantemente porque, a diario, e incluso haciendo votos para cantar este mantra, y que sus resultados no se ven en primera instancia, sino que mientras uno va purificando su consciencia y estabilizando su mente, entonces los resultados espirituales se van a poder ver [...] (Omar Muñoz, 2023).

Ellos mencionan que este canto no es restrictivo en las formas en las que se lo puede entonar, incluso afirman poder realizalo con diferentes melodías. Pero habría dos formas de cantar o recitar este mantra: una sería de manera personal y la otra de manera pública o comunitaria, donde lo personal significa que uno puede recitar para sí mismo o en beneficio personal (en un sentido material o espiritual). Este mantra podría tener estas características:

Cuando se lo hace personal, usualmente se lo hace con unas cuentas que se llaman *jhapas*, que son como unos rosarios en términos cristianos [...] es un rosario que tiene 108 cuentas y en cada cuenta se va recitando el mantra; de hecho, los miembros de este movimiento Hare Krishna hemos hecho un voto para recitar un número [*sic*] preescritos de rondas o vueltas de este rosario. La idea es hacer varias vueltas a este rosarios para llevar a cabo el voto. Cuando uno es principiante, uno tiene un voto de hacer una o dos vueltas de manera opcional, dependiendo de la capacidad de cada quien. Cuando uno toma un voto de iniciación, es un voto más formal, un voto más dirigido al maestro espiritual o a Krishna. Requiere que uno canta al menos 16 vueltas al día, lo cual lo puede llevar a uno a tomar unas dos horas; por eso es que también esto es una prueba para los participantes o los miembros de este movimiento Hare Krishna [...] y hacer todo esto diariamente de manera personal, de manera individual (Omar Muñoz, 2023).

La otra forma de realizar el mantra u otros cantos o melodías propias de los Hare Krishna es la comunitaria, la congregacional o la que se realiza en grupo, en comunidad, en la que se dan

dos tipo de ritos o formas de expresión musical que son parte de esa ritualidad, y que son el *kirtan* y el *bhayan* en las que no solamente se canta, sino que también se interpretan distintas melodías con distinto tipo de instrumentos, dependiendo de la ocasión o circunstancia:

El objetivo principal de todo esto es el de propagar, de difundir este mantra a toda la sociedad, a todas las personas que llegan a tener contacto con nosotros. De hecho, el objetivo es difundir justamente este canto del mantra Hare Krishna en toda la sociedad, justamente por todos los beneficios que representa [...], el resultado principal de cantar este mantra Hare Krishna [es] revivir nuestra consciencia original como chispas originales, eternas, sirvientes de Dios, digámoslo así [...], y todo lo que hacemos es básicamente a través de este canto, a través de la meditación de este mantra, ya que está compuesto de los nombres de Dios, y los nombres de Dios no son diferentes del resto del resto de los otros dioses absolutos [...]; y cuando uno entra en contacto a través de este canto, el que canta está espiritualizando su mente, su consciencia. Está, de alguna manera, desprendiéndose del concepto material de la vida, y está adquiriendo una consciencia que le corresponde innatamente [...]. El objetivo principal de este canto es espiritualizar nuestra consciencia (Omar Muñoz, 2023).

La parte espiritual para el movimiento Hare Krishna es más que importante, pues en algunos casos es llevada a puntos extremos. Por ejemplo, considerar que todo aquello que no tenga que ver con la forma espiritual y solamente relacionado con el “mundo material” es algo que no tiene sentido. Lo mismo sucede con la música, pues se crearon un sinnúmero de expresiones musicales para cada tipo de ocasión y circunstancia, pero consideran —en algún punto—, que toda aquella música que no está al servicio de la espiritualidad, enfocada a la “suprema personalidad de Krishna”, no es música como tal; se trataría solo de una expresión de todo aquello que deleita a los sentidos y al contexto mundano. En este sentido, existen ejemplos claros dentro de la comunidad Hare Krishna, la cual solamente inculca o escucha música producida por ellos mismos, dejando de lado el resto de las expresiones por fuera de su visión social. Según ellos, se estaría estimulando un sentido, el plano material y no anteponiendo el aspecto espiritual. Se trata de un punto a favor en el entendido de la importancia intrínseca que tiene la música en sus vidas y en el día a día, aunque también muestra claramente cierta desconexión con la realidad que se vive cotidianamente en la sociedad, aspecto que no solo se ve reflejado en la música sino también en otros aspectos de la vida social. Llegan a pensar en que la única asociación válida —dentro de su vida—, es con quienes profesan su fe y visión del mundo.

Como mencionábamos anteriormente, las dos formas generales en las que se realiza el canto dentro de la fe Hare Krishna, dentro de su ritualidad y de manera congregacional, son el *kirtan* y el *bhayan*. Ambas son formas de ejecutar la música. Dentro de la fe Hare Krishna existe una gran diversidad de canciones y melodías que ellos, a lo largo del tiempo, han ido creando para mantener esa relación directa y concreta con Krishna. Tienen canciones que interpretan y cantan para todo tipo de ocasión y circunstancia que va más allá de lo congregacional. Por ejemplo, dentro de su ritualidad y forma de vida, está el tipo de alimentación que los miembros deben llevar, la cual es la de no consumir alimentos que no provengan de

animal, lo que incluye sus derivados.¹¹ Esto último se considera una de las ofensas “al santo nombre” (Prabhupada, 1995), entre las que se encuentran también el no criticar, blasfemar a ningún devoto o bien desobedecer las órdenes del maestro espiritual, etc. (Prabhupada, 1995). En este sentido, usan la música y el canto para ofrecer sus alimentos a Krishna. Cabe mencionar, en este sentido, que una de sus reglas más estricta consiste en deben ofrecer y ofrendar toda alimentación que realicen a Krishna, ya que él debe probar y aprobar los alimentos que se consumen y, a la vez, bendecirlos y así poder consumirlos. Ellos consideran que primero debe ser ofrendada y consumida por Krishna y así los alimentos estarían bendecidos. Cabe resaltar que este hecho lo asumen de manera literal (por lo tanto, lo que queda sería para el consumo). Nadie debería comer ningún alimento sin haber ofrecido este a Krishna, de lo contrario sería un insulto o una contravención a sus votos y a su cosmogonía. Es por esta razón por la cual prefieren preparar solo ellos sus alimentos (no solo por el tipo de alimentación vegetariana, sino también porque no sabrían concerteza si esta ha sido ofrendada a Krishna o no). Esta comida, ya ofrendada a Krishna y ya bendecida, lista para su consumo, se la denomina *prasada*¹² Y tiene una canción que se interpreta de diferentes maneras, dependiendo de la ocasión o ritualidad a través de la música y la instrumentación. Esta canción está escrita en bengalí¹³ y la escribimos a continuación en ese idioma original para después hacer su respectiva traducción¹⁴ y significación:

Prasada-sevaya

Sarira avidya-jal, jodendriya tahe kal,
jive fele visaya-sagore
ta 'ara madhye jibwa ati, lobhamoy sudurmati,
ta 'ke jeta kathina samsare
 2) *Krsna baro doyamoy, koribare jibwa jay,*
swa-prasada-anna dilo bhai
sei annamrata khao, radha-Krsna-guna gao,
preme dako caitanya-nitai (Prabhupada, 1995: 47).

Su traducción significativa quiere decir:

1. HERMANOS. Este cuerpo material es una masa de ignorancia, y los sentidos una red de caminos que conducen hacia la muerte, pues la arrojan al alma al océano

11 Algunos devotos en la ciudad de La Paz tienen cierta flexibilidad al respecto de determinados productos lácteos, pero de manera restrictiva.

12 Se pronuncia *prashada*.

13 Muchas de las canciones que se entonan actualmente en las ceremonias Krishna son o tienen larga data como ocurre en la India, pues están inspiradas en la filosofía hinduista. Por tanto, gran parte de las letras de sus canciones tradicionales están escritas y son cantadas en sánscrito y en bengalí.

14 Por motivos prácticos solo se hará mención a su traducción desde la óptica de su significación y no desde su traducción literal.



Figura 5: *Prasada* al lado del altar a Krishna. Los alimentos son ofrecidos a Krishna en la festividad de *Jhala Yatra*.
Fuente: ISKCON.



Figura 6: *Prasada* ofrecida a Krishna en el altar durante las fiestas de *Jhala Yatra* y *Rhama*.
Fuente: ISKCON.



Figura 7: Canto de distintas melodías Krishnas a través del *kirtan* y el *bhayan*.
Fuente: ISKCON.

del disfrute material. Entro los sentidos la lengua es el más voraz; en este mundo es muy difícil controlarla (Prabhupada, 1995: 47).

2. PERO TÚ, KRISHNA, eres muy misericordioso y nos has dado los remanentes de Tu propio alimento para que podamos controlar la lengua. Tomemos entonces este néctaro *Krishna-prasada*, glorifiquemos a Sus Señorías Sri Sri Radha-Krishna y cantemos, llenos de amor “*Caitanya Natai*” (Prabhupada, 1995: 48).

Existen muchas canciones dentro de la fe Hare Krishna que se cantan en determinados ritos o momentos de la cotidianidad de su fe. Dentro de la ritualidad de sus ceremonias están el *kirtan* y el *bhayan*, que son formas de interpretar las distintas canciones. Ambas se realizan de manera comunitaria o congregacional, no son ritos en sí, son formas de interpretar sus canciones dentro de la ritualidad. El *kirtan* es una manera de interpretar sus canciones de manera dinámica, alegre y amena, activa yailable. Es la forma más conocida de interpretar sus canciones, ya que así es como se observa a los Hare Krishna cuando salen a difundir su estilo de vida. Esta forma se la realiza de manera indistinta dentro de su ritualidad, pero depende del contexto para realizarla, ya que –si bien el objetivo es amenizar y alegrar y motivar el momento–, su uso dependerá de la intencionalidad que se quiera dar al momento de llevar a cabo sus cantos.

El *bhayan*, por otro lado, es una manera más solmene, más serena, más sentida y calma. Así como el *kirtan*, la forma del *bhayan* va a depender de la intencionalidad que se quiera dar al momento de interpretar las melodías de esta forma. La intencionalidad en sí de estas formas de interpretar su música es el de poder llegar al éxtasis o a un punto de gran sensación e impacto emocional del devoto hacia Krishna, siempre por medio de la música. La forma para poder alcanzar estos estados determinará el uso del *kirtan* y del *bhayan*. Esta música es una manera de poder estar más cerca y en contacto con Krishna. Tienen la creencia que el canto y la música, con su interpretación, sirve poder conectarse de manera directa con Krishna. Ellos creen que la entonación “Santo nombre de Krishna”, sería justo el mantra Hare Krishna.

Otro aspecto dentro de la musicalidad de los Hare Krishna es la instrumentalización de su música, es decir, los instrumentos con los que tocan sus canciones. Son varios los instrumentos que se tocan, muchos de ellos –que datan de varios siglos atrás– vienen de la India. Justo uno de ellos es la *mridanga*,¹⁵ que es una especie de tambor hecho de madera de terracota, aunque actualmente también se lo realiza de distintos materiales como la madera tradicional o el plástico. Cuenta con dos parches, pues es un instrumento tradicional del norte de la India y es uno de los instrumentos principales que acompaña a esta música religiosa, no solo para los Hare Krishna, sino también en toda la religión hinduista. La *mridanga* es mencionada en el *Majábhharata* y se la conoce desde los últimos siglos del I milenio a. C. También aparece en los *puranas*, es decir, en distintos textos védicos, así como en el *Bhágavat-purara*. La *mridang* es un instrumento muy importante en el estado indio de Bengala Occidental.

15 Se pronuncia *mirindanga*.



Figura 8: *Mrindanga.*
Fuente: Wikicomonds.



Figura 9: *Kártalos.*
Fuente: Wikicomonds.



Figura 10: *Armonio.*
Fuente: Wikicomonds.

Otro instrumento principal y muy importante son los *kártalos*, los cuales son instrumentos de percusión formado por dos patillos que se unen por una cuerda o cinta de tela.

Otro instrumento que se interpreta en la música Hare Krishna es el armonio. Este es un instrumento de origen inglés que se introdujo en la India durante la Conquista, y por lo tanto empezó a formar parte de la música india en general y no solamente la de tipo religioso.

Existen otros instrumentos propios de la religión y filosofía hinduista que se mencionan en cantos *krishnas*:

*Gaura-arati*¹⁶

(*Kiba*) *sankha baje, ghanta baje, baje karatala*
Madhura mrdanga baje parama rasala (Prabhupada, 1995: 57).

Su traducción significante sería:

Se escuchan caracolas y *kártalos*, y las *mridangas*, suenan muy dulcemente. La armonía de este *kirtana* es suprema; su dulzura da placer al oído (Prabhupada, 1995: 59).

Conclusiones

La música dentro de la fe Hare Krishna es un factor muy importante para los devotos y quienes profesan esta fe y estilo de vida. Este estilo de vida no es apropiadamente de la religión Hare Krishna, pues forma parte esencia de la vida en la filosofía hinduista. Tiene sus particularidades y cierta profundidad diferentes, así como otros usos dentro de esta. Su uso es muy extenso dentro de su ritualidad. Actualmente existe una infinidad de letras, melodías y composiciones que se interpretan en determinados momentos; existen canciones que solamente deben interpretarse a la puesta del sol o bien al amanecer. Hay canciones dedicadas a sus deidades, semi dioses y hechos históricos concretos dentro de su fe y cultura, aunque también las hay, como vimos anteriormente, canciones para bendecir y ofrendar su alimentación a Krishna.

Vimos que la música muy importante en la ritualidad y cotidianidad para los devotos *krishna*. Aunque la melodización y rítmica es muy variada, musicalmente hablando no existen parámetros específicos dentro de su música. Si bien los hay de manera general, esta varía dependiendo la ocasión y la intencionalidad que exigen la circunstancia de su ritualidad, ya sea personal o comunitaria.

Para ellos es muy importante no dejar de lado la música y hacerla más bien parte de su ritualidad gracias al uso de instrumentos tradicionales de su fe y religión. Son aspectos a valorar y tomar en cuenta, así como lo hacen e hicieron otras religiones y culturas.

16 Es una canción para adorar a Sri Gaura. Se la conoce como “la hermosa ceremonia, es una adoración que se canta al atardecer” (Prabhupada, 1995: 57).

Agradecimientos

El presente artículo está dedicado a parte de mi familia paterna: mis tíos “Betty” Loza y Fredy Foronda; a mis primos José “Pepe” Foronda Loza y Elena Foronda Loza, en agradecimiento por aceptarme en la familia nuevamente. Por su constante apoyo y tolerancia a mis actividades y por comprenderme en todo momento a pesar de la adversidad, y ser mi familia no solo por sangre, sino también por cariño y apoyo, gracias por tanto.

Queremos reconocer y dedicar el presente artículo a la asociación y colectivo ISKCON Bolivia por brindarnos la posibilidad de poder escribir y aprender más de ellos. Gracias por su apertura para facilitarnos mucha de la información usada para la presente publicación.

Bibliografía

ANÓNIMO.

s.f. *Bhagavad-guita* (traducido y anotado por Leonor Cabrera). Buenos Aires, Argentina.

ISKCON.

2009. *Filosofía vaishnava*. Barcelona, España.

PRABHUPADA y BHAKTIVEDANTA SWAMI.

1995. *Cancionero Vaisnava* (traducido del sánscrito y bengalí por Arjuna Dasa). Editorial Vaisnava Sanga. San José, Costa Rica.

Entrevistas

Omar Muñoz. Miembro de ISKCON (entrevista realizada el 27 de julio de 2023).

TRES GRANDES REPRESENTACIONES DEL ARTE DEL PUEBLO DURANTE EL SIGLO XX

Zenobio Quispe Colque¹

Resumen

Las expresiones de los pueblos indígenas en sus diversos ámbitos, constituye la expresión de las mayorías poco promocionadas y sin apoyo económico por parte del aparato estatal, cuando sus cultores se constituyen en herederos de ancestrales manifestaciones.

Estas expresiones culturales desde la música, las danzas, el teatro, las artes plásticas y otras formas artísticas que han sido conservadas y difundidas gracias a la sacrificada labor de personas, organizaciones o grupos particulares de las áreas urbanas y rurales del país, quiénes salvando una serie de obstáculos, efectúan estas actividades culturales, enfrentando toda suerte de trabas burocráticas, la negación de acceso a locales de exposiciones, teatros, gravámenes impositivos entre otros.

La música y la danza autóctona producida por los distintos pueblos del Abya Yala y principalmente en el Tawantinsuyu, cuya fuerza y persistencia ha permitido su vigencia, contribuyendo en la actualidad a reafirmar nuestra identidad.

Hoy por hoy, estas expresiones artísticas de nuestros pueblos continúan recorriendo por diferentes países del mundo, gracias al esfuerzo privado de sus cultores como fue en sus inicios de Bolivia Andina, Los Aymaras de Bolivia y el Centro Cultural Qhantati.

Sin lugar a dudas Bolivia, es el epicentro del acervo cultural que se irradia por Perú y Chile y otras regiones.

Palabras claves: arte del pueblo; identidad cultural; Bolivia Andina; aymaras; Centro Qhantati.

Presentación

Las diferentes expresiones de los pueblos indígenas en sus diversos ámbitos, constituye la expresión de las mayorías poco promocionadas y sin apoyo económico por parte del aparato estatal, cuando sus cultores se constituyen en herederos de ancestrales manifestaciones.

Como siempre estas expresiones culturales desde la música, las danzas, el teatro, las artes plásticas y otras formas artísticas que han sido conservadas y difundidas en su mayor

1 Correo electrónico: foroindigena@yahoo.es

parte, gracias a la sacrificada labor de personas, organizaciones o grupos particulares de las áreas urbanas y rurales del país, quiénes salvando una serie de obstáculos, efectúan estas importantes actividades culturales, enfrentando toda suerte de trabas burocráticas, la negación de acceso a locales de exposiciones, teatros, gravámenes impositivos entre otros, constituyendo estas dificultades en barreras que obstaculizan el pleno desarrollo y difusión de estas expresiones del pueblo.

Sin embargo, es importante destacar la participación de muchos cultores de las diferentes expresiones del arte indígena que se destacan a través de sus intérpretes y representantes, así como por intermedio de sus organizaciones culturales, que en presente trabajo se destacan.

La música y la danza autóctona producida por los distintos pueblos del Abya Yala y principalmente en el Tawantinsuyu, cuya fuerza y persistencia ha permitido su vigencia, contribuyendo en la actualidad a reafirmar nuestra identidad.

Hoy por hoy, estas expresiones artísticas de nuestros pueblos continúan recorriendo por diferentes países del mundo, gracias al esfuerzo privado de sus cultores como fue en sus inicios de Bolivia Andina, Los Aymaras de Bolivia y el Centro Cultural Qhantati.

Sin lugar a dudas Bolivia, es el epicentro del acervo cultural que se irradia por Perú y Chile y otras regiones.

El arte y los aymaras urbanos

Entre los aymaras urbanos de las ciudades de La Paz y El Alto, se cuentan con destacados y renombrados artistas, tanto en la música, danza, artes plásticas, escultura, etc. A continuación, se menciona a tres grandes agrupaciones que representaron al país en diferentes escenarios internacionales.

Bolivia Andina

Antecedentes

Cuando transcurría 1969 en base a una institución artística mixta de bordadores que conformaba una agrupación de bailarines, se conforma Bolivia Andina, instancia al que se suman el conjunto autóctono Umala, el conjunto folklórico Chaskis de Potosí y la Banda Borgrader (que después de la gira a Europa adoptan el nombre de Marisma Mundial). Los impulsores de difundir el folklore más allá de las fronteras fueron Luis Calderón López y Adolfo Salazar Núñez.

El 7 de agosto Bolivia Andina inicia la primera gira artística internacional, siendo sus primeras actuaciones en Caracas, Venezuela; luego realizan presentaciones en Miami y New York, Estados Unidos, y desde allí, directo a Bélgica, donde se inicia la gira europea que los lleva a Holanda, Francia y España.

Bolivia Andina es una institución representativa que trató siempre de proyectar obras dirigidas a crear conciencia, educación y afianzamiento de la identidad nacional. fue la delegación artística que recorrió el mundo, mostrando el esplendor de las manifestaciones culturales de Bolivia a través de la música y la danza. Muchos países que no conocían Bolivia, han conocido a través esta delegación.

La primera delegación de Bolivia Andina, estuvo conformado por 63 personas en su absoluta mayoría compuesta por aymaras y quechuas mayoritariamente urbanos.

A diferencia de un reducido dúo, trio o un conjunto musical, una delegación de 60 o más intérpretes, era realmente impresionante por su diversidad de espectáculo y demostración de música de banda que acompañe las distintas danzas y la participación del grupo de danzas autóctonas, así como de los conjuntos artísticos de música que eran parte de la delegación como José Zapara, los Taquipayas, los Kory Huayras, entre otros.

Bolivia Andina fue un esfuerzo privado en beneficio de la cultura nacional y se conforma en base al grupo folklórico de la Asociación Mixta de Artistas Bordadores Autodidactas (AMABA), Banda de música Bord Grander (Marisma Mundial), Los Chaskis de Potosí y el Grupo Autóctono Umala, que emprenden su primera gira internacional hasta llegar a varias ciudades europeas.

La banda de música que viajó a Europa siendo parte de la delegación Bolivia Andina hizo historia en el mundo de las kullawas por sus hermosos temas y melodías que hicieron furor entre la población y las diferentes fraternidades de las décadas de los años 70 y 80 del siglo pasado. Una de las participaciones exitosas fue la entrada del Gran Poder de 1971 haciendo el marco musical de la Kullawada Rebeldes con el tema Extraños de Pelo Largo, que resultó uno temas de mayor éxito de toda esa temporada y años posteriores. Junto a la presentación coreográfica, vestimenta y otros detalles configuraron y proyectaron la sensación de la temporada y el ciclo exitoso de la danza de los kullawas en toda la región andina.

Sin embargo, Bolivia Andina confronta problemas después de exitosas presentaciones en Caracas-Venezuela incluso con la asistencia del Presidente Rafael Caldera, luego actúan en Valencia y Maracaibo. Luego la delegación viaja a Miami y Puerto Rico, recogiendo mayores y admiración. Pero, en Europa la delegación habría ingresado a una situación difícil por dificultades de la atención de una numerosa delegación de 65 personas.

Es preciso señalar que Bolivia Andina salió del país por entonces con carácter de “delegación oficial”, pero el Ministerio de Cultura, Información y Turismo, no asignaron presupuesto alguno, ni mucho menos garantizaron el mantenimiento de la delegación en lo artístico y en lo humano.

Bolivia Andina, que luego adoptó la denominación de Tiwanaku Andino, al que se suma el grupo autóctono Los Kollanas, continuó sus actividades de difusión de las expresio-

nes culturales de nuestros pueblos, realizando giras por diferentes países y participando en diferentes festivales internacionales como Cosquín en Argentina, Inri Raymi - Perú, Ambato de Ecuador, Puerto Rico entre otras actuaciones fuera de nuestro país.

En 2017 celebraron los 50 años de Bolivia Andina en el Teatro 16 de Julio de la ciudad de La Paz con la participación de sus tres generaciones (Diamante, Oro y Plata), quiénes pusieron todo el color y ritmo en el escenario. Una vez más, con la participación de sus integrantes que llegaron desde Estados Unidos, España, Brasil, Argentina y del interior del país, la música y la danza hicieron palpitar los corazones de los asistentes. No podía ser de otra manera, Bolivia Andina brilló con luces propias después de cinco largas décadas.

En realidad, se trataba de la misma institución artística sustentado por las mismas raíces y hermanados por el arte. Esa unidad se plasma en la actuación de conmemoración de las Bodas de Oro de Bolivia Andina que sella con una actuación que quedó para el recuerdo y la historia.

Los aymaras de Bolivia

Fue una de las agrupaciones de arte más importante de fines de la década de los años 60 y los 70, que impactó a nivel nacional e internacional por nivel de organización, interpretación de las danzas y la innovación coreográfica y diseño de su vestuario con características novedosas por los diseños y el uso preponderante de la bayeta de tierra con aplicaciones y bordados tiwanakotas.

Varios jóvenes Aymaras de la ciudad de La Paz de las zonas: Los Andes, Alto Chijini, El Tejar y otras, realizan un caminata hasta Copacabana y en el Calvario de ese santuario, fundan el Centro Folklórico Juventud Aymaras de Bolivia.

Los K'usillos Verdes

Esta danza espectacular y acrobática, tuvo la cualidad de popularizar y colocar a la danza de los wakas, *waka wakas* y *waka* thuquris en los principales sitios como una danza de moda durante los finales de los años 60 y en el transcurso de la década de los 70.

La danza de los K'usillos Verdes encandiló a la población y a todo público en diferentes escenarios con su espectacular coreografía, pasos y demostraciones acrobáticas, además de la confección y tormeado de los trajes de k'usillos realizado en base a bayeta, donde resaltan las figuras del sol y otras figuras tiwakacotas.

Durante la primera entrada organizada del Gran Poder el año 1971 se popularizan la danza de los wakas protagonizados por los Aymaras de Bolivia y la danza de los kullawas con la fraternidad Los Rebeldes.

Por entonces, Los K'usillos Verdes eran muy requeridos y cotizados en las peñas folclóricas de la ciudad de La Paz cuando se los contrataba para actuaciones en Peña Nayra, Koritica y otros espacios de difusión artístico.

Los K'usillos Verdes bailaban descalzados

Los K'usillos Verdes fueron invitados a distintos escenarios internacionales como:

- QUINTA VERGARA, Viña del Mar - Chile
- PANAMÁ.
- AMBATO-ECUADOR.
- BRASILIA-BRASIL.
- COSQUÍN, 1974.

Los K'usillos Verdes se constituyeron en una de las danzas más sobresalientes y representativas de los Aymaras de Bolivia, sin menospreciar las otras danzas del mismo grupo que se presentaban en el Teatro al Aire Libre, Coliseo Cerrado, Estado de la ciudad de La Paz y escenarios del interior del país, además de sus actuaciones en distintos escenarios de otros países.

Una de las danzas acrobáticas que tuvo gran connotación y admiración por la población, fue la danza de los K'usillos Verdes, que fuera imitado por todas las fraternidades de wakas en su espectacular interpretación coreográfica y el diseño único de los k'usillos. Era la época cuando todos imitaban a los fabulosos k'usillos verdes, es cuando aparecen los k'usillos rojos, los k'usillos azules, los k'usillos amarillos, los k'usillos negros, etc., pero, jamás pudieron igualar a los destacados y originales k'usillos verdes de los Aymaras de Bolivia.

Esta danza espectacular de los k'usillos verdes, en realidad corresponde a los waka wakas llevado a escenario con sólo dos lecheras, un *jilaqata* y dos soldados. En su primera y destacada época, los k'usillos Verdes fueron interpretados por Jorge Ramírez Quispe y Freddy Yana Coarite.

Jorge Ramírez Quispe, fue un destacado artista visionario, coreógrafo y hábil director y brillante artesano bordador a quién corresponde los diseños principalmente de la danza wakas y de todas las danzas de Los Aymaras de Bolivia. Estos diseños exclusivos con predominancia del uso de la bayeta de tierra de color verde lechuga para las blusas y las polleras de las lecheras, como el propio traje de los k'usillos verdes fueron confeccionados en bayeta. Los diseños fueron torneados con estilo tiwanakota muy peculiar.

Jorge Ramírez, también fue un coreógrafo, quién junto a otros integrantes diseñaban la coreografía y los pasos de todas las danzas que presentaba Los Aymaras de Bolivia.

La destreza de Jorge era tal que confeccionaba una prenda con solo mirar a la persona, sin tomarle las medidas, la tela, una tijera y manos a la obra con una máquina de coser, en unos breves minutos la prenda ya estaba concluida.

Algunos integrantes de los Aymaras de Bolivia, eran oriundos de la localidad de Ilabaya de la provincia Larecaja, que posee una riqueza cultural y sobre todo en cuanto a música y danzas nativas, así como su vestuario, aportando un toque de originalidad a través de varios elementos representativos para la danza de los *waka* thuquis y la danza de k'usillos verdes, donde los plumajes de las dos figuras eran bastante llamativos.

Esta importante agrupación artística realizó giras por giras artísticas a nivel nacional e internacional, viajando a Panamá, Perú, Brasil y Argentina, participando en los diferentes festivales internacionales como la Fiesta de la Candelaria en Puno-Perú, Cosquín en Argentina e Inti Raymi en Cusco.

La banda musical que acompañaba a las actuaciones de los Aymaras de Bolivia fue Rosario de Viacha dirigido por Dionicio Callisaya para las interpretaciones de las diferentes danzas de esta agrupación y de forma especial de los K'usillos Verdes en los distintos escenarios de Bolivia y en las giras por el Perú.

El lugar de contacto estaba en el domicilio de la familia de Jorge Ramírez de la calle Tarapacá casi esquina Los Andes (a un cuadra de la Av. Buenos Aires).

Los ensayos y reuniones se realizaban en los locales de propiedad de los integrantes de los Aymaras de Bolivia en la calle Incachaca (a media cuadra de la Garita de Lima) de propiedad de Clemente Ramírez. En otras ocasiones en la calle Max Paredes en el local de José Conde (casi frente a la iglesia del Gran Poder nuevo).

Integrantes

Jorge Ramírez, Freddy Yana Coarite, Miguel Choque, Eduardo Huallpara, Juan Claros, Jorge Claros, Raúl Condori, Rolando Flores, Zenobio Quispe Colque, Manuel Sarmiento, Felipe Reyes, José Conde, Clemente Ramírez, Carmelo Miranda, Francisco Quispe, Nicolás Paco, Severo..

Miriam Ramírez, Ema Conde, Yola Ramírez, Miriam Miranda, María Nina, Noemí Lizárraga, Rosario Chumacero, María Alarcón, Celia Rojas, Lidia Orozco, Olga Tintaya, Dora Paredes, Matilde Paredes, Plata, Elsa Yujra.

Los Aymaras de Bolivia, actualmente participan año tras año en la entrada del Gran Poder, incluso Elvis Charcas, uno de los integrantes de esta agrupación ocupó la presidencia de la Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder en años anteriores.

Centro Cultural Qhantati

El Centro Cultural Qhantati, es una organización dedicada a la difusión del arte milenario de Loa Andes, en sus diversas manifestaciones, así como ha incursionado en el campo de los

medios de comunicación, en la organización de eventos de capacitación y otros trabajos de promoción en un marco de compromiso con la lucha de los aymaras, quechuas y otras nacionalidades por su liberación.

Qhantati es una organización artístico cultural con identidad y raíces quechuaymaras, que impulsa la conservación de los valores y prácticas culturales a través de sus diferentes secciones como música, danzas, comunicación, enseñanza, artes plásticas y teatro.

La fundación de lo que hoy constituye el Centro Cultural Qhantati, fue un 22 de junio de 1978, con la iniciativa de Zenobio Quispe Colque, Felix Chambilla, Conzuelo Zeballos, Juan Quispe Alejo, Basilia Chambilla, Germán Segales, y otras personas dedicadas al arte nativo.

Aunque el golpe militar logra interrumpir las actividades de Qhantati por algunos meses, se realizan presentaciones en varias peñas de arte de nuestro medio como: Peña Nayra, Marka Tambo y una Peña que pertenecía a Pepe Murillo. Este año se inician actividades en la sección capacitación y enseñanza, durante el mes de octubre de 1980, con la implementación de cursos del Idioma Aymara, en el local de la Casa de la Cultura Juvenil Juancito Pinto, cursos que serían suspendidos hasta fines de 1981, con la participación de cientos de personas que tenían interés de conocer nuestro idioma nativo. Se debe mencionar que estaban auspiciados por la Casa de la Cultura Juvenil Juancito Pinto y el Centro Cultural Qhantati. Asimismo, se realizaron cursos de idioma quechua.

Es también destacable la conformación y el trabajo de la sección Artes Plásticas de Qhantati, que se organiza durante los primeros meses del año 1981, con la activa participación de Juan Huanquiri, Ricardo Quispe, en ese entonces estudiantes de Artes Plásticas de la Escuela Normal Superior Simón Bolívar, que junto a otros estudiantes de la misma disciplina, logran conformar esta sección.

El abril de 1981, se logra la realización de la primera exposición colectiva de Qhantati en el Salón Libertad del Hotel Torino de esta ciudad, con la participación de los siguientes expositores: Pacesa Huallpara, Roberto Tarifa, Hugo Callisaya, Justo Carrillo, Justiniano Ampi, Jorge Ramos, Máximo Kantuta y Ricardo Quispe. Este mismo equipo de integrantes del Grupo de Artes Plásticas de Qhantati, realiza otra exposición colectiva en la Casa de la Cultura del 26 de junio al 10 de julio de 1981, con motivo de la celebración del Tercer Aniversario del Centro y de las fiestas de Inti Raymi o el Año Nuevo Aymara.

Del 25 al 26 de junio (1981), al conmemorar el tercer aniversario de Qhantati, se realizó un recital artístico en la Casa de la Cultura, con la presencia de los grupos de teatro, música y danzas, así como intervenciones poéticas en idioma aymara. Asimismo, el día 26 del mismo mes, se realizó un significativo homenaje a los más destacados cultores de la actividad cultural de nuestro medio, entre las personalidades distinguidas fueron: Toribio Tapia Valencia, Juan de Dios Yapita, Roberto Choque, Pedro Tapia Quispe, por la destacada actividad en los diversos campos desarrollados por los nombrados anteriormente.

El desarrollo de esta actividad, como es el de homenajear a las personalidades del mundo andino, despertó un marcado interés en nuestro medio, principalmente entre personalidades del quehacer cultural y que mereció halagadores comentarios de prensa, como el que dedicó el matutino *El Diario*.

El 3 de marzo se presenta la obra teatral en aymara: *Uñnaqkir juykhu parkir amutu*, junto a las actuaciones del grupo musical y de danzas.

Otra actividad importante durante 1983 de Qhantati, es la invitación a viajar a los Estados Unidos (Washington) para realizar - presentaciones con motivo de la celebración del aniversario de fundación de Bolivia durante el mes de agosto de dicho año.

Después del viaje a Norte América, Qhantati ingresó en una etapa de receso, por diversos factores, debidos principalmente a algunos desacuerdos internos sobre la conducción de la organización y también referidos a los de carácter ideológico, ya que durante esta segunda fase se había conducido a Qhantati bajo una línea de compromiso con los sectores mayoritarios y podría decirse que por la conformación heterogénea de sus integrantes en cuanto a la existencia de diversas corrientes en su interior, se llegó a una paralización de actividades hasta el año 1985.

Posteriormente, el Centro Qhantati, incursiona en la televisión, inaugurando por primera la difusión de un programa en idiomas nativos el día domingo 25 de enero de 1987, en el horario de 06:00 a 06:30, a través de Canal 11 Teleandina, en idiomas de la ciudad de La Paz, en aymara y quechua.

Durante el año 1984 en París-Francia, bajo la conducción de Pedro Condori, se organiza el grupo musical Qhantati, realizando muchas actividades en varios escenarios artísticos europeos, así como grabaciones discográficas.

Cuando transcurría un 16 de marzo de 1987, también se implementa un programa en aymara a través de las ondas de Radio Continental en el horario de 6 a 7 de la mañana que se difundían con el nombre de Qhantati de lunes a sábado en el formato de radio revista.

Inicialmente el programa se denominaba Markasamp Parl'tasinani; pero, a partir del mes de febrero de 1988 el programa se denomina Qhantati, nombre con el que luego se ha ido difundiendo domingo a domingo.

Conclusiones

A modo de breve síntesis y conclusiones, es preciso remarcar algunos aspectos referidos al protagonismo y su importante rol de las tres entidades artísticas tuvieron destacado papel en la revaloración de la identidad a través del rescate y difusión de nuestras expresiones del arte de nuestro pueblo.

En lo referido al arte y la cultura, nuestros pueblos tienen la capacidad de conservar sus expresiones artísticas y difundirlas a nivel nacional y por el mundo a través de destacados intérpretes, compositores, tal como destacamos las actividades de Bolivia Andina, Los Aymaras de Bolivia y el Centro Cultural Qhantati.

Agradecimientos

Mis reconocimientos a mis hermanos del arte de Bolivia Andina, Los Aymaras de Bolivia y Centro Cultural Qhantati por toda cooperación prestada.

Bibliografía

El Diario.

1981. "Significativo acto de homenaje del Centro Cultural Qhantati". 28 de junio. La Paz, Bolivia.

El Diario.

2000. "Desde Europa a Bolivia 'Qhantati en concierto'". 13 de febrero. La Paz, Bolivia.

FUNDATEATRO.

1969. *Programa Bolivia Andina*. Sport Gráfico Caracas Venezuela.

QUISPE, Zenobio.

2023. "Archivos personal de fotografías, recortes de periódicos, programas de actuaciones de Bolivia Andina, Los Aymaras de Bolivia y Centro Cultural Qhantati". El Alto, Bolivia.

RIVERA, Oscar.

1969. "En busca de una delegación folclórica". *Presencia*, 2 de noviembre La Paz Bolivia.

MUESTRA AUDIOVISUAL



EL TRIBAL FUSIÓN COMO PERFORMANCE SONORO-CORPORAL MULTISITUADO

Michelle Aruquipa Lazarte¹

Resumen

El presente artículo propone indagar los elementos etnohistóricos, musicales y corporales de la danza *Tribal Fusión* y *Fat Chance Belly Dance* como forma de *resistencia cultural femenina* y *performance sonoro-corporal multisituado* y *multicultural* que rompe con las imposiciones de occidentalización y hegemonización de la danza del vientre (como un *aparato colonial* y de cuerpos sexuados, resultado de las miradas etnocéntricas y de apropiaciones culturales de la danza árabe), y las *relaciones interétnicas* y culturas transfronterizas que han determinado la musicalidad, el baile y la tradición en el Medio Oriente. Esta danza plasma una visión distinta del eurocentrismo y del orientalismo, que establecieron una *cosificación de la danza oriental*. Se propone un recorrido por la *arqueología de la danza* en regiones como Siria y acercamientos desde la *arqueología de la música* mediante el análisis de instrumentos ancestrales del Reino Nuevo Egipto, como los idiófonos. Asimismo, se plantea una mirada desde los estudios de corporalidad, *reapropiación corporal* y *construcción identitaria*, considerando el sentido de la *colectividad* como un elemento fundamental de esta danza femenina. El *Tribal Fusión* representa este *enredo multicultural* que pretende rescatar la musicalidad, la cultura, la danza y el folklóre de regiones del Norte de África, Medio Oriente y la India, para recuperar esa riqueza etnohistoria y folklórica manejando una dinámica contemporánea de “tribu” que genera lenguajes corporales y sonoros en el *performance*.

Palabras clave: *performance* sonoro-corporal, aparato colonial, reapropiación corporal, construcción identitaria, enredo multicultural.

Introducción

Detrás del concepto de *danza*, como fenómeno social o religioso, existe una historia profunda y casi desconocida de la humanidad. El baile antiguo puede haber determinado una circunstancia relacionada con la encarnación del alma en nuestro organismo. Las sociedades paganas plasmaban este encarnamiento en diferentes rituales, ceremonias y mediante canciones, para dialogar con varias deidades. La Arqueología ha estudiado los movimientos corporales que fueron bailados por varios seres e incluso por animales. Las antiguas civilizaciones utilizaban la danza en casi todos los sucesos de la vida: ofrendas de sacrificio, rituales mágicos, culturales, fiestas relacionadas con el nacimiento o la circuncisión, funerales, caza,

1 Carrera de Antropología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Laboratorio de Estudios Feministas, Racistas y Decoloniales. Academia de Danza del Vientre Integral Aquetzalli.
Correo electrónico: mearuquipa3@umsa.bo

ritos de paso, guerras, enfermedades, siembra, recolección, etc. La escena danzante puede ser también objeto de estudio arqueológico, puesto que estas escenas de danzas ancestrales se encuentran plasmadas en piedra, cerámica y otros elementos denominados yacimientos arqueológicos (Garfinkel, 2014).

Existen diversos sitios ricos en representaciones de danza. Cerca de la ciudad alemana de Koblenz, en Gönnerdorf, un sitio al aire libre datado como de la cultura magdaleniense (milenios XIV a XII a. C.) muestra un rico ensamblaje artístico compuesto por 224 figuras antropomorfas grabadas en 87 epígrafes de piedra y 11 figurines antropomorfos (Bosinski, 1970; Bosinski y Fischer, 1974; citado en Garfinkel, 2014). Los grabados usualmente representan grupos de figuras y representaciones aisladas que se ven únicamente en los epígrafes rotos. Por otro lado, Tell Halula, el sitio protohistórico del río Éufrates en Siria y sus varios periodos de ocupación, nos muestra el ejemplo de tres cerámicas neolíticas de aldeas en el noveno milenio a. C. Un gran número de casas con pisos enyesados con escenas pintadas de danzantes femeninas fueron encontrados allí, y docenas de precerámicas del Neolítico fueron halladas en el mismo sitio cerca del Este (Garfinkel, 2014).

Arqueología de la música

Las castañuelas eran consideradas herramientas privilegiadas más que instrumentos; se usaban para establecer la comunicación con los dioses y lograr su intercesión en la vida terrenal. Los yacimientos arqueológicos de Egipto contienen una muestra diversa de imágenes que revelan la variedad de estilos coreográficos, danzas funerarias, religiosas, de guerra, para el entretenimiento, etc. Una de las danzas más conocidas y típicas era aquella en la que la danzarina encarnaba a la divinidad Hathor, diosa de la música. La música era parte esencial de la vida cotidiana de los habitantes del Antiguo País del Nilo, sobre todo en las ceremonias complejas que se celebraban en templos y palacios. La música egipcia era delicada y expresiva, y el oficio del músico era bastante lucrativo y se consideraba de alto prestigio social (Jiménez, 2019). Este tipo de instrumento pertenece a la categoría idiófono y, dentro del *performance* del *Tribal Fusión y Fat Chance Belly Dance*, se contempla el uso de chinchines o crótalos, que son similares a las castañuelas, pero fabricados de latón.

Un estudio iconográfico sobre los crótalos identifica la presencia de estos instrumentos en el Imperio romano, demostrando su conexión con la civilización egipcia y también con el Imperio otomano y Persia, en donde a mediados del siglo XVIII se realizaron pinturas y representaciones gráficas de bailarinas sosteniendo dichos instrumentos (Cottet, 2022). En todas estas representaciones, los chinchines están amarrados a los dedos pulgares y meñiques con cintas atadas a los crótalos en un hoyo central que forma un bucle rodeando cada dedo. Este estudio iconográfico demuestra la presencia de estos instrumentos en iconografía y pinturas que se remontan incluso a Pompeya, en mosaicos que plasmaban imágenes de músicos callejeros que sostenían un crótalo en cada mano. La iconografía de la música nos muestra que estos instrumentos eran de uso frecuente. En la actualidad, el *Tribal fusión y Fat Chance Belly Dance* contempla el uso de estos instrumentos, que le brindan un toque singular a

este *performance* sonoro-corporal. Considerando la relevancia del canto, la música vocal se considera otro tipo de instrumento. En la ceremonia religiosa se aprecia el papel esencial de las cantoras de Amón del templo de Karnak en Tebas (Jiménez, 2019). El *zaghareet*, originalmente, proviene de los tiempos del Antiguo Egipto, y era utilizado como un canto bélico. Las mujeres lo interpretaban para recibir o despedir a sus hombres en honor al dios Ra. El sonido pasó de ser “rarararara” a “lalalalala” y después a “lilililili”. En la danza, el *zaghareet* se utiliza para mostrar admiración hacia la bailarina, como una especie de “bravo”. Ulular implica hacer este sonido largo mediante un tono alto y un movimiento rápido de la lengua.

Al-raqs al-sarqi

La danza oriental es una de las más antiguas del mundo y combina elementos de diferentes países de Medio Oriente y del Norte de África. En los países árabes esta danza se conoce como *al-raqs al-sarqi* (Baza, 2015: 131). El nombre de “danza del vientre” se empieza a emplear desde el siglo XIX debido a la travesía de europeos que viajaron a países exóticos en busca de nuevas culturas, costumbres y paisajes, y quedaron sorprendidos con los movimientos del vientre y las caderas en Oriente. Estos movimientos estaban relacionados con la fertilidad humana y con la Tierra, puesto que las mujeres crean nueva vida y por ello se les atribuía poderes mágicos; debido a esta razón se realizaban ritos y danzas de fertilidad en las antiguas Grecia, Roma, Mesopotamia, Fenicia, Egipto, Arabia e India. Durante el siglo XV, el cristianismo y el islamismo pasaron a dominar Oriente Medio. Podemos hablar de una apropiación cultural, ya que tomaron ciertas fiestas y ritos paganos para su nueva religión, y también eliminaron los rituales de culto a las diosas y trataron de extirpar las danzas femeninas relacionadas con la sexualidad y la fertilidad. Hace siglos, bailarines, músicos y cantantes eran esclavos; aunque este estatus cambió luego, los intérpretes nunca escaparon completamente del estigma atribuido a su profesión en los países árabes. Durante el siglo XIX, existían en Egipto dos tipos de bailarinas: las *ghawazee*, consideradas gitanas que bailaban al aire libre o en el campo, normalmente para audiencias de clase social baja, y las *awalim*, consideradas bailarinas más respetadas, quienes, además de bailar y cantar, recitaban poesía y actuaban en palacios y en las casas de la gente rica.

Marief Sitka (2020) considera a las *ghawazee* el eslabón perdido de la danza oriental. A finales del siglo XIX, surgió una movida cultural que fue perfilando la transformación de los bailes de las *awalim* y *ghawazee*: un incipiente bosquejo del *raqs sharki*, la danza oriental y la *belly dance*. Estas transformaciones sucedieron en escenarios de café concert, en la zona central del Cairo, como los jardines de Ebekiyah. En este contexto occidentalizado, resurgieron estas bailarinas debido al edicto de 1834 de Alí, que prohibía a las *ghawazee* bailar en las calles; lo cual las forzó trasladarse con sus danzas hasta Luxor, donde no se encontraban prohibidas. Ello cual ocasionó que muchos turistas las siguieran, haciendo crecer el turismo en Luxor. En la década de 1850, el edicto se cumplía solo laxamente y, para mediados de la década 1860, la prohibición de bailar en las calles fue derogada. El Gobierno tomó una medida más conveniente: empezó a cobrar un impuesto por bailar en la vía pública a través del edicto de 1866. De esa manera, las mujeres debían elegir entre pagar un impuesto para bailar en la calle

o bailar en un salón por una paga más o menos garantizada. Así, las *ghawazee*, rápidamente, dejaron las calles y pasaron a ofrecer sus espectáculos en los *café concert* en la década de 1910.

Belly dance occidentalizado

Para hablar de *orientalismos*, podemos mencionar estilos de pensamiento basados en la distinción entre Oriente y Occidente, y podemos notar cómo la cultura europea ha adquirido fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en el campo de Oriente: un Oriente creado por la misma Europa. Bracco (2017) menciona un ejemplo para demostrar estas relaciones de imposición colonial entre Occidente y Oriente: la relación entre Gustave Flaubert y la cortesana egipcia Kuchuk Hanem:

[...] encuentro que debió de crear un modelo muy influyente sobre la mujer oriental; *ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. Él era extranjero, relativamente rico y hombre*, y esos eran unos factores históricos de dominación que le permitían no solo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores, en qué sentido ella era típicamente oriental (Said, 2008: 25; citado en Bracco, 2017).

A partir de este relato, podemos ver la creación y representación de una mujer oriental como categoría central de este sistema de pensamiento, destinado a legitimar la ocupación colonial tanto de los territorios como de los cuerpos femeninos.

Si realizamos un análisis a profundidad, podemos ver que los mismos hombres orientales fueron y son interlocutores privilegiados de la colonialidad, puesto que establecen un *pacto entre hombres* –término acuñado por Rita Segato– destinado a disciplinar el cuerpo de las mujeres, y en el que la experiencia colonial establece la masculinidad blanca vencedora como canónica. Entendemos, entonces, que el cuerpo de la bailarina oriental también se constituyó en un espectáculo mediante el fortalecimiento de la ocupación británica, que comenzó en 1882, y con la presencia militar y civil extranjera, la cual inició el acrecentamiento de una burguesía urbana en la capital egipcia. Esto dio curso a centralizaciones y funciones de diversas artes performativas, como la música y el teatro, incluyendo a la danza en tanto arte separado. Debemos entender que, en estos ambientes de *performance* y en estas salas, tanto los coreógrafos como los extranjeros que allí trabajaban incluían nuevos movimientos al artefacto colonial de la danza oriental, añadiendo elementos de danzas occidentales y transformándola en una *danza de escenario*. Cabe añadir que este nuevo tipo de danza fue desarrollándose como parte del fervor nacionalista-modernista de la época.

Por otro lado, Dolores Tena describe cómo, en culturas orientales y occidentales, las profesiones femeninas siempre han tenido un carácter marginal y han sido retribuidas precariamente, por lo que la prostitución ha sido una práctica necesaria. Esta cuestión afecta especialmente a la danza oriental, generalmente asociada con el estriptis y con la prostitución en el imaginario occidental. En Oriente existen conexiones que suelen ser silenciadas por la mayor

parte de sus practicantes (Tena, 2015). Por tanto, la evaluación de este vínculo necesitaría ser interpretada considerando un marco cultural específico y no enjuiciada de acuerdo con los tintes del puritanismo moral-occidental. Tena trabaja a partir de un argumento de Isadora Duncan, el cual hace repensar *la capacidad expresiva del cuerpo en movimiento como generador de significados y emociones, así como su autonomía respecto al lenguaje oral y escrito*. Tanto la imagen como el lenguaje corporal modelan sistemas que permiten a cada cultura relacionarse de una manera específica con el cuerpo. De ahí que la manifestación de la danza, ya sea como expresión popular o como creación artística, puede ser entendida como un sistema de representaciones simbólicas altamente codificadas, cuya singularidad radica en el hecho de que el sujeto-creador y el objeto-creación son uno mismo: el cuerpo humano.

La apropiación cultural mencionada por María Patricio (2020) acerca de cómo la danza oriental tiene una denominación diferente establecida por países anglosajones (contraria al nombre *raqs el shaqí*, más presente en Egipto) muestra las ideas globales sobre esta danza y las prácticas que se le asocian, construidas transnacionalmente en Egipto y Estados Unidos, entre un entorno cultural de explotación imperialista y políticas nacionalistas (Burnam, 2012: 11 en Patricio, 2020). En 1798, Bonaparte dirigió la campaña de Egipto, trayendo con él no solamente militares, sino también escritores, pintores y numerosas personalidades de la sociedad civil. Estos hombres fueron los primeros reporteros de la sociedad egipcia de la época y relataron, como ocurre en toda relación entre una civilización dominante y otra dominada, la mirada de los hombres hacia la sociedad egipcia. Esta no fue neutra ni estrictamente informativa, puesto que las primeras imágenes de las bailarinas orientales construían representaciones exageradas de la sexualidad, que justificaban la ocupación colonial a través de una percepción patriarcal colonialista (Burnam, 2012: 12 y 13; citado en Patricio, 2020).

El descubrimiento de la mujer oriental y de su danza forma parte de un proceso desarrollado bajo una lógica de dominación que narra fantasías de harenes. Ningún extranjero —ya fuera pintor, escritor, soldado o político— había podido entrar en ese mundo antes, y la visión de las mujeres sin corsé (en completa oposición a un occidente puritano, donde el cuerpo de la mujer era frecuentemente rigidizado) intensificaba esa fantasía. Así se generó la incompreensión del sentido de las danzas que podían verse en las calles durante las fiestas tradicionales y sociales; el malentendido se instaló de manera rápida, reforzando de esa manera una convicción. El erotismo era uno de los aspectos principales del Oriente exótico y las danzas fueron calificadas como voluptuosas, vergonzosas, estúpidas, abyectas o salvajes (Van Nierwerk, 1995, en Patricio, 2020).

Es preciso mencionar que la llegada de estos colonos hizo que se identificasen dos tipos de bailarinas. Por un lado, las *d'oualem*, bailarinas que no actuaban en público, sino que hacían espectáculos privados para las clases más pudientes y sobre todo en los harenes, sin contacto con hombres. Por otro lado, las *ghawazee*, que actuaban sin velo en las calles y delante de los cafés, por lo que eran más accesibles para los extranjeros. Esta segunda categoría de bailarinas fue la única que los occidentales pudieron observar de primera mano; eran poco apreciadas por las clases altas locales y raramente bailaban en las casas particulares. Esto

incrementó su valoración entre los extranjeros (Patricio, 2020). A finales del siglo XIX, los occidentales pudieron observar en sus propios países estas construcciones de fantasía oriental, conforme a las exposiciones coloniales realizadas en Europa y Estados Unidos. Entre 1866 y 1948 se trajo a las primeras bailarinas orientales a los pabellones de Egipto, pero también al Magreb, y esta transformación de la danza –adaptada a las expectativas y la mirada de los occidentales– siguió su curso, tergiversando aún más la realidad. Así es que se produjo el exotismo de esta danza tan visual y esto no escapó a la Industria del cine en Hollywood, que se encontraba en pleno desarrollo.

***Fat chance belly dance* como un movimiento de resistencia femenina**

Según Patricio (2020), ante la cosificación u objetivación de los cuerpos de bailarinas, ya sea de Oriente o americanas, se suscita una recepción de la danza oriental en Occidente como una *reapropiación de lo femenino* a través del cuerpo. Si tomamos en cuenta la predominancia de la imagen orientalista basada en la intemporalidad de la bailarina, esta aparece desconectada de una realidad geográfica y política. Así, se habla de una cuestión de feminidad evocada frecuentemente en términos de seducción, gracia, voluptuosidad, belleza y libertad del cuerpo, y con estas asociaciones parecería que nos hallamos ante una búsqueda de reapropiación del cuerpo femenino. Esta reducción de lo femenino a nivel cultural nos muestra la evolución de la disciplina de la danza oriental desde otras vertientes. Esta resistencia femenina sigue la senda de la introspección sin aproximarse con curiosidad a la cultura oriental y se aleja de la imagen de la bailarina de cabaret cairota.

Probablemente, llega a ser una deconstrucción del concepto de danza oriental como tal, que representa un enredo multicultural. En 1974, Carolena Nericcio y Masha Archer crean una mezcla ecléctica de danzas egipcias, clásicas, folclore y cualquier otra influencia que despertara su interés. En 1987, Carolena empezó a enseñar en un estudio pequeño en Noe Valley Ministry. Siendo una mujer joven y tatuada, Carolena atrajo a otros jóvenes, que vivían estilos de vida alternativa a la par, al movimiento de “primitivos modernos” que se había puesto en marcha. Los tatuajes y los estilos primitivos de la ornamentación corporal estaban en boga. Carolena desarrolló señales para cada paso y combinación; usualmente, un movimiento de un brazo o de cabeza que pudiera ser visto con facilidad. El concepto medular de la líder a la izquierda se mantiene, seguida por las demás bailarinas a la derecha, observando su interacción, pues ellas tienen su atención entrenada para enfocarse en la posición de liderazgo, esperando por la señal para el próximo paso, cuando las bailarinas se encuentran cara a cara y hacen contacto visual. El liderazgo es neutral, recayendo en la bailarina que realice la siguiente señal.

Reconstrucción de cuerpo e imagen

Paula Vela Reyes (2018) redefine el *performance* del *Fat Chance Belly Dance*, indagando cómo se *reconstruye* el significado de los cuerpos femeninos en las practicantes de la danza del tribal fusión y el *Fat Chance Belly Dance*. Vela Reyes habla de los cuerpos femeninos no desde una

individualidad, sino señalando que las mujeres poseen sus particularidades tanto subjetivas como corporales. Además, cree que hablar de un solo cuerpo femenino responde a estereotipos presentados en la publicidad y el imaginario social acerca de cómo *debería ser* el cuerpo de una bailarina. Esto es precisamente lo que este *performance* intenta combatir. También sugiere que la transformación se da en las practicantes, sobre todo en bailarinas profesionales, puesto que existe un antes y después en el transcurso de iniciación en la práctica de la danza; lo cual, de alguna manera, tiene implicaciones notables en la manera en la que se ven a sí mismas.

En “Elogio del cuerpo que baila”, Silvia Federicci (2022) refiere un antecedente de la historia del cuerpo en los seres humanos y plantea la idea de que no existe práctica cultural en la que no se aplique en primer lugar al cuerpo. Aquí notamos que, dentro del capitalismo, la historia del cuerpo hace que enfrentemos una tarea difícil, puesto que esta corporalidad ha tenido siempre un aspecto disciplinario y represivo, que ha actuado sobre la existencia biológica de los seres humanos. Sin embargo, la autora se enfoca en comprender el cuerpo y sus poderes como un territorio de resistencia, analizando su poder de actuar y transformarse, y reforzando la idea del cuerpo como un límite a la explotación. La visión del cuerpo como una producción social y discursiva ha ocultado el hecho de que nuestro cuerpo es un receptáculo de poderes, facultades y resistencias que se han desarrollado durante un largo proceso de coevolución con nuestro entorno natural, así como de prácticas intergeneracionales que han hecho de él un límite natural a la explotación. Cuando Federicci se refiere al límite natural, habla de la estructura de necesidades y deseos implementados en nosotros no solo a través de decisiones conscientes o prácticas colectivas, sino también a través de millones de años de evolución material.

Ante esta represión corporal, Federicci plantea que nuestra lucha debe empezar por *reapropiarnos* de nuestro cuerpo, y el baile es esencial para dicha reapropiación. En esencia, el acto de bailar es una exploración y una invención de lo que se puede hacer con el cuerpo, de sus capacidades, sus lenguajes y sus formas de articular los afanes de nuestro ser. La autora cree que existe una filosofía en el baile, puesto que la danza imita los procesos a través de los cuales nos relacionamos con el mundo, nos conectamos con otros cuerpos y nos transformamos a nosotros mismos y al espacio que nos rodea. Del baile aprendemos que la materia no es estúpida, ciega ni mecánica, sino que tiene sus ritmos, su lenguaje y se autoactiva y autoorganiza. Por tanto, nuestro cuerpo tiene motivos que necesitamos conocer, redescubrir y reinventar. Precisamos escuchar su lenguaje para que nos conduzca a nuestra salud y a nuestra sanación, así como necesitamos escuchar el lenguaje y los ritmos del mundo natural para que nos conduzcan a la salud y a la sanación de la Tierra (Federicci, 2022).

Conclusiones

El campo de la antropología de la danza y del cuerpo merece un trabajo arduo y una indagación desde las vertientes de género, principalmente esta clase de danzas, que representan las silenciadas relaciones interétnicas que se establecieron a nivel histórico. Llama más la atención si estos estudios se sumergen dentro de los *ismos*, como el mismo orientalismo, mediante el

cual se han representado las danzas del vientre o mal llamadas danzas orientales. La visión eurocentrista que establece miradas de superioridad hacia el otro a través de la exotización y la objetivación de distintas culturas, folclores y etnias nos hace repensar cómo abordar este conglomerado de riqueza cultural, particularmente el *Fat Chance Belly Dance*, que es un *performance* sonoro y cultural de resistencia femenina. Este reconstituye el concepto de tribu en la actualidad, puesto que representa un *performance* corporal, sonoro, multicultural y multi-situado (si se toman en cuenta distintos elementos de diferentes regiones y culturas), y es una forma de resistencia femenina por el hecho de haber sido creado y desarrollado para rechazar esa mirada colonizadora y de *artefacto sexual* que se establecía sobre las bailarinas de danza del vientre. El significado de *Fat Chance* proviene de una broma de las bailarinas que se negaban a ser vistas como objetos sexuales. Este tipo de danza no llama la atención hacia lo sexual o lo sensual, sino hacia su fuerza, virtuosidad y la cooperación entre quienes conforman el grupo. Por tanto, no se pretende recrear una cultura en concreto, sino crear un ideal que sugiera la cooperación femenina.

Agradecimientos

Adentramos en la corporalidad femenina implica repensar la experiencia de nuestros cuerpos danzantes que dialogan con lo sonoro. Agradezco esta enseñanza y las bases de mi inspiración a la directora de la Academia de Danza del Vientre Aquetzalli, Fabiana Eyzaguirre, quien piensa que el movimiento tanto como el baile –y la danza del vientre en particular– es una forma de reencontrar la energía femenina que muchas veces se queda solo en un imaginario. Según Eyzaguirre, al practicar cualquier danza, conectas más con tu feminidad, y al presente es un aspecto que se pierde porque la sociedad contemporánea y el ambiente laboral actual demandan más una energía masculina (de competencia, de superación personal) y eso, muchas veces, hace que se olvide o se deje de lado el ámbito femenino: “muchas veces la feminidad se interpreta como debilidad y una mujer necesita sentirse femenina sin llegar a sentirse débil por eso”. Este trabajo se lo debo a las mujeres con las que bailo y conecto, a las maestras que nos han guiado en este recorrido de danza y música.

Bibliografía

- BAZA, Griselda.
2015. *Una mirada antropológica de al-raqs al-sarqi. Música, mística y danza en el Magrib y el Mašriq*. Universidad de Granada. Madrid, España.
- BRACCO, Carolina.
2017. “La invención de las bailarinas orientales, un artefacto colonial”. En: *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, núm. 6. UAM Ediciones. Madrid, España.
- COTTET, Audrey.
2022. “Playing finger cymbals in the Roman Empire: an iconographic study”. En: *Early Music*, vol. 50. Issue 1. Oxford University Press. Oxford, Inglaterra.
- FEDERICCI, Silvia.
2022. “Elogio del cuerpo que baila”. *Ir más allá de la piel*. Traficantes de Sueños. Madrid, España.

JIMÉNEZ, Raquel.

2019. *Castañuela. Música en el Antiguo Egipto*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, España.

GARFINKEL, Yosef.

2014. *The archeology of dance*. Oxford Archeopress. Oxford, España.

PATRICIO, María.

2020. “¿Es feminista la danza oriental? transferencias culturales entre el empoderamiento femenino y el imaginario orientalista”. Université Toulouse Jean Jaurès. Toulouse, Francia

SITKA, Mariel.

2020. “El eslabón perdido de la danza oriental”. En: *VIII congreso de historia de danza e historia árabe*. Estudio Sahar. Buenos Aires, Argentina.

VELA REYES, Paula.

2018. *Danzando con la tribu. La transformación del significado de los cuerpos femeninos en el American Tribal Style*. Universidad del Rosario. Bogotá, Colombia.

TENA, Dolores.

2015. *Danza Oriental, género y políticas coloniales: del cabaret moderno al mercado global de la cultura*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia. Institut Universitari d'Estudis de la Dona. Valencia, España.

PONENCIAS MAGISTRALES REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA 2023



- ▶ “Las antaras colectivas y los ayarachis, un gran tiempo antes de los sikus”, de Carlos Sánchez Huaranga.



- ▶ “Wiñayataki Bolivia Manta”, de Carlos Arguedas, Julio Arguedas, Wilson Chambi, Mario Condori, Santos Yujra y Marisol Diaz.



- ▶ “Conversando sobre La ópera chola: Reflexiones sobre la investigación sobre música, danzas y culturas populares en relación a la sociedad boliviana”, de Mauricio Sánchez Patzy.



- ▶ “‘Sonido del Ñaupajpacha’ - Música experimental supuesta prehispánica”, de Arnaud Gérard.



- ▶ “Cómo se hizo La ópera chola: reflexionando sobre la investigación y el estudio sobre música y culturas populares en Bolivia”, de Mauricio Sánchez Patzy.



- ▶ “Voces y pasos del territorio de la Autonomía Guaraní Charagua Iyambae”, de Escuela de Periodismo Indígena y Elías Caurey.



MEMORIAS
DE LA RAE

Descarga las publicaciones del MUSEF
escaneando el siguiente QR:

