

UNIVERSIDAD FEDERAL DE LA INTEGRACIÓN LATINOAMERICANA
INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
CURSO DE MÚSICA

**DIÁLOGO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL REPERTORIO DE
GRUPOS DE MÚSICA POPULAR BOLIVIANA CONTEMPORÁNEA**

JAIME ALEX MAMANI MAMANI

Foz do Iguaçu, 2015

UNIVERSIDAD FEDERAL DE LA INTEGRACIÓN LATINOAMERICANA
INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
CURSO DE MÚSICA

**DIÁLOGO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL REPERTORIO DE
GRUPOS DE MÚSICA POPULAR BOLIVIANA CONTEMPORÁNEA**

JAIME ALEX MAMANI MAMANI

Trabajo de Conclusión de Curso
presentado al Instituto Latinoamericano
de Arte, Cultura e Historia de la
Universidad Federal de la Integración
Latinoamericana, como requisito parcial
para la obtención del título de Bacharel
em Música (compatible a licenciatura
em música em español).

Orientación: Prof. (máster) Marcelo
Ricardo Villena

Foz do Iguaçu, 2015

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mis padres quienes me dieron la vida, educación, apoyo, quienes sin su ayuda nunca hubiera podido hacer esta tesis. Por otro lado va dedicado a aquellos que no creyeron en mí, aquellos que esperaban mi fracaso en cada paso que daba hacia la iluminación de mis estudios, aquellos que nunca esperaban que lograra terminar mi carrera, por eso se los agradezco desde el fondo de mi alma para todo ellos hago esta dedicatoria.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco de manera especial y sincera al profesor Marcelo Villena, no solo por la orientación, más que todo por su amistad, apoyo, confianza, por su manera de trabajar, su persistencia, su paciencia y su motivación ha sido fundamentales en el desarrollo de mi trabajo de esta tesis. También agradezco a todos los profesores, amigos y colegas del curso de la universidad integración latino americana UNILA por brindarme mayor información por diferentes medios de las actividades en mi formación como investigador.

RESUMEN

La investigación que aquí presentamos se constituye del estudio sobre el diálogo entre tradición y modernidad en el repertorio de los grupos bolivianos de música popular que residen en las ciudades La Paz, Oruro y Cochabamba pero cuyos integrantes son originarios de locales del interior. Tomando como estudio de caso los grupos *Kjarkjas*, *Kalamarca* y *Llajtaymanta*, el trabajo busca comprender los procesos de transformación musical de un repertorio folclórico tradicional a una estética *híbrida*, que contempla la convivencia de instrumentos ancestrales del altiplano con instrumentos modernos (algunos de ellos electrónicos). Un hibridismo que no se limita a la instrumentación, sino que puede ser verificado en procedimientos musicales. La investigación que imaginamos se caracterizó por el abordaje de fenómenos musicales en su contexto social y cultural, relacionando cuestiones técnicas musicales con los procesos migratorios en la Bolivia contemporánea. Finalmente serán analizadas 3 canciones de los grupos anteriormente mencionados y el arte visual de sus CDs.

Palabras-Clave: 1.Música popular 2.Música folclórica boliviana 3.Aymara 4.Quechua.

ABSTRACT

The present investigation deal about a study over the dialogue entre tradition and modernity in the music of groups of the La Paz, Oruro and Cochabamba cities, theirs integrants are born in interior lands. Taking the musical groups *Kjarkjas*, *Kalamarca* and *Llajtaymanta* like case study, the work aims understand the process of musical mutation in a traditional repertory in direction of a *hybrid* aesthetic, that considering the convivial of ancestral instruments of *altiplano* with modern instruments (someone of them electronics). A hybridism no restricted to questions of instrumentation, but that may be perceived in the musical processes. The investigation is characterized by the approach of musical phenomena in your social and cultural context, relating questions of musical techniques with the migratory process in the contemporary Bolivia. Endingly, will be analyzed three songs of the groups before mentioned and the visual art of your CDs.

Keywords: 1.Popular music 2. Bolivian folk music 3.Aymara 4.Quechua.

Sumario

INTRODUCCION	8
1. BOLIVIA: ASPECTOS GEOGRÁFICOS, CULTURALES Y MUSICALES.....	10
Instrumentos nativos	16
Uso de la música autóctona en contextos educativos	27
2. MIGRACIONES CAMPO-CIUDAD EN BOLIVIA.	30
Migración y grupos musicales	36
3. Hibridismo musical e industria cultural	39
4. ANALISIS MUSICAL E VISUAL.....	44
CONSIDERACIONES FINALES	56

Lista de ilustraciones

Ilustración 1: Mapa político de Bolivia.....	10
Ilustración 2: Instrumentos musicales bolivianos tradicionales	17
Ilustración 3: notas de los tubos de la zampoña chuli	18
Ilustración 4: notas de los tubos de la zampoña malta	18
Ilustración 5: notas de los tubos de la zampoña zanka.....	19
Ilustración 6: notas y extensión de la quena.....	20
Ilustración 7: Erke o Pututu.....	20
Ilustración 8: Tarka.....	21
Ilustración 9: digitación de la ocarina en do.	21
Ilustración 10: charango	22
Ilustración 11: wankara	22
Ilustración 12: chajcha	23
Ilustración 13: Centros urbanos por región	32

Lista de tablas

Tabla 1: Instrumentos tradicionales y modernos usados por los grupos Kjarkas, Kalamarka y Llajtaymanta.....	27
---	----

INTRODUCCION

El presente trabajo de investigación pretende como su nombre mismo lo indica comprender el encuentro de culturas musicales, tradicionales y modernas en el repertorio de grupos bolivianos de música popular. Tomando por objeto de estudio los grupos **Kjarkas**, **Kalamarka** y **Llajtaymanta**, levantamos la hipótesis de que hay una tendencia al hibridismo en las manifestaciones musicales de la cultura popular urbana boliviana contemporánea.

Este hibridismo consiste en la coexistencia de elementos tradicionales y modernos, que pueden ser verificados en la instrumentación (guitarras eléctricas mezcladas con zampoñas, por ejemplo), ritmos, formas de tocar los instrumentos, actitudes corporales, letras, etc.

El trabajo comienza con un estudio del contexto social y cultural en que estos grupos surgen. Entendiendo que son producto de un flujo migratorio de los campesinos (generalmente indígenas) a las grandes ciudades en busca de oportunidades.

En el **capítulo 1** se abordan los aspectos geográficos culturales y musicales de Bolivia, mencionando instrumentos, danzas y culturas tradicionales (aymara, quechua) de los 9 departamentos y sus respectivas regiones geográficas, apuntando la relación de los respectivos medio ambientes (altiplano, valles y trópicos) con las culturas indígenas que allí se desarrollaron, con sus respectivas costumbres, tradiciones y música, como identidad patrimonial de cada pueblo.

En este mismo capítulo, se analizan los instrumentos nativos típicos de la música popular del campo, utilizados por los grupos como **Kjarkjas**, **Kalamarca** y **Llajtaymanta**, viendo como esos instrumentos son integrados a la religión, a los ritos y al medio ambiente, destacando algunas danzas típicas de Bolivia, que caracterizan a cada pueblo y como alguno de esos instrumentos son incorporados en la actualidad en contextos educativos.

El **capítulo 2** trata de las migraciones del campo rural a la ciudad, analizando las dificultades sociales, culturales e económicas, sumado a los diversos pre-conceptos, que los habitantes del campo enfrentan al migrar a metrópolis como La Ciudad de La Paz, Cochabamba o Santa Cruz de la Sierra. Aún dentro de este mismo capítulo trataré sobre la formación de los grupos musicales mencionados como fruto de

estos flujos migratorios, dando una introducción a las problemáticas musicales de este proceso de adaptación del hombre del campo a la ciudad moderna.

En el **capítulo 3** trataré sobre *hibridismo musical e industria cultural*, con el objetivo de trabajo de aplicar estos conceptos a nuestro objeto: los grupos de música popular **Kjarkjas**, **Kalamarca** y **Llajtaymanta**, en los que los instrumentos nativos son integrados a instrumentos modernos en una estética *híbrida*, lo que de alguna manera implica la pérdida de parte de la originalidad de la música producida por la sociedad rural, por causa de la influencia de los avances tecnológicos.

En el **capítulo 4** analizaré una música de cada grupo, para ver el diálogo y uso de los instrumentos de las dos tradiciones, más allá de las cuestiones de estilo musical, a la luz del concepto de *hibridismo musical*. Este análisis será extendido a las letras, a los ritmos y a las actitudes corporales, así como analizaré 3 tapas de CD de cada grupo para comprender que imagen quieren pasar para el público y que simbolismos están presentes.

En las consideraciones finales apuntaré los resultados obtenidos con mi investigación a partir de mis intenciones iniciales, tratando de ver hasta qué punto los conceptos empleados sirvieron para comprender los fenómenos. También presentaré una crítica al trabajo de estos grupos. Finalmente señalaré las posibilidades de investigación abiertas por este trabajo.

1. BOLIVIA: ASPECTOS GEOGRÁFICOS, CULTURALES Y MUSICALES.

La república de Bolivia fue conocida durante el periodo colonial hasta el período de la independencia como “Alto Perú” para diferenciarla del “Bajo Perú” (actual Perú). Desde el año 1826 lleva el nombre de Bolivia que es un homenaje al Libertador Simón Bolívar. Limita al norte y al este con Brasil, al sur con Paraguay y Argentina, y al oeste con Chile y Perú. Bolivia tenía salida al mar pero fue perdida a favor de Chile, en la Guerra del Pacífico (1879-1885). Hasta la actualidad, sin embargo, no se cansa de pedir la salida hacia el Océano Pacífico, sabiendo que Bolivia nació con su mar.



Ilustración 1: Mapa político de Bolivia

A partir del decreto n°0048 del 18 de marzo de 2009 del presidente Evo Morales,¹ Bolivia ha pasado a llamarse "Estado Plurinacional de Bolivia", para significar de forma clara el hecho de ser un país constituido por 36 etnias indígenas. Pero más allá de esta designación, Bolivia sigue siendo una república, sabiendo que mantiene su sistema de gobierno convencional² con división de tres poderes independientes:

¹ Ver: http://www.lostiempos.com/diario/opiniones/columnistas/20090806/bolivia-ya-no-es-una-rep%C3%BAblica_29108_46535.html

² Podríamos esperar en un futuro que esta declaración de estado plurinacional derive en una nueva forma de gobierno, que no sea copiada a los moldes europeos o estadounidenses.

Bolivia nace a la vida republicana un 6 de agosto de 1825 como un Estado independiente y soberano que adopta para su gobierno la forma de república unitaria, democrática, representativa y presidencialista. La ciudad de Sucre que se funda en 1538 es designada capital constitucional de la república, pero desde 1899 la sede de gobierno es la Ciudad de La Paz, que se funda 1548. El país está estructurado política y administrativamente en 9 departamentos, 112 provincias, 314 municipios y 1384 cantones; posee un territorio de 1.098.580 kilómetros cuadrados. (SERRUDO SANCHEZ, 2010, p. 8).³

El territorio nacional boliviano se caracteriza por tener una gran variedad de recursos minerales y biodiversidad en los 9 departamentos que les mencionaré a continuación:

Departamentos situados en la meseta (altiplano): *La Paz, Oruro y Potosí.*

Departamentos situados en el valle: *Cochabamba, Chuquisaca, y Tarija.*

Departamentos situados en llano y trópico: *Santa Cruz, Beni y Pando.*

Estos nueve departamentos son habitados por 36 etnias y son divididos, por su vez en 112 provincias, 314 secciones de provincias y 1384 cantones, donde cada pueblo tiene sus culturas características, con su idioma, sus trajes típicos, sus comidas, sus danzas, su música y sus instrumentos que pueden verse en las fiestas rituales o fiestas patrias.⁴ Es por eso que Bolivia hasta hoy en día es conocido como multicultural, como un reflejo de un pasado rico en ritos, culturas y tradiciones, que se ven en el día a día como una cultura viva y presente en el cotidiano de las personas.

Es por ello que la música en las culturas indígenas brinda la oportunidad de compartir sus formas de expresión colectivamente, entre diferentes pueblos, pudiendo ser considerada un símbolo de la confraternización y la hermandad. La música es un

³ Texto disponible en: http://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/762/0144_Serrudo.pdf?sequence=3

⁴ En Bolivia empleamos popularmente las siguientes clasificaciones de fiestas: **Fiestas religiosas:** Los ritos son las celebraciones de los mitos que poseen un carácter simbólico. Ejemplo: cada mes hacen los aymaras un agradecimiento a la Pachamama (madre tierra) acompañados por yatiris (sabios o brujos o guía espiritual de la familia). **Fiestas patrias:** tienen que ver con hechos del país con la finalidad de recordar aniversarios de hechos históricos relevantes como ser día de la independencia del país. **Fiestas culturales:** se considera fiestas culturales como el Día del idioma, pero son festejos que sirven para preservar la cultura autóctona.

recurso para la comunicación, a la vez que sirve para dar gracias a la naturaleza, como también para fiestas religiosas, y fiestas de los mitos y rituales de la comunidad. Debemos destacar aún, que cada región tiene diferentes costumbres y específicamente se caracterizan por sus instrumentos, lenguas y comidas típicas que ellos utilizan mayormente. Algunas veces son compartidos los mismos instrumentos en las tres regiones, recordando que cada región acoge tres departamentos, como les mostraré a continuación, con sus respectivos instrumentos y danzas por los cuales se caracterizan.

Según Ernesto Cavour Aramayo en su libro *Instrumentos musicales de Bolivia* (2010) nos dice que los aymaras ocupan mayoritariamente la zona del altiplano (meseta y montañas) de los departamentos de Oruro y La Paz, mientras que los quechuas habitan mayoritariamente los departamentos de Cochabamba, Chuquisaca, Potosí, parte de La Paz y Oruro. Ya los tupi- guaraníes y otras culturas (alrededor de 36 etnias sobrevivientes con diferentes lenguas), los departamentos de Santa Cruz, Beni, Tarija, Pando y también parte de los otros departamentos del país.

A partir de allí podemos decir brevemente que **la región del altiplano** está conformada por tres departamentos: La Paz, Oruro y Potosí, donde el clima se caracteriza por las temperaturas muy bajas y el aire, por ser muy seco. Uno de los departamentos que corresponde a la zona altiplánica es el departamento de La Paz, fue creado el 23 de enero de 1826 por decreto supremo promulgado por Antonio José de Sucre. Tiene 20 provincias, 85 municipios y 272 cantones, donde la capital, La Paz fue fundada por el capitán Alonso de Mendoza el 20 de octubre de 1548, a la cual denominó Nuestra Señora de La Paz, la ciudad adornada por el monte Illimani de aproximadamente 6.462 metros. En esta ciudad podemos ver la preservación de las siguientes danzas, instrumentos y comidas típicas: dentro de las danzas tenemos, la Morenada, los Caporales, los Waka Tokoris, la Kullawada, los Ch'utas, la Saya Afro boliviana, la Llamerada, los Inkas, los Auki Aukis, la cueca paceña, los carnavales, los doctorcitos, la llamerada, la moseñadas y otros. De los instrumentos tenemos como la Zampoña, quena, ocarina, charango, tarka, pinquillo, guitarra, pututo, caja, moseño, saxofón andino⁵ y otros. Estos instrumentos y danzas de La Paz son observados, sobre todo en sus regiones rurales (aunque también en fiestas de la ciudad). El hecho de la ciudad de La Paz presentar regiones rurales beneficia esa preservación de la cultura en esas comunidades más “aisladas”. Además de eso mencionare a la comunidad Walata

⁵ El saxofón andino se diferencia por el hecho de ser construido de caña.

Grande, que se encuentra en provincia Omasuyos⁶ pertinente al cantón Warisata donde fabrican aproximadamente 150 variedades familiares de instrumentos de viento, utilizando materiales como Chhalla, tuquru, Suq'usa, madera mara y otros. A su vez tiene su propia gastronomía que brinda servicio ya sea a la gente que reside en la ciudad o a las turistas, como los siguientes platos: Chairo, Plato Paceño, Jakhonta, Fricase, Thimpu, Choleta y Huarjata y otros.

Como segundo departamento pertinente a la región altiplano tenemos el departamento de Oruro, que deriva del nombre de Uru-Uru, fue creado por decreto supremo el 5 de septiembre de 1826, promulgado por el Mariscal de Ayacucho, Antonio José de Sucre, tiene 16 provincias, 35 municipios y 175 cantones. Su capital, Oruro, fue fundada el 1 de noviembre de 1606 con el nombre de Real Villa de San Felipe de Austria, a su vez tiene una de las 7 maravillas del mundo conocido, el Salar de Uyuni donde van mayoritaria de la gente de exterior a conocer esa maravilloso ecosistema. En la región de Oruro la gente del pueblo o los visitantes tienen la oportunidad de disfrutar de los siguientes platos típicos por cual se caracteriza: Api, Thimpu o Puchero, Lomo Montado, Mechado de Cordero y Pejerrey relleno.

Como también hoy en día van manteniendo con la conservación y uso de los siguientes instrumentos que les mencionare a continuación: la Kena- Kena, Tharqa, Sikus, Charango y otros.

Dentro de las danzas tenemos la morenada y diablada. La diablada es conocida como una de las danzas más típicas y principales de esta región. Es conocida de esta manera por la vestimenta que llevan los bailarines, el traje del diablo que representa el desafío entre las fuerzas del bien y del mal.

Finalmente tenemos el departamento de Potosí, que fue creado por decreto supremo el 23 de enero de 1826, 16 provincias, 40 municipios y 301 cantones. Su capital Potosí fue fundada el 1 de abril de 1545 con el nombre de Villa Imperial por el capitán Diego Zenteno. Actualmente este departamento es más conocido por su yacimiento de plata del Cerro Rico de Potosí, que es explotado en sus recursos minerales hasta el día de hoy por los mineros de esa región, que, según afirman ellos, dependen de su dios, **el tío** de la mina que les da fuerza para encontrar los minerales. A su vez, el pueblo de Potosí nos brinda sus danzas como patrimonio: tinku, khalcheños, Q'aramocos, Cueca y Zapateo, entre otras. En estas danzas la música es

⁶ Provincia perteneciente al departamento de La Paz.

interpretada por alguno de estos instrumentos: Quena, Tharqa, Zampoña y Charango, a la vez en la fiesta son acompañados siguientes comidas característicos conocidos como: Cazuela, Ají de Pataskha, Chambergos, Chajchu, Ají de Achacana, Carapulka, Puchero Potosino.

A continuación tenemos a la **región del valle:** donde constan tres departamentos: Cochabamba, Chuquisaca, y Tarija. Estos departamentos se caracterizan por el clima templado que poseen, facilitando la producción de frutas y cítricos, donde mayormente no se ve la llegada de helada como se ve en la región del altiplano. A continuación les daré a conocer brevemente los instrumentos, danzas y comidas típicas que tiene cada departamento que conforma la región de los valles.

Como primer departamento pertinente a valle tenemos a Cochabamba, que fue creado por decreto supremo el 23 de enero de 1826, promulgado por el Mariscal Antonio José de Sucre. Tiene 16 provincias, 47 municipios y 160 cantones, donde la Capital Cochabamba fue fundada el 15 de agosto de 1571 y nuevamente el 1 de enero de 1574 con el nombre de Villa de Oropeza, donde la mayoría de la gente habla quechua, pero comparten a su vez idiomas como Guaraní, Aymara y español. Los platos típicos no se quedan atrás: chanka de pollo, chanka de conejo, pichones, chupes de la cayote, silpancho, lambreado, chaques de trigo y quinua, jakalwa, jayauchu, pampacu, escabeche de patitas, chajcho, lawa de chocle, kawí, enrollado de cerdo y ujuré. Estas comidas son compartidos acompañada con siguientes danzas o músicas como ser: la cueca cochabambina, huayño, zulaque y zapateo.

A continuación tenemos a departamento de Chuquisaca donde se dio el primer grito libertario de América, el 25 de mayo de 1809 y donde se firmó el acta de la independencia. Chuquisaca fue creada por decreto supremo del 23 de enero de 1826, en la presidencia de Antonio José de Sucre. Se divide en 10 provincias, 29 municipios y 121 cantones. Sucre fue fundada el 29 de septiembre de 1538, con el nombre de La Plata. Este departamento tiene su propia cultura, con el idioma quechua, español y aymara. Dentro de ello les mencionare sus comidas típicas las cuales les caracteriza como: K´rapecho, Q´ellu, Chorizo chuquisaqueño, Sullka, Mondongo, Ranga, Picante, Asado de chancho. Dentro de las danzas tenemos cueca chuquisaqueña, bailecito, pujllay es una danza histórica que fue interpretada por los indigenas llamados tarabucos.

Como último pertinente a la región valle tenemos a Tarija que fue creado por decreto supremo el 24 de septiembre de 1831, se divide en 6 provincias, 11 municipios y 184 cantones, la Capital Tarija, fundada el 14 de julio de 1574 con el nombre de Villa de San Bernardo de la Frontera durante el gobierno de Andrés de Santa Cruz, en esta región hablan idiomas como: Castellano, Quechua, Mataco, Tupi guaraní y Maka, a su vez tienen gastronomía propia que brinda a la sociedad, dentro de ellos tenemos como: saice, arevejada, milanesas, caldo de pollo, ají de trigo, ají de patas y de chancho. Dentro de las danzas tenemos como zapateo, el escondido, el pin pin, el gato, chunchos, rueda chapaca y chacareras.

Finalmente en la zona de los trópicos tenemos a departamento de *Santa Cruz, Beni y Pando*, donde el clima llega a ser demasiado caluroso, a la vez húmedo, aunque algunas veces se percibe un aire más frío. En esta región se producen cítricos como frutas, que son tanto exportados para el mercado como para el consumo de la familia.

Primero tenemos al departamento de Santa Cruz donde hay una densa floresta subtropical y una extensión enorme de tierra. Aquí la mayor parte de la gente se dedica a la comercialización de productos trabajando con exportación de mercancías a otras ciudades. El departamento fue creado por decreto supremo el 23 de enero de 1826, durante la presidencia de Antonio José de Sucre, y se divide en 15 provincias, 56 municipios y 150 cantones. Mientras tanto su capital, Santa Cruz de la Sierra, fue fundada el 26 de febrero de 1561 por Ñuflo de Chaves. Allí, día tras días van practicando y cultivando danzas como el taquirari, el carnavalito, la chobena, rondilla y cambita oriental, a la vez brinda con sus platos típicos como: locro que es una sopa, majau de arroz con carne seca, cuñapé, que es un pan de queso, etc.

Como segundo departamento de la región del trópico tenemos a Beni, que está ubicado al noreste de Bolivia. Fue creado por decreto supremo el 18 de noviembre de 1842, durante el gobierno de José Ballivián y se divide en 8 provincias, 19 municipios y 45 cantones. Su capital Trinidad fue fundada en junio de 1686. Allí se platican idiomas como: Castellano, Guaran, Tupi guaraní, Mosetén y Tacana. Dentro de las comidas tenemos: majao, locro de charque y de gallina, patasca, peyuje, queperi, pacumuto, zonzo, pastel de gallina, la capirota y el almendrote. Dentro de las danzas tenemos el carnavalito, el taquirari, barrenderas, barbaros, chope, sarao, sirianos, chimanes, achu y macheteros con su vistoso tocado de plumas de paraba vestidos con camisetas una suéter blanca tejida de telares verticales que llevan en la mano un

machete de madera que simboliza una danza guerrera ancestral.

Para terminar tenemos al departamento de Pando. Fue creado por decreto supremo el 24 de septiembre de 1938, durante el gobierno de Germán Busch. A la vez tiene 5 provincias, 15 municipios y 51 cantones. La Capital, Cobija, fue fundada el 9 de febrero de 1906 con el nombre de Bahía en la margen derecha del río Acre. Tiene comidas típicas como: pacumutu, locro de gallina, patasca y churrasco. Con la danza bailecito, chobena, toritas, tobas, usan faldas ponchillos largo con plumas en las punieras y tobilleras.

Esta riqueza cultural de las tres regiones es exaltada por este texto de la secretaría de la cultura de Bolivia:

[...] a partir de la revalorización de los valores de nuestros ancestros y sociedades primitivas, organizadas en ayllus, marcas y otras formas de organización social, porque en ellas surgieron las primeras manifestaciones musicales en función de la comunicación y las actividades sociales y comunales, como en la agricultura: la preparación de la tierra, la siembra, la cosecha, tenían sus propias músicas e interpretaban diversos géneros musicales en correspondencia a la temporada y a los contextos geográficos, en algunas situaciones unidas a la danza. (ROJAS: 2012, p.3).

Instrumentos nativos

En este vasto territorio hay instrumentos nativos de varios tipos de familias instrumentales. Estos instrumentos surgen de la interacción del hombre con su hábitat, empleando los materiales presentes en el lugar para su construcción y desarrollando su cultura musical. Una buena muestra de estos instrumentos pueden ser vistos actualmente en el *Museo de instrumentos musicales de Bolivia*, un museo creado por el charanguista y cantante Ernesto Aramayo⁷ a partir de su colección personal. Este museo abrió sus puertas al público en 1962 en el mismo edificio que abriga la *Casa del músico* en La Paz. Allí podemos observar instrumentos musicales registrados desde la

⁷ Nació en ciudad de la paz Bolivia un 9 de abril de 1940, es un músico, artista, inventor de instrumentos musicales y autor de libros de enseñanza musical boliviano. Inicio su carrera de estudio en 1957 como solista. En 1966 fundó el grupo llamado Los Jairas que eran integrados por Gilbert Favre, Julio Godoy y Yayo Gofré, el Trio Domínguez, Favre, Cavour, agrupaciones con las cuales dio a conocer la música tradicional boliviana en Europa entre a 1971.

época prehispánica, en los que fueron utilizados materiales como piedra, barro, frutos, caparazones de animales, hasta los usados actualmente en el folklore boliviano.

Presentaré a continuación algunos de los instrumentos típicos de la música popular boliviana. Emplearé la clasificación que divide los instrumentos en: 1) instrumentos de cuerdas, 2) instrumentos de viento e c) instrumentos de percusión. Aún sabiendo que hay otras clasificaciones, que tal vez sean científicamente más correctas, opto por esta forma tradicional por ser familiar al habla campesina de los bolivianos. En el campo rural nadie se refiere a “aerófonos” o “membranófonos” y me parece extraño hablar de estas culturas populares con término que no son familiares.

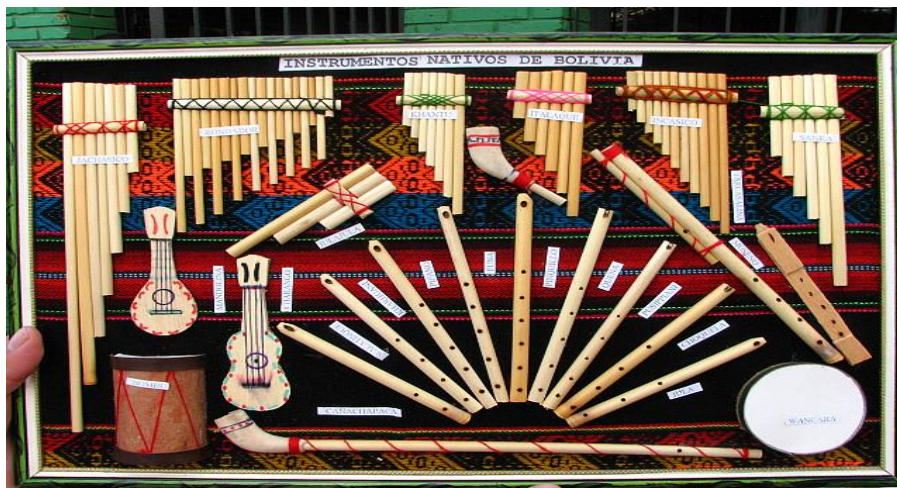


Ilustración 2: Instrumentos musicales bolivianos tradicionales

Instrumentos de viento

Zampoña

La zampoña está hecha de bambú. El modelo 6 y 7 tubos se puede afinar en cualquier tonalidad dependiendo del intérprete, pero la mayor parte de las zampoñas esta afinado en sol mayor o en su relativa, mi menor, ya que tiene todas las notas naturales y el fá#. Es clasificada en cuatro tamaños diferentes: *chuli*, *malta*, *zanka* y *toyo*.

Chulí:(en aymara=pequeño), mide aproximadamente 15cm, con los siguientes tamaños de caña por nota:

Arka:(7): B4 - G5 - E6 - C8 - A9 - F#11.5 – D14.50cm.

Ira:(6): A4.85 - F#5.75 - D7.40 - B8.70 - G10.75 – E12.75cm.



Ilustración 3: notas de los tubos de la zampoña chuli

Malta: (quechua y aymara=medianos) mide aproximadamente 30cm, tiene la misma estructura pero cada tubo de diferentes dimensiones como:

Arka: B 8.70 - G10.90 - E12.80 - C16 - A19 - F#23 - D29cm.

Ira: A9.70 - F#11.50 - D14.80 - B17.40 - G21.50 – E25.50cm.

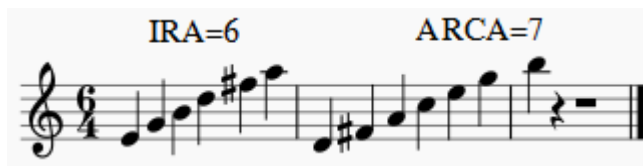


Ilustración 4: notas de los tubos de la zampoña malta

Zanka: (aymara=mayores) mide 75cm, de la misma manera tienes los siguientes diámetros:

Arka: B17.40 - G21.80 - E25.60 - C32 - A38 - F#46 - D58cm.

Ira: A19.40 - F#23 - D29.60 - B34.80 - G43 - E51cm.

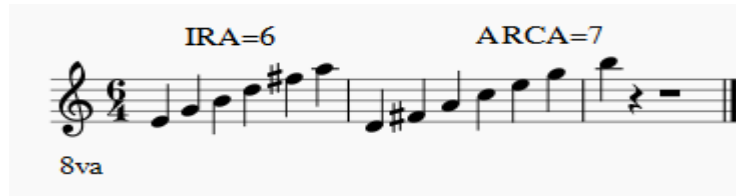


Ilustración 5: notas de los tubos de la zampoña zanka

Toyo: (bajos) miden aproximadamente 150 cm, con medidas aproximadamente de:

Arka: B34.80 - G43.60 - E51.20 - C64 - A76 - F#92 - D116cm.

Ira: A38.80 - F#46 - D59.20 - 69.60 - G86 - E102cm.

A continuación tenemos a otro instrumento de viento, llamado quena.

Quena

El nombre quena proviene de kkhéna, de la lengua quechua. Hecho de caña, barro, madera o hueso, la quena dispone generalmente de siete orificios: seis en la parte del frente y otro atrás, que se tapa con el pulgar. Los lugares más conceptuados en Bolivia de construcción de quenás son los poblados rurales de Walata grande y Walata chica (provincia Omasuyos, depto. de La Paz). La quena alcanza una gran extensión, como vemos en la figura 6:

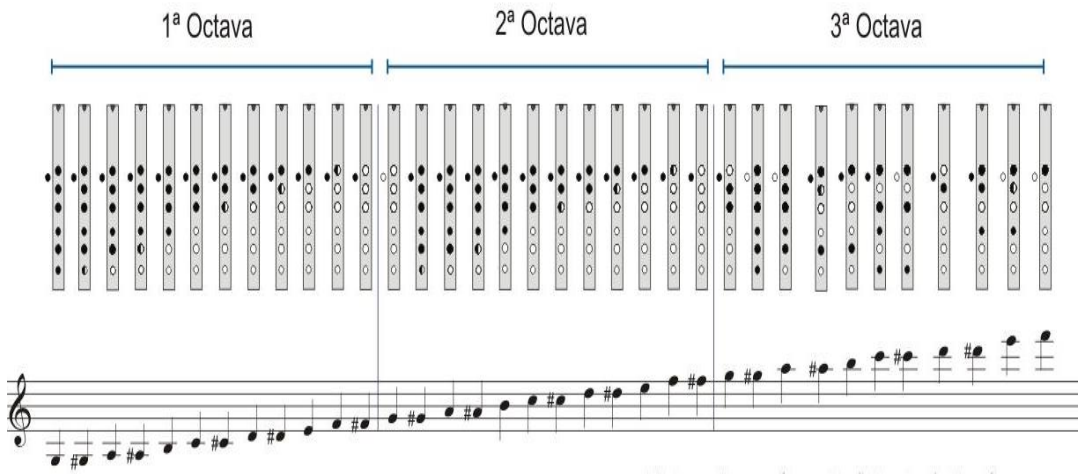


Ilustración 6: notas y extensión de la quena

Erke o pututu: es un instrumento hecho de cuerno de vaca con una cañuela, o tubo de madera de 3 metros aproximadamente. Se toca en fiestas populares. Por ejemplo, en año nuevo aymara y carnaval. Pero generalmente este instrumento es característico del conjunto de sikuris.



Ilustración 7: Erke o Pututu

Como también conoceremos otro instrumento llamados de Tarka.

Tarka: instrumento de viento hecho de madera con 6 orificios frontales. Las afinaciones más comunes son en la, do o mib, raramente se ve una afinada en do sostenido.

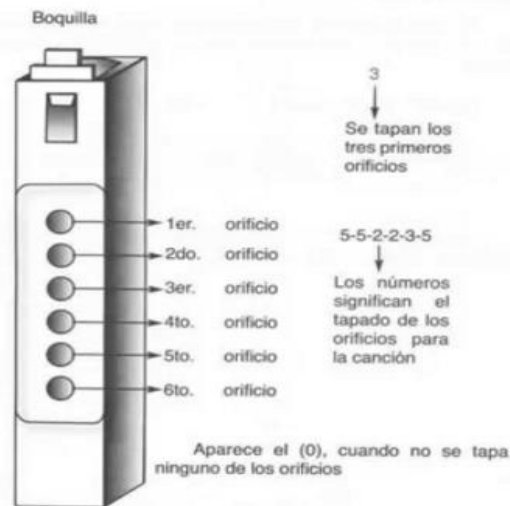


Ilustración 8: Tarka

Estos instrumentos son utilizados para tocar tarkeadas en intervalos, por ejemplo, de cuartas, quintas y octavas. Por otro lado al soplar y hacer sonar la tarka, comúnmente dicen que hay que soplar fuerte para “hacerla llorar”, para que la melodía adquiera el encanto esperado.

Ocarina: instrumento de viento sin llaves, echa de arcilla cocida, tiene una forma ovalada y generalmente tiene 10 agujeros dos en parte inferior y ocho en la parte superior similar a un sonido de silbato.

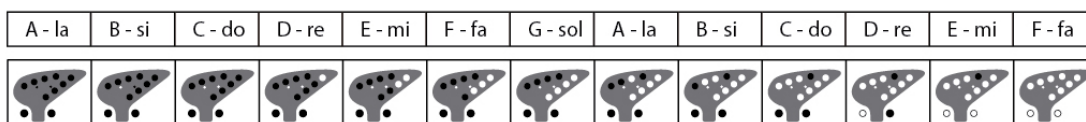


Ilustración 9: digitación de la ocarina en do.

Instrumentos de cuerda

Charango: es un instrumento de cuerda, con cinco cuerdas dobles, aunque hay variaciones con menos o más cuerdas, pero casi siempre en cinco órdenes.

Tiempos atrás era hecho de un animal llamado armadillo. Por causa de la prohibición de las matanzas de los animales ya no podemos ver comúnmente un charango de ese material. Entonces a partir de allí mayormente se ve hecho de material de madera o venesta. Es un instrumento típico de la región de la cordillera de los andes.



Ilustración 10: charango

Instrumentos de percusión

Huancara (wankara): instrumento que se caracteriza por su sensibilidad para armonizar la música ancestral, tiene una forma redonda con dos caras hechas de cuero de vaca o cabra, amarrados una a la otra por una serie de cuerdas, soportados por una venesta.



Ilustración 11: wankara

Chajcha: son instrumentos constituidos por pesuñas de animales comúnmente de

chango, cabra y oveja, creando al entrecrocarse un sonido rítmico de percusión utilizados en las muiscas de folclore.



Ilustración 12: chajcha

Pero más allá de los instrumentos tradicionales cada vez ganan más espacio los llamados instrumentos electrónicos. Estos instrumentos no pertenecen a las tradiciones ancestrales, sino que son fabricados por gente ajena a las comunidades interioranas y comprados en tiendas, generalmente en la ciudad. Observamos que en las ciudades, la música resulta de la unión de estos con los tradicionales antes mencionados. Los instrumentos electrónicos se caracterizan por necesitar de electricidad para producir sonido como guitarra eléctrica, bajo, percusión y otros.

Presentamos hasta el momento los instrumentos más populares de Bolivia, clasificándolos en familias instrumentales y relacionándolos con una región del país. Aunque cada departamento se caracteriza por su cultura y música, los instrumentos, mayormente, son compartidos, dependiendo de la necesidad de las comunidades para interpretar variedades de músicas en las fiestas patrias o rituales.

Observando estas fiestas y rituales, podemos reflexionar que el hombre del campo tiene una vivencia donde hay una gran relación entre el arte y la religión que interactúa en la sociedad. Es por eso que siempre la música y el arte del pueblo están presentes como caracterizaciones y símbolo de representación y de agradecimiento a la madre tierra (Pachamama), para prevenir obstáculos en sus producciones agrícolas del campo, con fines de conseguir satisfacer las necesidades de la familia, sabiendo de que el hombre depende mucho de la naturaleza para utilizar las fuentes primordiales, inclusive para poder producir el arte musical.

El arte musical ha nacido junto con el hombre, en su desarrollo evolutivo las distintas sociedades que han llegado a los Andes se han adaptado a los entornos ecológicos, su encuentro con estos nuevos hábitat plantearon al hombre andino nuevos problemas que fueron solucionados mediante el desarrollo de conocimientos científicos y míticos, que han permitido el uso de la naturaleza en beneficio del hombre, esto ha sido acompañado por el desarrollo de una serie de hechos sociales relacionados con la religión y el arte. (GUTIÉRREZ & GUTIÉRREZ, 2013, p. 1-2)

Los instrumentos nativos, de esta manera, son integrados a la religión y a los ritos, que por su vez, están integrados al medio ambiente. La musicalidad, de esta manera es expresada de forma espontánea a través de danzas como:

Cueca tarijeña o chapaca: según Edgar Civallero, esta danza de cueca chapaca representa el departamento de Tarija. Es una danza escrita generalmente en compás de 6/8, donde la cueca se divide en dos mitades, cada una de ellas está conformada por cinco partes conocidas como introducción, cuerpo, quimba, jaleo y descanso.

Saya afro boliviana: es una danza que nace de la expresión de los negros, estos viven en la región de yungas en la zona del trópico, su música tiene un compás de 4/4, donde existe una caja importante o principal que marca el tiempo de la música, los demás instrumentos y voces entrelazan sucesiones sincopadas, resaltando de que en esta música se utiliza generalmente caja y voces de bailarines y reco-reco hecho de caña o madera con algunos rasguños para poder producir el sonido.(AUTOR, año)

Huayño: es un género de música característico de zonas andinas, compartidos por países como: Perú, Chile, Argentina, Ecuador y Bolivia. Según Edgar Civallero el huayño tiene un compás binario de 2/4. Debido a su simplicidad puede fusionarse muy bien con otros ritmos similares, tales como la cumbia o el rock generando estilos híbridos.⁸

Como vimos que cada danza tiene un ritmo que caracteriza a un pueblo al mismo tiempo tienen sus propias lenguas para poder mantener constante dialogo. Por ejemplo, cuando un hombre de la cultura quechua emigra a un pueblo de cultura aymara, para participar de alguna manifestación artística, lo más interesante es que

⁸ Aclarando que este concepto híbrido, será abordado en el capítulo 3, utilizando como herramienta tres músicas de grupos populares de Bolivia: *Kjarkas*, *Kalamarca* y *Llajtaymanta*.

conoce la mayor parte de los instrumentos que existen, pero los nombran de manera diferente.

El instrumento *ZAMPOÑA* que conocemos en la actualidad es en idioma español, pero en lengua aymara es conocido por *SICU*, mientras en lengua Quechua por *ANTARA*. Claramente vemos ahí que existen variedades de expresiones en la cultura boliviana para denominar un objeto, que es un reflejo de la pluriculturalidad pero lo que tenemos que entender es que no cambia de ser el objeto, por más que lo llamemos por cualquier otro idioma.

Puesto que la comunicación lingüística tiene a menudo por objeto la realidad extralingüística, a los hablantes debe serles posible designar los objetos que la constituyen: ésta es la función referencial del lenguaje (el o los objetos designados por una expresión forman su referente). (DUCROT, 1972, p. 287).

La mayoría de los instrumentos y danzas que mencioné anteriormente se demuestran en una gran fiesta conocida como carnaval de Oruro. Según Patricia Espejo Claudia Arandia, “La fiesta del Carnaval de Oruro parece tener inicio el año 1783” (ESPEJO, 2007).⁹ Marcos Beltrán Avila (Historiador; Historia Colonial de Oruro pag. 199 y 309.) Este carnaval es concebido como un “paisaje” del altiplano, de los trópicos y valles. Además, los bailarines se presentan con variedades de vestimentas. El evento reúne miles de personas para asistir la fiesta, pidiendo o dando agradecimiento a la Pachamama, a la Virgen de Socavón (conocida también como Virgen de la Candelaria y al Tío de la Mina, para que les pueda brindar fuerza y mayor oportunidad en su vida cotidiana, ya sea en el amor o en recursos económicos. Donde cada bailarina se caracteriza por la vestimenta que lleva y por el amor que demuestra con la danza, todo aquello nos lleva a tener una comunicación con los extranjeros que vienen a visitar y disfrutar a cada año.

Cox nos hace conocer también mediante la citación de otro autor¹⁰ que para la gente de ascendencia aymara, la comunicación no se reduce a lo verbal, sino que se

⁹ De la página web <http://www.turismoruralbolivia.com/img/carnaval23.pdf>, Acceso: 20-07-2015.

¹⁰ Dussel, Enrique. Para una ética de la liberación latinoamericana, ed.edicol, México, 1977.

comunica a través de la mirada y de los objetos: las vestimentas, los colores y otros materiales empleados en la *performance*.

En este punto debo concordar con las ideas del autor por mi propia experiencia: en la cultura del interior de Bolivia es necesario poseer una vestimenta para caracterizarnos, para decir de donde somos. Una persona al ver nuestra vestimenta automáticamente se informará de estas cuestiones sólo observando. Lo que nos da una dimensión de la riqueza semiológica presente en estas fiestas.

Por eso es que en el Carnaval de Oruro se demuestra variedad de danzas, con multicolores de vestimentas. La danza más característica de Oruro es la *diablada* porque representa el bien y el mal y los problemas que se presentan en nuestra forma cotidiana de vivir. A la vez la fiesta acompañada por una gran velada, en toda la ruta de carnaval hasta el amanecer con la participación de grandes grupos folclóricos en diferentes lugares.

Carnaval de Oruro es una gran fiesta popular celebrada cada año en la capital folklórica de Bolivia Oruro, y una de las más grandes manifestaciones de arte popular y cultura tradicional andina. En el año 2001 fue declarado por la UNESCO como "Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad". (ESPEJO, 2007, p.1).

En estas fiestas, así mismo, se ve la participación de grupos de música popular de Bolivia, como Kjarkas, Lljatymanta y Kalamarca. Escogí estos tres grupos porque para mí son más conocidos por su música. A la vez estos grupos tienen un intenso diálogo con las fiestas patrias y otros eventos masivos, alegrando a la gente que vienen de diferentes lugares de Latinoamérica con sus canciones. A continuación les mostrare los instrumentos que utilizan esos tres grupos específicamente:

GRUPOS	Instrumentos tradicionales	Instrumentos modernos o electrónicos
Kjarkas	Charango Ronroco Wallaycho Guitarras. Zampoña Bombo-wancara	bajo eléctrico, octapad, teclado eléctrico
Kalamarca	Charango	bajo eléctrico, guitarra eléctrica,

	Ronroco Wallaycho Zampoña	batería, teclado eléctrico
Llajtaymanta	Guitarra criolla, charango, percusión, zampoña, bongo y silbato.	Octapad, bajo eléctrico, y batería

Tabla 1: Instrumentos tradicionales y modernos usados por los grupos Kjarkas, Kalamarka y Llajtaymanta.

Uso de la música autóctona en contextos educativos

A la vez los instrumentos como por ejemplo zampoña, tarka, quena, charango, pinquillo y otros, no solo son demostrados o ejecutados en fiestas, sino que a la vez son herramientas utilizados por los profesores en la enseñanza y aprendizaje de los niños y jóvenes en las ciudades. Estas traen en sí acercamientos sociales, específicamente en la ciudad de La Paz, donde se comparten espacios culturales de los pueblos originarios quechua y aymara, fundamentalmente en escenarios escolares. Claramente nos da a conocer que las formas en que la música ha incursionado en tales ámbitos, tales como la utilización como dispositivo didáctico, por parte de los profesores, padres de familia, niños y niñas, ya sea en un contexto reflexivo, que nos deja entender implicaciones políticas y pedagógicas, como un dispositivo o método para aprender del otro y de la otredad cultural andina:

El proceso de sistematización de los temas interrelacionados, con las incursiones de la música autóctona en las ciudades y por otra con el acercamiento de docentes, estudiantes y padres de familia de algunas unidades educativas hacia las prácticas y expresiones culturales de los pueblos originarios quechua y aymara que comparten convivencias de estos pueblos en las ciudades de La Paz y Alto, producto de migraciones de varias regiones del país. (COX, 2000, p.1).

Sin embargo después de la aceptación y valorización de la música autóctona en el ámbito social, se empieza a practicar la música autóctona para su interpretación en los conjuntos colectivos. En estos grupos se emplea un tipo de “diálogo” para

comprender de mejor manera las dificultades de los colegas buscando asimilarlos al conjunto sin ninguna discriminación en relación a su capacidad de ejecución. La tropa es encabezada por una guía, para mejor funcionamiento del colectivo.

[...] el proceso de aprendizaje y enseñanza de la música autóctona, está relacionado con el proceso práctico y concreto de su ejecución en "la tropa" "en donde todos los "componentes" incluidos los aprendices- participan inmediatamente en la celebración musical..." (COX, 2000, p. 5).

Cox nos da a conocer la metodología de enseñanza en que los aprendices deben acompañar a los guías "visual y auditivamente" y la importancia dada a la interpretación "suave" de las tonadas, para adquirir control técnico de los instrumentos.

En este punto vuelvo a destacar mi experiencia personal que condice con las afirmaciones del autor ya que yo mismo fui uno de los integrantes de música autóctona de mi pueblo, donde aprendí auditivamente siguiendo a mi guía hasta que finalmente conseguí un libre dominio del *sicus*. Aun sabiendo que hay otros métodos para conseguir tocar un instrumento, puedo afirmar que para mí fue más fácil de entender y manipular el instrumento, aplicando los mismos métodos nos sugiere el autor para los aprendices.

De esta forma, vemos que la música autóctona presenta respuestas concretas a la necesidad de fortalecer "lo propio" en la identidad cultural de los participantes (docentes, alumnos y centros culturales), aportando de esta manera un cuestionamiento y transformación de aquellos prejuicios negativos en beneficio de las prácticas culturales de los pueblos originarios quechua y aymara en la ciudad. (COX, 2000, p. 9).

A partir de allí se puede pensar que la propuesta educativa del licenciado Cox es sin duda una propuesta novedosa sobre todo en un contexto latinoamericano donde vemos la acción de métodos educativos de música como "El Sistema", basados en estructuras y metodologías europeas al presentar otros, donde la música autóctona propone respuestas concretas a la necesidad de fortalecer lo propio en la identidad cultural de los participantes sobre todo si comprendemos que está dirigiendo su trabajo educativo a los niños y jóvenes, con una enseñanza larga y tradicional.

De este punto de vista social tanto los jóvenes profesores y padres de familia de los colegios pueden tener un punto de fuga para sus problemas. De cualquier forma, desde mi visión como músico me parece muy importante la enseñanza de la música popular en los colegios a través de la música autóctona pues ayuda a la concretización de una idea que puede ser acogida en muchos otros países. Que nos facilita a las aproximaciones sociales, para compartir espacios culturales de los pueblos originarios en escenarios escolares.

Es en este sentido que el uso de las músicas populares puede tener en la enseñanza general una utilidad particular: la de neutralizar en algo la sistemática alienación que respecto a lo propio impone el sistema. (AHARONIÁN, 2000, p.8).

Además el etnomusicólogo boliviano Félix Eid nos cita en su libro *Warisata, la Escuela-Ayllu: una mirada etnomusicológica sobre la educación musical en Bolivia*, que en 1989, el neozelandés Christopher Small publicó el libro *Música, sociedad, educación: un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Esto nos da a entender que este uso de métodos de enseñanza tradicional de pueblos no occidentales están siendo aplicados en diversos por el mundo afuera, despertando el interés de los educadores y los musicólogos.

En este capítulo vimos un poco de la cultura rural de Bolivia. Esta cultura es la que los inmigrantes llevan a las ciudades grandes, cuando buscan medios de vida más confortables. Es la cultura rural que entra en contacto y se mezcla con la modernidad de los centros urbanos. En el capítulo siguiente vamos a tratar de estos procesos migratorios que fueron vividos también por los integrantes de los grupos de música popular. Es importante comprender que el estilo musical híbrido que los grupos presentan es producto de este fenómeno social que es la migración campo-ciudad.

2. MIGRACIONES CAMPO-CIUDAD EN BOLIVIA.

En la actualidad muchos jóvenes del campo rural se van para la Ciudad de La Paz (y otros centros) porque piensan que las mejores condiciones laborales, así como en la educación, se encuentran en el ambiente urbano. Dejan sus lugares de origen en un proceso migratorio que puede no tener retorno o que en otros casos puede ser algo pasajero. En el artículo *Migración y Vulnerabilidad en Bolivia* (2015), el psicólogo Eric Roth, nos dice que a veces:

Son los propios padres quienes, convencidos de que la ciudad es lo mejor para sus hijos, los envían como “criados” a casas de parientes de mayor estatus social y económico, con la idea de que retribuyan con su propio trabajo el cobijo y la comida recibida. (ROTH.2015, p. 6).

Este proceso migratorio implica un esfuerzo de adaptación. Los migrantes del campo al llegar a la ciudad deben adquirir formas de comportamiento diferentes de las que están acostumbrados. Delante de este hecho podríamos preguntarnos si los indígenas tienen simplemente que adaptarse a la cultura de las ciudades cercanas, que son muy diferentes ya sea en sus tradiciones como en sus formas de lenguaje. Desde mi perspectiva eso estaría equivocado sabiendo que se puede respetar las culturas de otros lugares pero que eso no quiere decir que tenemos que adaptar cien por ciento sus culturas, entonces desde allí uno mismo tiene que saber llevar sus culturas para poder compartir y no como una forma de olvidar, todo eso nos estaría llevando a un gran riesgo de pérdida de nuestras propias identidades de la tierra donde nacimos.

Por otro lado se provoca una atracción a la ciudad, pero muchas veces es ilusoria, más que real, porque nos hace pensar que en ella vamos a encontrar toda las oportunidades que necesitamos, pero son pocos los migrantes que consiguen la oportunidad de encontrar un empleo y la mayoría de las personas que van en busca de empleos a la ciudad no pueden conseguir trabajos formales, ya que son pocos los que consiguen trabajos como albañil, jardineros, niñeras, portero y venta de productos en el mercado, por razones de que no abastece a muchas personas los empleos que ofrece la ciudad, por cual algunos de ellos ya empiezan a dedicarse como chicleros¹¹ y cuida coches y otros.

¹¹ Chiclero es el vendedor callejero de chicle y otras golosinas.

Empero, estos cambios no necesariamente son negativos. La población rural indígena de Bolivia tiende a vivir en un estado de extrema pobreza con niveles muy elevados de mortalidad infantil y una falta de acceso a la mayor parte de los servicios básicos, tales como electricidad, agua potable, escuelas y servicios de salud. Tienen pocas oportunidades económicas aparte de la agricultura y la minería de subsistencia. (LYKKE, 2002, p. 11)

Debe resaltarse que los indígenas del campo rural, tienen la oportunidad de disfrutar de sus propios productos cultivados en cierta extensión de tierra, una tierra a la que dan la mayor importancia y que mantienen limpia, en el mejor estado, para conseguir una producción satisfactoria. Sin embargo, uno de los problemas más vistos es que cada familia tiene una pequeña extensión de tierra, y que no sirve para producir una cantidad de productos que les posibilite exportar a un mercado. Por tal motivo, la mayoría de las familias produce sólo para el consumo de los miembros de su familia.

Algunas indígenas a pesar de estos problemas llevan sus productos a las ciudades para vender, y después así comprar los artículos necesarios para sus familias, como por ejemplo materiales escolares para sus hijos. Pero uno de los problemas es que los pobladores de las ciudades, compran productos de las indígenas a un precio que no es justo, aún sabiendo que un indígena demora meses manteniendo el cultivo para obtener un resultado satisfactorio con su cosecha e inclusive muchas veces ni logran llevarla como quieren por causa de granizada o inundaciones.

Entonces, a partir de que se presentaron estos problemas, la mayoría de los indígenas buscaron otra manera de satisfacer sus necesidades, utilizando el método de cambio de productos (trueque) como una forma de adquirir y satisfacer de sus necesidades primordiales. Ejemplo: una persona que es de altiplano lleva los productos que producen a la feria (papa, aba, cebada, y otros), intercambiando por productos que producen en trópico (plátano, naranja, mandarina y otros), incluso se cambian pan con productos agrícolas, sin necesidad de estar comprando del mercado como una forma de obtener algunas cosas aunque no todo.

Pero el problema que hoy en día se ve claramente es que los pequeños productores del campo no pueden exportar sus productos, por causa de la competencia con los grandes mercados, que les llevan una gran ventaja en razón de los recursos

tecnológicos de que disponen.

Recordando que Bolivia se divide se divide en tres regiones básicas: el altiplano, la región de los valles y las tierras bajas, veamos cuales son las ciudades que reciben estos flujos migratorios. En el mapa a continuación observamos que cada región tiene una ciudad emblemática.



Ilustración 13: Centros urbanos por región

Debemos considerar que a partir de todas estas regiones los habitantes de los campos rurales van emigrando a las ciudades por la escasez de trabajo, o por falta de seguridad de su región, o por los bajos salarios o por falta de medidas sanitarias. Muchas veces emigran por la escasez de oportunidades educativas, pensando que estas se encuentran en la ciudad, entre otros factores. A partir de ahí comienzan a pensar en ir a vivir a ciudades centrales donde hay mayor accesibilidad para satisfacer sus necesidades. En este proceso migratorio, las ciudades que reciben la mayor parte de los campesinos son: Ciudad de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra. Considerando, como vimos, que cada uno de estos departamentos del interior, de donde parten los inmigrantes, tiene diferentes costumbres y/o tradiciones con las

cuales se caracterizan, cada ciudadano emigrante tiene la oportunidad de optar por la ciudad que le ofrezca un medio cultural que le posibilite una mayor facilidad de adaptación y con la cual pueda sentirse más comfortable.

Cada una de estas tres regiones tiene un centro urbano. El Alto y La Paz en el altiplano atraen principalmente a migrantes del altiplano rural. Cochabamba en la región de los valles proporciona un imán urbano que puede competir fácilmente con la capital del país. Tarija también es una ciudad creciente de la región de los valles debido al boom del gas natural en este departamento. Finalmente, Santa Cruz en las tierras bajas ha estado creciendo más rápidamente que cualquier otra ciudad en Bolivia en los últimos 50 años (IBIDEM, p. 4).

En la cultura rural se tiene la conciencia de que las tradiciones culturales deben ser preservadas y que se debe buscar que no disminuya la vitalidad de la población. Se sabe que estos procesos sociales pueden empobrecer las culturas interioranas, inclusive por el desequilibrio que genera en la población tanto en edad como en género. El campesino siente que “alimenta” la ciudad (que crece) mientras el campo (y sus tradiciones) disminuye.

Tomemos en consideración que estas culturas se demuestran en vivo, ya sea en fiestas rituales, fiestas patrias, como a la vez puede ser demostrado en algún otro tipo de actividad que se realiza ya sea en la ciudad de La Paz o en campos rurales, en fin en cualquier oportunidad donde se pueden compartir y comunicar la mayor información posible sobre sus culturas.

Uno de los factores más preocupantes es que los jóvenes, a partir de emigrar a las ciudades, desde allí automáticamente van aceptando o adaptándose a la cultura de las clases sociales altas o medias de la ciudad. Acaban por olvidarse de la cultura propia que cada uno poseía antes de migrar. Además de todo ello, la mayoría de las personas que permanecen en la ciudad después de migrar, cuando vuelven a su lugar o comunidad originaria, empiezan a criticar o bien no quiere aceptar o saber sobre la mayor parte de su propia cultura.

Por ejemplo, una persona que sabía hablar idioma aymara o quechua, después de permanecer un tiempo en la ciudad de La Paz, al volver al campo demuestra que no

sabe hablar Aymara o Quechua o sea, su propio idioma. Tratan de mostrar cosas que aprendieron de la cultura de clases sociales más altas o medias, produciendo una ruptura con su cultura, tradición y costumbres. Podemos entender mejor esta quiebra en el siguiente texto de Roth:

La emigración puede terminar con la ruptura del equilibrio familiar y la pérdida afectiva, introduciendo cambios en el entorno familiar o social. La conformación de nuevos vínculos conyugales o nuevos embarazos puede generar un proceso de desapego, desvinculación y una pérdida paulatina de la responsabilidad de los emigrantes para con su familia. Asimismo, la separación desencadena duelos que se viven solo parcialmente debido a que las pérdidas son incompletas, ambiguas y pospuestas. (ROTH, 2015, P. 10).

En el mismo sentido, Lykke señala que:

Los costos de la urbanización por los que las personas generalmente se preocupan incluyen un incremento en el crimen, mayor contaminación, congestión, pérdida de lazos familiares, y pérdida de las prácticas culturales tradicionales y los valores. (Lykke, 2002, p. 7)

Reflexionando sobre estas afirmaciones podríamos decir que la migración de los campos urbanos a las ciudades trae grandes problemas en la pérdida de nuestras culturas a través de las cuales nos identificamos, vayamos a donde queramos estar. Puede, inclusive, provocar la pérdida o desaparición de nuestros pueblos al transcurso del tiempo ya que cada ciudadano va adaptándose a culturas de las ciudades, corriendo el riesgo de perder completamente las tradiciones. Una forma más adecuada sería, desde mi punto de vista, que cada individuo ejerza su derecho de ir a buscar la vida para satisfacción de sus necesidades y de su familia, pero llevando siempre su cultura como una forma de representar y decir que es de tal país o pueblo, compartiendo su cultura con la de los otros, algo que lamentablemente no sucede.

Probablemente una de las implicancias negativas más importantes de la

migración rural urbana en Bolivia es la reducción de las culturas indígenas tradicionales en el país. Cuando migran a uno de los principales centros urbanos, las personas tienden a ajustar sus hábitos y sistemas de creencias, sino inmediatamente, entonces por lo menos a lo largo de una generación o dos. Estos cambios incluyen cambios en la religión, la vestimenta, las ceremonias, los hábitos sexuales, etc. (Lykke, 2002, p. 11)

Los jóvenes del campo rural mientras que están en su pueblo originario son más independientes. Ellos son los propios productores, que cultivan variedades alimentos con sus propias manos y con su sacrificio para satisfacer sus necesidades y las de sus familias. Aquí claramente se ve que la gente del campo rural no está dependiente del mercado como ocurre en las metrópolis. Además de eso son más libres en el campo para poder ejercer sus responsabilidades y para producir los alimentos necesarios para sobrevivir. En primer lugar, no pagan por el agua, lo que da mayor facilidad para riego de los sembradíos agrícolas. Además de eso, hablando de religión, en el campo rural aceptan lo natural, que sería la Pacha Mama que puede ser entendido como período y lugar sagrados, donde la cultura aymara y quechua dan la ofrenda de coca, alcohol, incienso y otros. Muchas veces ofrendan frutos agrícolas acompañado con un animal sacrificado, con música y danza, que es una manera de agradecer a la madre tierra y al Tata Inti (padre sol) sabiendo de que las indígenas dependen de estos dioses para recibir una buena cosecha de frutos. A partir de eso se cree en una actuación ecológica ya sea social o individual.

Claramente es necesario que alguna de la población joven del altiplano rural deje la agricultura, ya que simplemente no se tiene la suficiente tierra agrícola para mantenerlos a todos. Ellos tienen dos opciones principales. Una es mudarse al área rural de la región de las tierras bajas, donde la tierra es más abundante y se puede deforestar para crear aún más tierra agrícola. La otra opción es trasladarse a la ciudad e intentar un nuevo estilo de vida. (Lykke, 2002, p. 11).

Entonces se puede decir que desde el momento que migran las personas del campo rural a lo urbano, donde se van a quedar por mayor tiempo, las características de la ciudad empiezan a estimular que el ciudadano del campo rural se adapte con

mayor facilidad a la modernidad.

Migración y grupos musicales

Estos problemas también son vividos por los integrantes de los grupos folclóricos de Bolivia de gran popularidad, donde podemos observar que la música es afectada por este proceso migratorio y esta ruptura de vínculos con sus tierras de origen. Desde el momento en que llegan a la ciudad, los inmigrantes van dejando sus hábitos musicales para reemplazarlos o bien mezclarlos con nuevas sonoridades urbanas. Es el caso de los grupos que analizamos en este trabajo: *Kjarkas*, *Kalamarca* y *Llajtaymanta*, cuyos integrantes nacieron en los campos rurales. Con el tiempo emigraron a grandes ciudades como a la ciudad de La Paz, que es el centro económico y cultural de Bolivia. A partir de allí pasaron a ser considerados (y aún hoy en día siguen siendo) como grupos representativos del altiplano, que demuestran la propia cultura boliviana, con sus diferencias, la cultura autóctona realizada en encuentros realizados en las fiestas patronales, donde suceden tanto entradas tradicionales, como rituales (carnaval de Oruro) y otros.

Ahí vemos muy claramente que estos grupos de música popular contemporánea vinculada de alguna forma a las raíces andinas estarían mostrando por lo menos parte de las expresiones culturales del campo rural, al utilizar recursos estilístico-musicales e instrumentos tradicionales de Bolivia, que hace que su música tenga una sonoridad de los pueblos andinos. Entendemos que estos grupos se relacionan con las agrupaciones culturales de práctica de las culturas tradicionales, comunes en las metrópolis. Podemos entender mejor surgimiento de las agrupaciones culturales en siguiente texto de COX:

Estas agrupaciones culturales están conformadas por “residentes” de las mencionadas provincias en la ciudad, con los cuales hemos compartido hermosos momentos en fiestas patronales, entradas tradicionales, rituales, “prestes”, presentaciones musicales en teatros y museos, grabaciones en vivo y en estudio. Habiendo recobrado de esta manera el sentido de hermandad profunda que caracteriza a la “gente” de este territorio andino. (COX, 2000, P. 2).

Tomemos en cuenta que estos grupos de música popular de raíz andina representantes de Bolivia marcaron una historia inolvidable para la sociedad boliviana así como también llevaron aspectos de la cultura de nuestro país para los otros países, interpretando sus hermosas melodías. Como les haré conocer brevemente el origen específicamente de los tres grupos: 1) Los Kjarkas que es grupo fundado en el municipio de Capinota del departamento de Cochabamba en 1965 por los hermanos: Wilson, Castel y Gonzalo Hermosa (2/10/1950), más Edgar Villarroel. El nombre del conjunto tiene su origen en la palabra kharka, del quechua sureño, que significa temor, recelo o temblor. 2) A la vez tenemos a otro grupo: Kala Marka (hombres eternos) que fue fundado en 1984 en la ciudad de La Paz por Hugo Gutiérrez (cantante y compositor) y Rodolfo Choque (flautista). 3) Finalmente tenemos al grupo Llajtaymanta que nació en la ciudad de Oruro-Bolivia, un 7 de abril de 1986. En este caso, el nombre Llajtaymanta fue idea de un amigo cochabambino de Benjamín y Álvaro, Moisés Soto, que era integrante del Grupo Amanecer. “Llajtaymanta” significa “de mi pueblo” o “de mi tierra”.¹²

Estos grupos adquirieron su fama, de cierta forma, por su presencia constante en las fiestas patrias de Bolivia y otros eventos culturales de gran repercusión. También atraviesan las fronteras, llevando la cultura y tradiciones de Bolivia para países extranjeros, viajando por todo el mundo dando conciertos e discursos de la cosmovisión andina, participando de manera continua además en festivales, en los que siempre intentan representar sus orígenes con identidad, ya que gran parte de sus músicas contienen mensajes acerca de respetar la naturaleza. Transmiten la necesidad de que cada uno conozca y conserve sus orígenes y que respete los antiguos valores humanos de las etnias americanas. En estos recitales podemos ver el uso de instrumentos tradicionales como bombo wangara (percusión), zampoña y quena (viento), guitarras, charangos ronrocos e wallaychos (cuerda), entre otros característicos de la música tradicional andina.

Comprendimos en este capítulo, entonces, que el proceso migratorio del campo-ciudad no puede ser dejado de lado cuando observamos estos grupos musicales. Los músicos campesinos, así como cualquier otro migrante, debe

¹² Informaciones obtenidas de las páginas oficiales de los tres grupos: 1) Kjakas: <http://www.loskjarkas.com.bo/web/>, 2) Kalamarka: <http://www.kalamarka.com/> e 3) Llajtaymanta: <http://llajtaymanta.com.bo/>

adaptarse a la nueva realidad que encuentra en la ciudad, modificando su forma de tocar música, modernizando su estilo para poder comunicarse con los habitantes del nuevo medio. Al hacer esto, como veremos a seguir, desarrolla un tipo de estilo musical *híbrido*.

3. Hibridismo musical e industria cultural

Analizando la música de estos grupos debemos tomar en cuenta que hoy en día estos estilos de música aún siendo compuestos esencialmente por sonidos e instrumentos andinos, reciben influencias de la música pop internacional, utilizando también instrumentos electrónicos y digitales. Partiendo de esta constatación del uso de instrumentos de orígenes culturales diferentes (modernidad urbana vs. tradición rural), podemos considerar que estamos observando una práctica musical de carácter *híbrido*. Podríamos conjeturar que claramente hay una mezcla de instrumentos para interpretar la música folclórica de Bolivia, adaptándola al uso de instrumentos modernos. Además, se ve un cambio bastante claro en la composición de las melodías en comparación con las músicas creadas anteriormente con instrumentos tradicionales de Bolivia. Para comprender mejor el concepto de hibridación, utilizare las definiciones de dos autores. Primero tomaremos la definición de Coelho:

A hibridização refere-se ao modo pelo qual modos culturais ou partes desses modos se separam de seus contextos de origem e se recombina com outros modos ou partes de modos de outra origem, configurando, no processo, novas práticas. [...] A hibridização não é mero fenômeno de superfície que consiste na mesclagem, por mútua exposição, de modos culturais distintos ou antagônicos. Produz-se de fato, primordialmente, em sua expressão radical, graças à mediação de elementos híbridos (orientados ao mesmo tempo para o racional e o afetivo, o lógico e o alógico, o eidético e o biótipo, o latente e o patente) que, por transdução, constituem os novos sentidos num processo dinâmico e continuado. (COELHO, 1997, P. 125-126, **APUD** KERN, 2004, p. 7).

Ya Kern, donde nos dice que:

Não nos esqueçamos que o termo hibridismo, em sua origem na biologia do século XIX, envolve necessariamente a mescla de duas espécies diferentes e aparentemente incompatíveis. O resultado da mistura dificilmente é tido como harmonioso: ou os seres híbridos são estéreis (no caso da biologia), ou são degenerados (no caso da metáfora racalista a que já fizemos menção). Ao se

manter a metáfora baseada nesse conceito, substituindo apenas a noção de raça pela de cultura, não ocorre uma real alteração estrutural do mecanismo de funcionamento de tal ideia. (KERN, 2011, p. 14).

A partir de esto podemos afirmar que hibridismo puede ser llamado alguien que es procreado por dos individuos de distinta especie, ya sea vegetal o animal, que procede de cruce de dos organismos de razas, sub-especies distintas.

En el caso de nuestro objeto de estudio, hablando musicalmente nos estaríamos refiriéndonos, en vez de a dos especies, a dos estilos musicales diferentes, a dos culturas e a dos orígenes diferentes de instrumentos, los instrumentos tradicionales y los modernos. De esta manera, el hibridismo implica que estos grupos no preservan simplemente las tradiciones andinas. En vez de simplemente conservar sus orígenes, y de respetar los antiguos valores, estos grupos, al contrario, los complementan con el uso de instrumentos y procedimientos musicales modernos. Entonces podríamos decir que con el proceso del tiempo estos grupos han operado cambios técnicos y estilísticos en su música, que aunque parezcan pequeños detalles implican modificaciones considerables. Por eso nos preguntamos ¿hasta donde llevará con el transcurso del tiempo este uso de instrumentos modernos. Sí a partir de lo actual vemos el cambio de sonoridad musical que fue provocado por mezclas de instrumentos modernos, influenciado por el avance tecnológico y la industria.

Pero tomemos en cuenta que la música se puede extender a varios lugares en la sociedad como una representación de la cultura, que puede transmitir tradiciones y costumbres, ya sea en los contextos generales (rituales, fiestas, etc.) y en las diversas sociabilidades. Donde se ve que el valor de la música no reside exclusivamente en sí misma, como el concepto de arte autónoma, propio de la cultura europea, si no que viene cargada de valores dados por su uso social, como apuntan Silbermann (1963) y Hennion (2010) ya que ellos toman como objeto de estudio los usos de la música y no la música en sí.

Incluso para Hennion no existe obra musical como objetividad, existe sólo en el momento en que se realiza en el consumo, refiriéndose a una sociedad moderna, basada en la división de trabajo y especialización de las tareas. Dándonos espacio para asumir una nueva mirada al abordaje del estudio de la música y sus efectos, que en el caso de la música tradicional boliviana es un campo de estudio muy amplio.

Entonces para un entendimiento mejor citare desde un punto sociológico, al autor Mikel Aramburu Urtasun, que en su texto *El grupo exponente folklórico: de la cultura tradicional en el medio urbano*, considera al “grupo folklórico como a un grupo estructurado que sus miembros comparten una ideología, entendida que considera como conjunto de valores, y unas normas de autorregulación.” (URTASUN, 1871, p. 1).

Relacionando este concepto de folclore presentado por Urtasun a nuestro objeto, la música tradicional andina, entendemos que estos grupos populares contemporáneos comparten de alguna manera “valores y normas”. Sin embargo, sería difícil caracterizarlos en el término folclórico, ya que su trayectoria fue construida en el medio urbano e influenciada por la llamada *industria cultural* (ADORNO, 2011). O sea: debemos pensar que las raíces “folclóricas” que los integrantes de estos grupos traen del campo son confrontadas con la musicalidad urbana. En este enfrentamiento hay, claramente, un riesgo de pérdida de nuestra cultura ancestral. Por eso es importante entonces rescatar y mantener la originalidad de las músicas folclóricas que son interpretadas. Considero que es necesario mantener la originalidad de nuestra cultura musical, transmitiéndola para su permanencia de generación en generación y que guarde una relación con una determinada cultura o historia de Bolivia.

Entonces podemos decir que el modelo capitalista de producción en masa afecta también la relación entre el individuo y la música, pues la acción humana se convirtió en apéndice del sistema. Observado de esta manera la música popular urbana relacionada al sistema comercial de la industria cultural, que Adorno denomina de “música ligera” reproduce una supuesta libre subjetividad, pero en realidad obedecen a la ideología propia de este mercado”. Como afirma el sociólogo, son “(...) los poderes objetivados e institucionales de los cuales dependen los procesos sociales y, con estos, los individuos” (ADORNO, 2011, pág. 367).

En la sociedad moderna de consumo el sujeto pasa a ser objeto de la sociedad. Las personas pasan a ser meros consumidores presos de la ideología que el sistema impone. La racionalización pierde su fin propio y pasa a ser un medio para el control del poder social.

En una sociedad de bienes de consumo plenamente formada y altamente racionalizada, la objetividad es el poder social acumulado, los aparatos productivos y de distribución controlados por este último. Aquello que de acuerdo con su propio concepto tendría que venir en primer lugar terminó por transformarse en apéndice que hubiese llevado al conocimiento de los seres

humanos vivos. La ciencia que rechaza eso defiende la condición que nos llevó hasta este estado de cosas. Esto es el esclarecimiento que la teoría científica debe desentrañar. Comenzar con el estudio de los sujetos sociales o con la objetividad social haciendo mal no es una cuestión de preferencia por un punto de vista o por una selección temática (...). Las condiciones sociales son aquellas propias al poder social; de ahí vienen la trascendencia de la producción sobre los demás dominios. (ADORNO, 2011, p. 368)

Así entonces podemos entender que el concepto de hibridismo como un “efecto” que está presente entre las prácticas musicales contemporáneas en Bolivia, a la vez que en los contextos culturales y sociales. Este hibridismo puede ser vinculado, de alguna manera, al esfuerzo de adaptación y sobrevivencia de estos músicos nacidos en el campo, que al llegar a la ciudad se vieron obligados a “negociar” su arte con la industria cultural de masa. Podríamos preguntarnos cómo sería su música si fuera hecha sin la influencia de las compañías discográficas.

Finalmente es necesario destacar que los grupos contemporáneos de Bolivia (*Kajkjas*, *kalamarca* y *Llajtaymanta*) dentro del contexto de la música popular boliviana a la comparación de hoy los mismos grupos con uso de instrumentos modernos suponen diferencias de un grupo que era anteriormente, ya que escuchando las canciones de los grupos nos traía una admirable profundidad, apenas sin hacer esfuerzo por entender la letra en aymara o ya sea en otra lengua (quechua). Una de las cosas más interesantes al transcurso del tiempo es que estos grupos dialogan bastante con el uso de instrumentos modernos y tradicionales, pero lo bueno es que no cambian la letra. Da la impresión de que mantienen la letra para que no sea tan notorio y visto por la sociedad. Entonces para finalizar les dejare para un cuestionamiento libre con la siguiente pregunta, ya que para explicar detalladamente necesitamos un estudio a profundado. ¿Por qué las letras permanecen más parecidas con la tradición?

Una premisa básica de la Sociología de la Música es saber que la noción de originalidad es discutible, como lo había notado Ivo Supucic, porque la actividad musical tiene una historicidad social, ya que la música es hecha, a partir de la creatividad sobre estructuras que están dadas en el medio, el condicionamiento social-histórico del músico condiciona su música. Entendemos, en este caso, que la música de los grupos observados es influenciada en su creatividad por dos “agentes” externos: la cultura tradicional y la industria cultural.

Entonces las músicas producidas mediante instrumentos tradicionales que son influenciados por instrumentos modernos (industria) son vinculadas a un mercado que precisa de muchas producciones musicales, para producir productos de compras: los álbumes, LPs, EPs, singles, los hits. Todo este mercado, de alguna manera, permite una reproducción constante de un tipo de música (con características diferentes a la rural) que provoca cambios substanciales en el gusto del oyente, que es, de cierta manera “masificados”.

4. ANALISIS MUSICAL E VISUAL

Finalmente me enfocaré en analizar específicamente una música de cada grupo. Como ya les había mencionado anteriormente, este tipo de análisis no se enfocará mucho en el campo de la armonía de la música. Más bien me permitiré analizar el dialogo entre los respectivos instrumentos (tradicionales y modernos), su forma de empleo, el comportamiento de los integrantes y los diversos estilos musicales confrontados (o mezclados). Este tipo de análisis tratará de nos hacer entender lo que está pasando en la música durante su ejecución. Sabiendo que no se puede analizar una música solo a partir de una partitura escrita, más que, en algunas ocasiones, puede ser más oportuno analizar a partir de un registro en audio o audiovisual (videoclip, por ejemplo), ya que estos grupos nos cuentan la historia expresándonos el arte y patrimonio de Bolivia, incluyendo elementos que extrapolan lo musical.

Para lo cual en las músicas con los cuales trabajaré, vamos a ver sus características distintivas a partir sobre todo de la escucha de sus audios, explicando las características de una forma sencilla y concisa sin la ayuda de la partitura, comprendiendo elementos estructurales, estilísticos y simbolismos presentes, distinguiendo los timbres de cada instrumento utilizado por cada grupo. De esta forma les explicaré la terminología necesaria sin la necesidad de una partitura. Aun sabiendo que estas músicas pueden ser analizadas posteriormente con la ayuda de una por parte escrita, una transcripción del audio en partitura.

A concentração obstinada [dos analistas] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, quanto a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. A preocupação com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais - não só todo o complexo histórico referido mas também tudo que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta. (KERMAN, 1987, p. 93)

La primera música que analizare es del grupo **Kalamarka: Pujllayman Tusuy**,

que traducido significa “bailando en la fiesta”. Esta música, originalmente posee la letra en lengua quechua. Ya que la mayoría de nosotros no comprende este idioma original de la letra de la canción, me permitiré presentar a seguir la letra en los dos idiomas:

Idioma quechua	Idioma español
<p style="text-align: center;">PUJJLLAYMAN TUSUY</p> <p>Pujllayman tusuy jamuniy wawitay Sonq'oyquita cusirichiy noka jina (CORO) Llawarniyquipi kasat Llawarniyipi kausanqui Tarabucomanta jamuni wawitay munariquyqui nisiaspa imillita (CORO) Wawitamanta munarq'ayqui sipasitas manta nokallapaj kanky (CORO) Chay canela ñawisituyqui Inti jina q'anhamuan Imillita (CORO)</p>	<p style="text-align: center;">BAILANDO EN LA FIESTA</p> <p>Bailando en la fiesta vengo a ti, mi niña Dejaré que este ritmo fluya en ti (CORO) Correrá por tus venas Correrá por mis venas Vengo del pueblo Tarabuco, mi niña Vengo a decirte que te quiero, muchachita (CORO) Desde niño te he querido Desde que eras una niña fuiste mía (CORO) Esos ojos color canela con esa piel morena, muchachita¹³ (CORO)</p>

Esta música tiene un texto tradicional, donde el autor de la letra se inspira a los niños de campo rural o urbano, queriendo mostrar que ellos también son del campo de

¹³Con la traducción de Elizabeth Marca Valencia.

un pueblo. Adonde lleva esta música para producir un momento de alegría, para compartir las músicas como una forma de hermandad, llevando las características de la cultura boliviana.

Esta música es acompañada por una danza llamada pujllay (del quechua *puqllay* que significa jugar o juego). “El pujllay fue postulado en marzo de 2011 como patrimonio cultural intangible ante la UNESCO por el gobierno boliviano”.¹⁴ Esta danza es muy tradicional y se baila en lugar de Tarabuco y en departamento de Chuquisaca, como una forma de ofrenda a la Pachamama. Los bailarines llevan ropas bien características de la cultura indígena: los hombres llevan camisa negra y pantalón blanco sobre el cuál va otro corto de paño de color negro. Llevan también una faja de lana tejida, un poncho de lana multicolor, un cinturón grueso de cuero, una trenza, una sandalia con tacos de madera de un grosor mayor, adornado con campanitas que suenan a cada movimiento del baile, un pañuelo rosado en la mano izquierda y derecha. Llevan también una forma de casco puestos en sus cabezas.

Mientras tanto las mujeres llevan en su vestimenta una camisa negra, una falda negra, un sombrero plano adornado con cintas de colores y también llevan una banderita blanca. Además de eso llevan un pañuelo amarrado en su espalda, donde se ve la representación de multicolores de la bandera actual de Bolivia *Wiphala* lo que nos hace pensar en esta danza como una forma de representación simbólica de los pueblos andinos.

Los integrantes del grupo también utilizan vestimentas similares a las de los bailarines en el sentido de que combinan el color con las vestimentas de los danzantes. Sin embargo, se puede decir que los músicos tienen vestimentas de carácter más urbano. Pero el videoclip está ambientado en un escenario o ambiente altiplánico.

La música, a pesar de evocar algún ritmo andino, es tocada con un rasgueo que nos hace pensar en la influencia del rock o del pop internacional. Los músicos utilizan instrumentos tradicionales como: guitarra criolla, quena, charango y zampoña. Mientras que por otro lado tenemos instrumentos modernos como: bajo eléctrico, guitarra eléctrica, batería, teclado eléctrico. Este último no aparece en el video pero en el audio se escucha.

La música comienza con una introducción instrumental que va desde 0’00”

¹⁴ Retirado de: <http://tierradevientos.blogspot.com.br/2011/12/el-traje-del-pujllay.html>

hasta 1'26". Con ritmo medio pop, la quena solo tocando notas largas y algunos ostinatos de la guitarra eléctrica, doblada con la zampoña. Otro elemento típico de la tradición que se ve en la música, es el doblamiento de la voz principal del cantante por una voz extremadamente aguda femenina que es algo habitual en la música andina. También vemos que hay un unísono de guitarra y zampoña que produce un fenómeno híbrido tanto en el aspecto del timbre (un instrumento de viento de caña mezclado a un instrumento de cuerda eléctrico), como por sus orígenes de diversos medios culturales (rock y música andina).

En el minuto 2' 21" la guitarra eléctrica hace un solo con gestos musicales típicos del rock, que a su vez es reforzado por los gestos corporales del guitarrista que nos hace recordar los gestos típicos de los músicos de este género. Es una postura que tal vez pretenda reforzar delante del público la idea de que el grupo es "moderno" y forma parte de una cultura "internacional". Cuando la guitarra eléctrica está terminando, entra la quena con un ostinato. Guitarrista e quenista se miran mostrando que se entienden: entonces a partir de ello podemos pensar que se representa un acuerdo entre tradición y modernidad, ya que visualmente no hay un choque entre estos dos mundos. Resalto por otro lado que por más que la batería sea un instrumento moderno, el comportamiento musical que este tiene es dentro del contexto tradicional, marcando la rítmica de la danza de pujllay.

Por último menciono que la estructura de la música, tiene una intercalación entre estrofas y aquel ostinato doblado entre la zampoña y la guitarra. No hay, aparentemente, un estribillo o coro, sólo en el medio hay un solo guitarra. Por lo tanto podemos decir que se tratar de una canción estrófica.

La segunda música que analizaré es del grupo **Llajtaymanta**, una música dedicada a los caporales de **San Simón**.¹⁵ Esta danza de los caporales es más popular en Bolivia donde se realizan las entradas folclóricas, ya sea en el contexto de festivales, como en fiestas religiosas o fiestas patrias, como por ejemplo en el Carnaval de la Concordia en Cochabamba, el carnaval de Oruro, la entrada universitaria en La Paz, etc. Esta danza tiene raíz en la saya de los negros, conocidos como afro bolivianos, que se localizan en su mayor parte en la región de sud yungas *Chulumani*. Por último, podemos decir que esta danza tiene un carácter más movido. Los varones

¹⁵ Me refiero a los caporales que se organizan en la Universidad Mayor de San Simón (La Paz).

gritan dando una ronda con saltos, mientras las mujeres resaltan la sensualidad mostrando su cuerpo a través de los movimientos y vestimentas. A continuación les mostrare la letra de la canción del cual trabajaremos con el análisis.

SAN SIMON U.S.A.

Cuando me fui de Bolivia
Tras el sueño americano.
Con el paso de los días
me sentí más boliviano.

Ahora canto con el corazón
Con mucha alegría.

Con los caporales San Simón
Bailo noche y día.

Somos los simones
Derrochando amores.
Somos de Virginia U.S.A

Somos los mejores.

Somos los simones
Derrochando amores.

Somos de Virginia U.S.A
Somos los mejores.

La música posee un ritmo caporal, está en compas 2/4 y tiene su acentuación

en el segundo tiempo. Utiliza los siguientes instrumentos: guitarra criolla, charango, percusión, zampoña, bongo, *octopad*,¹⁶ bajo eléctrico, silbato y batería.

En esta música hay una “cocina rítmica” constante sobre la cual entran las intervenciones de otros instrumentos y de las voces. Las voces están tratadas en bloque, con una sonoridad típica de los grupos vocales folclóricos. Oyendo otras músicas de **Llajtaymanta** concluimos que en este grupo las voces cantan juntas y con una expresión más agresiva que **Kalamarka**. Aquí no se ve el doblamiento de voces en octava con la voz femenina aguda, sino que privilegia la sonoridad masculina. En la parte instrumental merece destaque el Charango que tiene un rasgueado típico de la música folclórica. Por otro lado, el ritmo es trabajado dentro de tradiciones más nítidamente boliviana. En eso vemos una diferencia con el rasgueo de rock de **Kalamarka**

En el video de esta música los integrantes de **Llajtaymanta** llevan una camisa negra con algunas franjas de bordados que tratan de representar la cultura y arte de Bolivia. Llevan un pantalón negro y zapato negro, en general el uniforme que llevan es todo color negro. Yo opino que tal vez tiene que ver su uniforme para dar un sentido de relación a la danza afro bolivianos, ya que esta danza es de raíces africanas.

Para finalizar analizaré la música ***Ave de cristal*** del grupo **Kjarkjas**. La letra de la canción nos muestra una inspiración más hacia el amor, como si alguna de sus novias o enamoradas les dejó por otro y su canción especialmente va dedicado a decirnos que no se acaba el mundo cuando un amor se va de nuestro lado, sino más bien nos dice que cuando un amor se va, “si no fue sincero” otro vendrá a ocupar el lugar del quien se fue. Como a continuación les mostrare la letra entera de la muisca.

AVE DE CRISTAL

No se acaba el mundo
Cuando un amor se va

¹⁶ Un tipo de batería electrónica.

No se acaba el mundo
Y no se derrumbara
Si fue verdadero
Tras sus huellas volverá
Si no fue sincero
Otro lo reemplazara

No se acaba el mundo
Cuando un amor se va
No se acaba el mundo
Y no se derrumbara
No hay lluvia en el alma
Que no acabe con un sol
se limpia el cielo
cuando deja de llover
De llover

Y es el corazón
Como un ave de cristal
Que es tan frágil de romper
Tan difícil de entender
Y es el corazón
Como el destino más cruel
Tan difícil de torcer
Y tan fácil de perder
Es el amor
es el amor

La música está en compas 6/8. Tiene carácter de balada andina, con ritmo de chuntunqui, que es una danza navideña chuquisaqueña, que fue adoptado por los **Kjarkja**. Dentro la instrumentación tenemos: bajo eléctrico, octopad, teclado eléctrico,

zampoña, charango, guitarra solista. La guitarra solista trabaja con gestos que recuerdan o bien estilos “latinos” internacionales (flamenco, bolero) o tal vez evoca el vals peruano. El charango dialoga con la guitarra con gestos bastante similares o con los típicos trémolos.

El comportamiento de la voz es dentro del lenguaje romántico sin perder la raíz folclórica, una melodía melancólica, que se aproxima al canto tradicional andino, enfatizando el significado de la letra. En general podemos decir que los tres grupos forman parte del neo folclore, porque no son parte del folclore tradicional, sino de una corriente que intenta hacer una fusión entre lo autóctono y lo moderno.

TAPAS DE DISCOS

KALAMARCA

A continuación analizaremos dos tapas de CD de cada grupo, porque las artes visuales tienen un lenguaje que nos transmiten mensajes, pasándonos ideas sin la utilidad de la palabra de las culturas de la sociedad y de ellas podemos hacer



diferentes interpretaciones de sus símbolos. Como primera imagen de la tapa de CD tenemos el grupo **Kalamarka**. Lo primero que vemos es un ambiente altiplánico, porque ahí vemos el hermoso lago Titicaca adornada con un parquito de totora junto a la bandera de Bolivia, los hombres con vestimentas típicas de altiplano (poncho y chullo para protegerse del frío). A partir de eso podemos pensar que este grupo nos deja ver la cultura de Bolivia del parte altiplánica solo con un imagen de disco, dándonos a entender que ellos trabajan con músicas tradicionales relacionados con la cultura de esa región o la idea de que se

identifican con ese lugar.



Mientras tanto en esta tapa de CD (también de

Kalamarka) nos muestra un ambiente de la región de trópico, un ambiente hermoso. Pero si nos damos cuenta que dos integrantes del grupo tienen puestos el poncho en una región cálida, esto nos hace pensar que ellos sólo tratan de mostrar una imagen buena en sus discos. Y si digo esto es porque si asistimos a los conciertos o presentaciones de videos, ellos en ningún momento utilizan ese poncho que llevan puestos en la tapa de este disco. Lo más probable es que ellos lo utilicen como una imagen de “presentación” de Bolivia. La imagen lleva también un cóndor andino, que es característico del escudo Boliviano y que simboliza la búsqueda de horizontes sin límites del país. Las letras del grupo, escritas en mayúsculas, de color rojo y amarillo. La naturaleza de color verde, como una representación a la bandera del país, en la cual el color rojo representa el derrame de la sangre en las luchas de las guerras que hubo, el color amarillo representaría a los minerales que existen en el país y el color verde, la naturaleza (flora).

Seguidamente tenemos tapas de CDs del grupo **Llajtaymanta**. El primero de ellos nos muestra mayormente las danzas de la región altiplánica como ser la *diablada*,



morenada, *kullawada* y *tinkus*. Las vestimentas son de multicolores, sería como una presentación a multicultural del país, así como el nombre del grupo se encuentra en el medio en mayúscula de color rojo amarillo y verde, que entendemos como representación de los colores de la

bandera de Bolivia. Podemos suponer también que la letra lleva un fondo de color negro, en alusión a los uniformes de los integrantes, así como las imágenes de los bailarines que nos muestra en la tapa de CD, como una forma de transmitirnos que ellos no solo se limitan a tocar una sola danza o ritmo, más bien ellos trabajan con la variedad de músicas que tiene Bolivia, como una forma de explorar el arte y cultura que nos ofrece nuestro país.

También vemos como sub título que dice “A bailar...!” Desde esta frase podemos pensar que estos grupos nos traen músicas para que nos podamos divertirnos olvidando de nuestros sufrimientos vividos y tristezas, con la llegada de sus músicas dándonos como una sorpresa o alegría, para disfrutar de las músicas de

Bolivia. Yo opino que en su tapa de CD debería de colocar una danza característica de cada región de Bolivia.

La segunda tapa de CD que analizaremos nos muestra otro ambiente. ¿Por qué digo esto? Porque la foto tiene un fondo de paisaje del altiplano. Me parece que es



el departamento de Oruro, el lugar donde nació en grupo. Pero como vemos siempre mediante las imágenes, nos quieren mostrar la realidad del pueblo andino mientras en sus interpretaciones de las músicas incorporan instrumentos de la actualidad. ¿Por qué ellos no pueden aparecer en la tapa del CD con sus

respectivos instrumentos utilizados para interpretar la música? Sus formas de posición corporal, por otro lado, parecen típicas de gente que tienen confianza con sus actitudes, parece que estos grupos salieron en la foto con un paisaje de su región porque se sienten más cómodos estando en la tierra donde nacieron, junto a su cultura propia. Esto parece simbolizar que quieren mantener sus tradiciones.

Por último tenemos por analizar las tapas del grupo **Kjarkas**. En la tapa de su CD vemos, como en la mayoría de los grupos otros grupos también, un paisaje típico. En este caso es la famosa montaña ILLIMANI, que rodea a Chuquiago Marka, que



según recuerdo es el nombre aymara para la ciudad de La Paz. A la vez los uniformes de los integrantes combinan con la montaña nevada de color blanco, donde ellos están mirando a la ciudad y a la montaña como una forma de que el grupo, al mirar recuerdan y extrañan su pueblo donde nacieron

departamento de Cochabamba, pero en su disco muestra una forma de llevar la cultura de un pueblo para otro ciudad, transmitiendo un lenguaje de integración cultura.

De otra forma, podemos interpretar la letra de la música *Chuquiago marka*: una parte nos habla de la paz el alma y que allí no hay adonde perderse. Entonces desde

allí podemos pensar que sus ponchos blancos representa a la ciudad de los andes, donde uno se encuentra con su identidad y la silenciosa paz de las montañas. El nombre de los **Kjarkas** lleva en una letra muy artística de color amarillo, que puede ser pensada como representación de la diversidad de riquezas culturales.

Como ya les había mencionado anteriormente que estos grupos siempre llevan imágenes como representación de Bolivia, sabiendo que sus músicas son muy famosas, al comprar una persona lo único que ve es el título y la imagen de la CD para tener una idea de que se va tratar sus música, a partir de eso podemos pensar que estos grupos para llamar más atención al pueblo llevan estos tipos de imágenes de Bolivia.

En la segunda tapa de CD nos trata de mostrar lo que es la cultura verdadera



tradicional del altiplano, donde los hombres llevan ponchos y sombreros como una forma de la representación al pueblo andino altiplánico, sabiendo que estos grupos van desde su pueblo andino llevando sus músicas inspiradas a la gente boliviana,

llevan a compartir con sus compatriotas de otros departamentos como una forma de hermandad. Hasta el título de su disco mismo dice que han venido “desde el alma de mi pueblo”. Eso nos hace entender que los **Kjarkas** llevan sus músicas para que sean compartidas con culturas diferentes. Dentro de este álbum hay otra música con el mismo carácter que se titula *munasquechay*. En el video clip de esta música los integrantes muestran los uniformes como aparecen en la tapa de CD. La canción está cantada en una parte en quechua y otra en español, como también puedo decir que para interpretar utilizan instrumentos básicos tradicionales como cajón de sikuris e zampoñas, acompañada con la voz y charango. Con todo ello consiguen tocar una música encantadora. Como también se ve bien notorio que lleva un cóndor encima del nombre del grupo, como una forma de transmitir que la música no tiene barrera, además de eso como una forma de representación al pueblo andino y al viento, ya que mayor parte los cóndores se encuentran en altiplano donde hace frío, que no tienen un lugar definido, igual que estos grupos no tienen un lugar específico para trabajar o estar todo el día, más bien ellos van fomentando en constante movimiento igual que cóndor

cruzando fronteras.

CONSIDERACIONES FINALES

Durante mi trabajo de pesquisa, pretendí analizar tres grupos como: *Kalamarcas*, *Llajtaymanta* y *Kjarkas*, en relación al contexto social, cultural y musical, utilizando la palabra hibridismo musical, ya que las músicas interpretadas por estos grupos nos muestra música folclórica interpretadas utilizando instrumentos musicales de lo actual. Estas formas de diálogo nos muestran una cierta quiebra de la cultura como surge por otra parte en la migración del campo rural al medio urbano. Aunque mi trabajo de pesquisa no fue profundizado detalladamente en estas cuestiones por los límites de tiempo de un TCC, pretendo continuar después de mi graduación aportando más ideas. Imagino primero estudiar con más profundidad los ritmos folclóricos de Bolivia, para poder analizar las músicas de estos grupos con más facilidad y entender mejor el dialogo entre tradición y modernidad en el repertorio de la música popular andina. De esta manera aportaré nuevas ideas para jóvenes a los que les interese trabajar o conocer sobre los instrumentos y cultura de Bolivia, que son utilizados día tras día en fiestas rituales y patrias.

Con todo esto quiero decir que conseguí mi objetivo por cual me interese trabajar de este tema, aunque tuve ciertas dificultades, esto fue por falta de trabajos académicos referente a mi trabajo de pesquisa. Por otro lado quiero resaltar que continuare con mi investigación por mas adelante de esa forma facilitare el material a universidades de música, donde puedan compartir y explorar un trabajo académico de la cultura indígena boliviana.

Poniendo en cuestión a estos grupos: ¿hasta dónde llegaran con estos usos de instrumentos modernos?, ya que en los videoclip vemos con la guitarra eléctrica incorporando actitudes de rock y la forma de ejecución del instrumento. ¿Será que estos grupos pretenden mostrar una música agradable a las personas, o simplemente son influenciados por industria cultural?

Además de esto pongo en consideración que el hibridismo en estos grupos no es tan violento, en el sentido de que se percibe que ellos no dejan de lado completamente a la música tradicional. Pero dentro de este proceso de hibridación me surgió la duda de que si estos grupos más adelante poco a poco remplazarán completamente a los instrumentos tradicionales por instrumentos modernos. Puede que por ahora intentan mantener un equilibrio entre estos instrumentos para que no sea

notorio ese cambio violento, pero ¿hasta qué punto llegaron estos grupos con cuestiones va mencionado?

Estos cuestionamientos pueden ser libremente investigados por los interesados, para obtener sus propias respuestas como una forma de conocer a la gente boliviana y para que estos puntos sean cuestionados y discutidos.

En relación al análisis de tapas de CDs es muy interesante ver que estos grupos en su mayoría muestran elementos de la cultura de Bolivia o bien un paisaje natural, mientras en sus videoclips visualmente sucede lo mismo. Musicalmente sucede otra cosa, ya que esa valorización de lo nacional se diluye cuando se le da un protagonismo visual a los instrumentos modernos. Desde mi punto de vista digo que ellos acaban dando más status social a lo moderno. Este punto debería de ser cuestionado e investigado para ser profundizado.

A partir de estos puntos considero que las culturas de Bolivia deberían de ser vistas y tratadas con mayor delicadeza, que mediante nuestra cultura nos caracterizamos y nos valorizamos. De alguna forma digo que se debe mantener a raíz de las culturas sin ningún otro cambio que sea violento. Es decir, cambios concientes, creativos, elegidos libremente y no impuestos por la industria o la colonización del pensamiento, sabiendo que hoy en día la mayoría de las músicas son influenciadas por la industria cultural, pero eso no nos quiere decir que debemos llegar a un elemento de una música de otro género donde la verdad no corresponde a su familia, más los instrumentos de alguna forma podría ser utilizado siempre tratando de mantener la originalidad y la característica que diferencia de un otro.

Para terminar resalto de nuevo, que mis objetivos fueron alcanzados, tratando de mostrar un poco de cada uno de los temas tocados en mi trabajo, más el punto central fue trabajar de los grupos y sus respectivas músicas como una forma de ver la hibridación en contexto musical. Esta fue mi primera experiencia con un trabajo académico, más me comprometo ampliar los conceptos abortados cuando consiga más material como para ampliar mi trabajo de investigación. Esto fue sólo un comienzo, tenemos mucho por trabajar hasta conseguir una idea más clara, concisa y sencilla.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. **Introducción a la Sociología de la Música**. Sao Paulo: EDUNESP, 2011.

AHARONIÁN, Coriún. Músicas populares y educación en América Latina. In: **CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR**. 2000.

CAVOUR, E. **Instrumentos musicales de Bolivia**. 3ª ed. La Paz: Edición CIMA, 2010.

COX, C. **La música autóctona de los andes y su práctica educativa y musical como espacio recreativo para la escuela**. En: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá, 2000.

DIOS, F. **La creatividad musical y el patrimonio artístico en algunas comunidades bolivianas**. En: Revista Creatividad y Sociedad, n.13. Madrid, 2009.

GUTIÉRREZ, R.; GUTIERREZ, E. I. **Principios básicos de organología y Antropología de la Música: Instrumentos musicales de los Andes, Chaco y Amazonia de Bolivia**. Oruro: (En prensa) 2013

HENNION, A. **Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto**. Comunicar. Revista científica de Educomunicación Huelva: Grupo Comunicar. 25-33 p. 2010. ISSN: 1134-3478.

KERN, D. P. M. **O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato**. MÉTIS: história & cultura. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, v. 3, p. 53-70, 2004

LYKKE, A. E. **Migración Rural-Urbana en Bolivia: Ventajas y Desventajas**. La Paz: Instituto de Investigaciones Socioeconómicas, 2002.

ROJAS, A. et al. Diseño curricular de la especialidad de educación musical. Ministerio de Educación. La Paz: 2012.

ROTH, E. **Migración y vulnerabilidad en Bolivia**. In: Conferencia Internacional "Familias, Niños y Jóvenes en Condición de Vulnerabilidad". Universidad Católica Boliviana, La Paz, Mayo de 2015.

Disponible en:

http://www.researchgate.net/publication/275965435_Migracin_y_Vulnerabilidad_en_Bolivia

Acceso: 3/12/2015

PARA LA FORMACION DE MAESTRAS MAESTROS

SERRUDO SANCHEZ, P. Propuesta y desarrollo de la materia comunicación para centros de educación alternativa. Disertación de maestría. Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla. 2010. Disponible en:

http://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/762/0144_Serrudo.pdf?sequence=3

Acceso: 8 de octubre de 2015.

SILBERMANN, A. **The sociology of music**. Londres: Routledge, 1963.