



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**BACHARELADO EM MÚSICA –
ÊNFASE EM PRÁTICAS
INTERPRETATIVAS - CANTO**

CUANDO UNA VOZ CANTA UN TAQUIRARI
ESTUDIO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SONORIDAD VOCAL

ANDREA VACA GIL

Foz do Iguaçu
2021

CUANDO UNA VOZ CANTA UN TAQUIRARI
ESTUDIO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SONORIDAD VOCAL

ANDREA VACA GIL

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 a la obtención del título de Licenciatura en Música – Énfasis prácticas interpretativas, Canto.

Orientadora: Profa. Analía Chernavsky
Coorientador: Prof. Marcelo Ricardo Villena

Foz do Iguaçu, 2021

ANDREA VACA GIL

CUANDO UNA VOZ CANTA UN TAQUIRARI:
ESTUDIO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SONORIDAD VOCAL

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 a la obtención del título de Licenciatura en
Música – Énfasis prácticas interpretativas, Canto.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Analía Chernavsky
UNILA

Coorientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Profa. Dra. Bruna Prado Queiroz

Prof. Dr. Luciano Simões Silva

Prof. Lic. Damián Vaca Céspedes

Foz do Iguaçu, 29 de janeiro de 2021

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, le agradezco a mi madre, Reina A. Gil Chávez, y a mi padre, Gustavo A. Vaca Arauz, por su amor, confianza y apoyo incondicional al dejarme estudiar en el extranjero, ¡estoy donde estoy gracias a ustedes!

A mi profesora orientadora, Analía Chernavsky, por su constante orientación en este trabajo y en el canto, y sobre todo por su amistad, cariño y motivación en este caminar artístico.

A mi profesor coorientador, Marcelo Villena, que fue el que me dio el primer impulso para realizar este tema en la investigación, por todos sus consejos, motivación y amistad durante mi estadía en la universidad.

A los profesores de la banca por sus orientaciones claves que aportaron bastante a mi investigación, la profesora Bruna Prado y el profesor Luciano Simões, ambos también mis profesores de canto en respectivos semestres y Damián Vaca, investigador boliviano.

A André Macedo por toda la colaboración y orientación en el área de performance, motivación y amistad durante mi formación universitaria.

A Danilo Bogo por toda la predisposición y colaboración en la parte técnica musical y las buenas energías en esos momentos.

A mis amigos/colegas de curso, Alvaro Quisbert, Liz Martínez, William Moreno y Juan Diego Bello por ser parte de mi proyecto práctico anexo a esta investigación y todo el intercambio musical compartido.

A mis amigas y amigos por todos los lindos y esenciales momentos compartidos durante mi formación universitaria.

Las cosas sólo son puras si uno las mira desde lejos. Es muy importante conocer nuestras raíces, saber de dónde venimos, conocer nuestra historia, pero al mismo tiempo tan importante como saber de dónde somos, es entender que todos en el fondo somos de ningún lado del todo y de todos lados un poco. -.Jorge Drexler

VACA Gil, Andrea. **Cuando una voz canta un taquirari**: estudio sobre la construcción de una sonoridad vocal. 2021. 100 p. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Música, énfasis en Prácticas Interpretativas - Canto) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2021.

RESUMEN

Durante mi trayectoria en el curso de música he conocido diversas propuestas que avivaron mi deseo de querer profundizar y explorar más en la música de mi país, Bolivia. Esta investigación dialoga con mi proyecto artístico y busca responder a las preguntas ¿cómo puedo darle una nueva sonoridad al taquirari, sobre todo con mi voz? Y, para que sea algo nuevo, ¿qué es lo que hay dentro de la tradición de interpretación vocal en el mundo del taquirari? Para responder estas preguntas parto del conocimiento general sobre el taquirari, sus manifestaciones culturales, para luego centrarme en el taquirari-canción, dando a conocer sus elementos musicales y específicamente vocales a través del análisis de las interpretaciones de dos artistas de renombre nacional, Gladys Moreno y Guísela Santa Cruz. Y al final narro el resultado de mi proyecto artístico, AMALGAMA, que comprende las relecturas de tres taquiraris.

Palabras clave: Taquirari. Canto popular boliviano. Sonoridad vocal. AMALGAMA.

VACA, Gil Andrea. **Quando uma voz canta um taquirari**: Estudo sobre a construção de uma sonoridade vocal. 2021. 100 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, ênfase em Práticas Interpretativas - Canto) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

RESUMO

Durante minha formação no curso de música conheci diversas propostas que alimentaram meu desejo de querer me aprofundar e explorar mais a música do meu país, a Bolívia. Esta pesquisa dialoga com meu projeto artístico e procura responder às seguintes questões: Como posso dar uma nova sonoridade ao taquirari, principalmente a partir da minha voz? E, para torná-lo algo novo, o que já existe na tradição da interpretação vocal no mundo do taquirari? Para responder a essas perguntas, parto de um conhecimento geral sobre o taquirari, suas manifestações culturais, e depois enfoco no taquirari-canção, revelando seus elementos musicais e especificamente vocais por meio da análise das interpretações de duas artistas de renome nacional, Gladys Moreno e Guísela Santa Cruz. E no final relato o resultado do meu projeto artístico, AMALGAMA, que compreende as releituras de três taquiraris.

Palavras-chave: Taquirari. Canto popular boliviano. Sonoridade vocal. AMALGAMA.

VACA, Gil Andrea. **When a voice sings a taquirari**: Study about the construction of a vocal sonority. 2021. 100 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, ênfase em Práticas Interpretativas - Canto) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

ABSTRACT

During my formation in Music career, I had come to understand various proposals that fueled my desire to want to deepen and explore more in the music of my country, Bolivia. This research dialogues with my artistic project and answers the questions: How can I give a new sound to the taquirari, especially with my voice? And to make it something new, what is there already in the vocal world of the taquirari? To answer these questions, I started from general knowledge about the taquirari, its cultural manifestations, and then focused on the taquirari-song, revealing its musical elements through the musical and vocal analysis of the interpretations of two versions of the nationally renowned artists Gladys Moreno and Guísela Santa Cruz. And at the end, I narrate the result of my artistic project, AMALGAMA, which would be the covers of three taquiraris.

Key words: Taquirari. Bolivian Popular Singing. Vocal Sonority. AMALGAMA.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Imagen 1 -	Tapa del disco GLADYS MORENO, La voz del Oriente Boliviano	42
Imagen 2 -	Etiqueta interna del disco, lado A, der., y lado B	43
Imagen 3 -	Capa reversa del disco GLADYS MORENO La voz del oriente boliviano	45
Imagen 4 -	Tapa frontal del disco Gladys Moreno, Embajadora de la Canción	46
Imagen 5 -	Tapa media del disco Gladys Moreno, Embajadora de la Canción.	47
Imagen 6 -	Tapa del disco Folklore Oriental	51
Imagen 7 -	Tapa del disco Niña Camba	52
Imagen 8 -	Rasgueo del taquirari en la guitarra	57
Imagen 9 -	“Carretero Enamorado”. Sección A	57
Imagen 10 -	“El Trasnochador”. Sección A	58
Imagen 11 -	“Misterios del Corazón”. Sección A	58
Imagen 12 -	“Niña Camba”. Sección A y B	58
Imagen 13 -	Cadencia en “Carretero Enamorado”	59
Imagen 14 -	Progresión Cadencial IVm Im V7 Im	59
Imagen 15 -	Progresión Cadencial I IVm V7 Im	59
Imagen 16 -	Pósters de divulgación de AMALGAMA	73

SUMARIO

BANCA EXAMINADORA	3
AGRADECIMIENTOS	4
LISTA DE FOTOGRAFÍAS	9
SUMARIO	10
PREFACIO	12
INTRODUCCIÓN	13
CAP. 1 LAS MANIFESTACIONES CULTURALES DEL TAQUIRARI A TRAVÉS DEL TIEMPO	22
1.1. TRAYECTORIA DEL TAQUIRARI	22
1.2. EL TAQUIRARI EN LA INDUSTRIA MUSICAL	31
1.2.1. INICIOS DE LA GRABACIÓN DE MÚSICA BOLIVIANA	32
CAP. 2 CUANDO UNA VOZ CANTA UN TAQUIRARI	34
2.1. EL TAQUIRARI CANCIÓN (CONTEXTO GENERAL)	36
2.2. GLADYS MORENO	38
2.3. GUÍSELA SANTA CRUZ	48
2.4. REPERTORIO – ANÁLISIS DE LAS VERSIONES.	53
2.5. LA VOZ EN EL TAQUIRARI	60
2.5.1. LA VOZ DE GLADYS MORENO	61
2.5.2. LA ESTÉTICA VOCAL DE GUÍSELA SANTA CRUZ	62
2.5.3. CONSIDERACIONES DE LA ESTÉTICA VOCAL EN EL TAQUIRARI	63
CAP. 3. CUANDO MI VOZ CANTA UN TAQUIRARI	63
3.1. MEMORIAL DE AMALGAMA	67
3.1.1. EL INICIO – IDEA MUSICAL	68
3.1.2. MI INTERPRETACIÓN VOCAL	70
3.1.3. IDEA VISUAL	72
3.1.4. PROCESO DE GRABACIÓN	74
CONSIDERACIONES FINALES	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	80
ANEXO 1	82
ANEXO 2	84
ANEXO 3	86
ANEXO 4	88
ANEXO 5	90

ANEXO 6
ANEXO 7

93
98

PREFACIO

Desde que llegué a la UNILA, en el 2016, he estado rodeada de una gran diversidad cultural. El poder compartir con personas de diferentes países latinoamericanos, (como de Ecuador, Colombia, Perú, Argentina, Paraguay, Venezuela, por supuesto Brasil, entre otros), me ha hecho conocer otra forma de vida, de cultura, ha hecho crecer mi percepción de la vida y tener la motivación de querer explorar y conocer todavía más. Así como la UNILA dice en su lema: ¡Quiero romper mis fronteras!. En mi canto ese deseo se manifiesta al indagar por diferentes géneros musicales, gracias a la propuesta que trae el curso de música, de unir varios mundos musicales, me trajo esa experiencia y me da la oportunidad de explorar más en la música y así con mi voz.

Durante mi trayectoria en el curso de canto he conocido tanta música nueva para mí, diferentes proyectos musicales con una propuesta que no sabía que eran posibles. Eso en uno que otro momento me ha hecho pensar “me gustaría hacer algo parecido con la música de mi país”. Y cuando pienso en la música de mi país, lo primero que surge en mi mente son las músicas con las cuales crecí y de cierta forma me identifico culturalmente. Con esas músicas me refiero a los taquiraris, las chobenas y los carnavales, principalmente; claro que hay otro tanto de ritmos pero son esos 3 en los que pienso primero y más seguido.

Al ver el show del dúo Livia Nistrovski e Fred Ferreira¹, voz y guitarra, en la Oficina de Música de Curitiba, en el 2017, quedé impactada con ese trabajo, la forma en que montan su espectáculo, el aspecto visual, los arreglos, la sonoridad y el nivel técnico de la cantante Livia, que sale a relucir en esos arreglos pensados en el realce de la voz, y toda una sonoridad contemporánea dentro de la música popular. Ese proyecto musical fue uno de los que más reforzó y me acercó a mi pensamiento y deseo de querer realizar algo diferente con mis interpretaciones. Y qué mejor que con la música que hace parte de mi memoria musical, la cual opino que puede ser más explorada con las influencias extranjeras, específicamente con las técnicas más elaboradas de la música erudita (contemporáneas) aplicadas a la música popular y a las técnicas del jazz, creando así otro tipo de interpretaciones.

En Bolivia no hay tanto estudio accesible sobre la música, como lo hay en algunos países latinoamericanos, refiriéndome sobre todo a Brasil, que es donde he pensado todo esto. Tampoco hay un mercado musical tan accesible y

¹ Enlace de referencia sonora para conocer al dúo: https://youtu.be/_gZX_usZinU

sólido. Ojo: manifestaciones culturales por supuesto que hay; mi reflexión va a respecto del punto de vista del mercado, de cómo se desenvuelve. Si más músicos se unieran y trabajaran en proyectos colectivos de seguro que se lograrían más espacios y movimiento del mercado, especialmente para proyectos diferenciales, como el que presenta el duo de Livia e Fred, por dar un ejemplo.

Por otro lado, también he conocido a intérpretes, cantoras y autoras de su propia música, contemporáneas, que inspiradas en las músicas latinoamericanas de las generaciones pasadas las han traído a la actualidad haciendo relecturas o versiones de esas composiciones y/o han compuesto su propia música inspirándose en ellas. Recuerdos que traen reencuentros con esas músicas, tanto para ellas, como para nosotras. Con ellas me refiero a Mariela Condo (Ecuador), Maria Mulata (Colombia), Marta Gómez (Colombia), Natalia Lafourcade (México), entre otras. Esos proyectos que ellas realizan, de inspiraciones, versiones, homenajes, son una corriente viva dentro de la música, por lo tanto, son otra de mis fuentes de inspiración e influencia en este proyecto personal.

Comienzo comentando sobre esto porque no puedo disociar mi trabajo profesional de mi trayectoria artística y contexto social. Soy una migrante que ha conocido otras realidades y piensa cómo puede aplicar eso en la música de su país. Y así como se discute bastante sobre la disociación artística-musical del contexto en la Historiografía de la Música tradicional europea, que fue un debate constante en algunas de las materias que he cursado, también quiero compartir lo que me trajo a realizar mi proyecto artístico y mi investigación de graduación. Así puedo fundamentar mi proyecto de creación en el trabajo de conclusión de curso, el TCC.

Les deseo a todos una buena lectura.

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Conclusión de Curso en Prácticas Interpretativas, parte de una preocupación de fondo estético y nace como respaldo de mi proyecto artístico de creación de relecturas o versiones de un género musical del oriente boliviano, una de las regiones de Bolivia conformada por los departamentos de Pando, Beni y Santa Cruz: el taquirari. Mi idea es darle una nueva sonoridad al taquirari en las relecturas personales creadas, dándole énfasis a la voz.

En el proceso me pareció importante partir conociendo el área, las versiones presentes de taquiraris, para entender lo que se ha producido, ver qué es lo que ya hay para implementar lo que no hay. Entonces esta investigación tiene como objetivo principal responder a la pregunta ¿cómo puedo traer una nueva sonoridad al taquirari, principalmente con mi voz? Una sonoridad contemporánea con mi interpretación vocal. Entonces, para que sea algo nuevo, ¿qué es lo que ya hay dentro del mundo vocal del taquirari?

A partir de estas cuestiones defino mis objetivos específicos en:

1. Conocer los elementos interpretativos vocales que caracterizaron al taquirari en las diferentes épocas, a través del estudio de las interpretaciones de dos cantantes de taquiraris, reconocidas en el país.
2. Determinar si es que hay un patrón de interpretación vocal permanente, que podría ser considerado una convención tradicional en el taquirari.
3. Saber que recursos interpretativos puedo elegir para darle esa nueva sonoridad al taquirari.

Las intérpretes de la música popular del Oriente boliviano que he seleccionado para ayudarme a responder a las preguntas de investigación son Gladys Moreno, cantante consagrada de épocas pasadas (años 40-80), y Guísela Santa Cruz, cantante reconocida en el país, vigente en la actualidad (años 90- actual).

Para alcanzar los objetivos utilizaré, de manera general, el método inductivo, ya que escogeré versiones de cada una de las intérpretes, con las cuales llegaré a una conclusión más general sobre la voz en el taquirari. Me apoyaré en la revisión de literatura, tanto de autores bolivianos como extranjeros, para fundamentar las

teorías y conclusiones de cada tópico a tratar en esta investigación; y en la parte más teórica y técnica musical usaré textos de análisis musical y de comportamiento vocal, e investigación sonoro-documental (búsquedas de fonogramas) los cuales serán explicados en cada ítem correspondiente.

Quiero resaltar que algunos textos me han provocado mucho debate personal porque presentan un punto de vista eurocéntrico, que trae una visión peyorativa y disminuida del otro que no es europeo o que no comparte su visión. Debemos recordar que cada investigación es una interpretación del autor, no una verdad absoluta. Eso no la hace mejor ni peor, sólo muestra un punto de vista, al igual que mi investigación, la cual me gustaría que les aporte un punto de vista más decolonial e inclusivo. Como mi primera investigación haré lo posible para resaltar y/o traer a debate estas cuestiones en cada ítem que encuentre necesario.

Pero al fin y al cabo, ¿qué es el taquirari?

El Viceministerio de Desarrollo de las Culturas de Bolivia lo define como el ritmo musical y el baile más característico de los departamentos de Santa Cruz, Beni y Pando, que juntos conforman el oriente boliviano². También en un artículo educativo del Diario *La Opinión* (2012) lo definen de manera similar: “El taquirari es un ritmo musical folclórico característico de los departamentos del sector oriental del país como Santa Cruz y Beni”, y agregan que ha sido declarado por ley como Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia³. De modo que lo definen como danza dentro del contexto de las presentaciones de las danzas llamadas folklóricas y como música mayormente se refieren al taquirari como un ritmo. Estos términos se dirigen a una característica específica dentro de todo lo que puede englobar el taquirari.

Personalmente pienso que el taquirari se manifiesta en diferentes expresiones culturales con intenciones diferentes de su uso: ritmo acompañado de una danza dentro del contexto de rituales, como ritmo para manifestaciones culturales como fiestas folklóricas, como danza cuando es usado en el ámbito de los ballets folklóricos y como género musical en el caso de las grabaciones con motivo comercial, que sería la expresión que estudiaremos en esta investigación.

Para entender más sobre las clasificaciones de las diferentes

² Disponible en <https://www.bolivia.com/empresas/cultura/Danzas_Tradicionales/taquirari.asp > Visto el 13/3/20.

³ Disponible en <<https://www.opinion.com.bo/articulo/informe-especial/taquirari/20120219062700661579.amp.html>> Visto el 13/3/20.

manifestaciones culturales que puede abarcar una música en una determinada cultura, en este caso el taquirari, expongo a continuación una comparación y posible adaptación al contexto del taquirari a partir del aporte de dos investigaciones. Una, de Alberto T. Ikeda (2013), que se llama *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*, en la cual estudia las diversas maneras en que la cultura popular tradicional brasileña ha sido abordada desde los años 1980 en adelante en el país. La otra es de Damián Vaca Céspedes (2012), que en su libro *Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz* aborda la historia de la cultura del departamento de Santa Cruz desde el punto de vista etnomusicológico.

Damián Vaca dice que a la música y a la danza se las puede clasificar “de acuerdo a su origen, grupo social que la interpreta, sus características, funcionalidad, procedencia, forma de manifestación y época” (VACA, 2012, p.34). En cambio, Ikeda, en su clasificación, se enfoca en el grupo o en artistas que se dedican a las manifestaciones tradicionales, los cuales crean diferentes formaciones y propósitos. Aunque los puntos de vista en los que abordan los autores sus clasificaciones parezcan diferentes, tienen muchas cosas en común, como expongo a continuación:

1) Los grupos tradicionales o folklóricos: estos serían los que continúan con la herencia de los antepasados, sus expresiones musicales, danzas, rituales y fiestas están íntimamente ligados a su religiosidad. Estos grupos suelen ser la referencia. (IKEDA, p. 177-178).

Música y danza autóctona: relacionada a comunidades originarias, no tiene memoria de su origen, sino que lo entienden como un legado de sus ancestros, “las significaciones pueden ir evolucionando de acuerdo a las realidades sociales que día a día experimentan y a los procesos de sincretismo social que les toca vivir.” Estas expresiones musicales han motivado la creación de compositores, coreógrafos. (VACA, p. 34-35).

Dentro de esta clasificación entran las comunidades que mantienen el taquirari dentro de sus fiestas patronales y rituales, en los cuales se puede ver el sincretismo religioso, el resultado de sus expresiones de todo el proceso histórico por el que pasaron, la influencia de la evangelización jesuita. En el taquirari este tipo de manifestación puede verse en comunidades, mayormente, en el departamento de Beni. Esta manifestación que envuelve el proceso histórico del taquirari será estudiada con mayor profundidad en el capítulo 1.

Añado con énfasis otra cita de Ikeda (2012, p. 177) sobre este tipo de

manifestación: las expresiones que salen de sus fechas, lugares y contexto representativo dejan de tener su significado profundo porque este acontecimiento suele ocurrir por razones comerciales, como el turismo.

2) Los balés folklóricos o populares: son grupos de proyección estética, identificados como parafolklóricos, que imitan una gran cantidad de músicas y danzas de los grupos tradicionales, en la cual reproducen apenas algunos de los aspectos. (IKEDA, pág.178).

Tenemos una gran cantidad de balés en Santa Cruz. Estos son más visibles en las fiestas de carnaval. Sus coreografías se van modernizando con el tiempo, con la inserción de pasos de otros estilos, según el coreógrafo que dirige al balé.

3) Los intérpretes de música folklórica: Son los que ejecutan músicas de tradición oral. (IKEDA, pág. 178)

Damián Vaca (2112, p. 35) dice que la música y la danza folklórica regional tienen una referencia geográfica determinada. Su característica obedece al grupo social que la ha mantenido como suya, considerando su historia e influencias culturales sufridas. Su característica fundamental es el anonimato de la autoría. O sea, no se conoce al autor, el cual con el tiempo y sin proponérselo, transfiere su propiedad intelectual al mismo pueblo. Estas han podido tener un origen autóctono o mestizo pero son representativas de las poblaciones urbanas como patrimonio cultural.

Siguiendo esta clasificación un ejemplo serían las tamboritas, una agrupación regional de Santa Cruz que interpreta músicas folklóricas, conocidas por los ciudadanos, pero el autor es desconocido.

4) Los compositores de música de raíz: son los creadores inspirados en los patrones de la tradición oral; hay incluso los que graban músicas tradicionales. Ikeda también agrega otra corriente que sería el estilo música de fusión, que se basa en la música tradicional con tratamiento pop, incorporando otros instrumentos. En Brasil, estos son llamados de músicos de MPB (Música Popular Brasileira). (IKEDA, pág. 178).

Como Damián hace más referencia al contexto social de la música, no tenemos un tipo de clasificación así de detallada. Para él lo que diferencia la música folklórica de la regional son el lugar geográfico, una pertenece a una región y otra a los centros urbanos; su prevalencia en el tiempo, la música folklórica tienen hondura en el tiempo mientras la urbana no; y principalmente, la folklórica es anónima y transfiere su propiedad intelectual al propio pueblo, mientras que la popular tiene un autor.

Aunque Damián realiza esta diferencia, en Bolivia, por senso común, se

conoce como música folklórica a la que tiene características regionales y una sonoridad inspirada en la música tradicional. Si un compositor toma un ritmo de alguna manifestación cultural y compone una música inspirada en esas características, la llaman de música folklórica. Ejemplo: los taquiraris grabados que fueron creados por un compositor se les llama de música folklórica. Y se llama de música popular cuando un compositor toma de referencia un ritmo o música extranjera. Por ejemplo: la cumbia boliviana es considerada música popular. Hay un contexto histórico y debates sobre este tema, ya que la utilización del concepto tiene mucho que ver con el mercado, pero no profundizaré en eso, por cuestiones prácticas de investigación.

Cuando los balés, intérpretes y compositores cambian el escenario de origen de una música autóctona, según Damián Vaca, realizan una música de proyección folklórica. A este tipo de manifestación el autor realiza una crítica como llamado de atención a los lectores, especialmente músicos, para tener más cuidado con este tipo de manifestación.

Este tipo de manifestación que traslada el escenario de origen, tiene una motivación comercial, que lleva la búsqueda de patrimonios tradicionales para recrearlos en escenarios populares. Tiene el riesgo de agredir la espiritualidad de los pueblos originarios, al utilizar elementos que pueden tener un profundo contenido espiritual, considerando que en muchos casos las personas que realizan la acción no han profundizado en los simbolismos particulares de cada uno de los elementos y acciones que tienen lugar en las expresiones originarias. En otros casos se ha recreado la manifestación fuera de sus calendarios tradicionales, como una forma de atractivo turístico. Estas expresiones provocan el deterioro de la imagen patrimonial. (VACA, 2012, p.30)

Hay una última clasificación que Ikeda realiza que se refiere a las manifestaciones culturales brasileñas que son las de los grupos contemporáneos de vitalización de músicas y danzas tradicionales, los que buscan reproducir los modelos culturales tradicionales de modo más especializado y profundo (diferente de los balés folklóricos). (IKEDA, pág. 178).

Me parece bien interesante ese modelo pero no tengo conocimiento de algún grupo que realice algo así en Bolivia, pero pienso que sería bien contributivo ya que se trata de una forma de preservar culturas autóctonas en conjunto con la comunidad, con respeto y profundidad. Sería bueno que hubiera uno, dejo la recomendación.

Otra de las experiencias que he vivido aquí en el extranjero y en la

universidad, llena de personas provenientes de diferentes países, ha sido preguntar qué es lo que conocen sobre la música boliviana o qué músicas conocen de Bolivia. La mayoría de las personas pensaba que toda Bolivia es Andina, entonces todo lo que conocían eran música andina boliviana, otros conocían poco o incluso nada de música boliviana y muy raras excepciones conocían de la música del Oriente Boliviano, e incluso se les hacía raro escuchar la expresión Oriente boliviano. Entonces para contextualizar mejor el taquirari que viene del Oriente boliviano, explicaré un poco sobre esta cuestión.

Geográficamente el Estado Plurinacional de Bolivia se divide en tres regiones: Zona Andina o Altiplano, Zona Subandina o Valles y Zona Oriental o Llanos Orientales. Las tres regiones se diferencian por las características de su ecosistema, cultura e historia.⁴ Aunque dentro del país se utilicen bastante estas divisiones, quizás con fines prácticos, muchas veces se generaliza demasiado y se termina discriminando algunas etnias menos conocidas. Quiero resaltar que Bolivia es rica culturalmente y dentro de cada región hay una serie de culturas con sus propias características. Aunque me gustaría darle otro punto de vista, eso se me dificulta al no estar viviendo en mi país, lo que orienta mi investigación a ser menos específica al respecto. En este texto utilizaré las definiciones regionales por ser la forma más utilizada en el país y en los libros que uso como referencias.

De modo que el Oriente boliviano es otro nombre que se le da a los llanos orientales o Gran Grigotá, las tierras bajas bolivianas. Como región abarca el 59% de la superficie nacional y se ubica al norte de la cordillera Oriental o Real que se extiende desde el pie de los Andes hacia el río Paraguay (INE). Esto sería todo el territorio de los departamentos de Pando, Beni y Santa Cruz y el norte de los departamentos de La Paz y Cochabamba, pero políticamente sólo se toma en cuenta como el Oriente Boliviano a los departamentos de Pando, Beni y Santa Cruz. Esta región se caracteriza por su riqueza natural de flora y fauna, sus verdes paisajes y sus altas temperaturas que mayormente están entre 32 y 36° C. Hay un tipo de pensamiento intelectual que asocia este verdor y clima caluroso como influencia a la cultura acogedora, alegre y extrovertida de la población, y que por eso la mayoría de las músicas de la región se las escuchan rítmicas y con alegres melodías.

⁴ Recomiendo leer las investigaciones sobre conceptos culturales en Bolivia: Albó Xavier, Ciudadanía Étnico-Cultural en Bolivia, 2005 y el libro de Vaca Céspedes, Damián, Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz. Para tener otra visión de la historia y entender un poco de los diferentes procesos históricos culturales del país, que por la riqueza cultural de cada región, lugar, tiene su propia memoria cultural y necesitamos saber eso para desarrollar la tolerancia a esas divergencias, salir de la ignorancia de la generalización y romper las barreras creadas por el regionalismo.

Pese a la importancia que tiene el taquirari en la cultura local, se conocen pocos estudios que lo abordan como tema de investigación, sobre sus diferentes manifestaciones culturales, sobre el proceso que lo llevó a tener relevancia, sobre sus características musicales... ¿Será que la razón es porque hay un foco mayor en la música barroca que enseñaron los misioneros jesuitas, tema resaltado en la región? ¿O porque falta incentivo de las organizaciones gubernamentales? ¿O falta profesionales, ya sean músicos o investigadores, que presenten proyectos relacionados a este tema? ¿O las investigaciones están guardadas en los archivos dentro del país y no se difunden?

En el proceso de esta investigación he encontrado más investigaciones sobre la música andina de Bolivia que de las otras manifestaciones culturales que tenemos. Las que encontré de autores de la región fueron pocas en comparación. Esto puede ser, entre otras razones, porque hay más instituciones de música en el Occidente del país que en el Oriente.

Sobre la estructura de esta monografía, tomando en cuenta todos los puntos presentados en esta introducción me pareció importante exponer un poco más sobre el taquirari, antes de entrar al foco del canto en el taquirari. Por eso en el primer capítulo expondré las diferentes manifestaciones del taquirari de manera cronológica a partir de la revisión crítica de la bibliografía producida y/o conocida hasta el momento: origen, difusión y entrada a la industria musical. Entre los autores principales a estudiar tenemos a Rogers Becerra Casanovas⁵, a Armando Terceros Rojas⁶, a Arturo Juvenal Molina Ruiz⁷, comentarios de prensa, entre otros. No es el foco de la investigación reunir toda la bibliografía del taquirari y debatir sobre ella, pero me parece importante nombrar las obras que se suelen tomar de referencia cuando se habla de este género en Bolivia.

⁵ Becerra (1924-2005) fue músico profesional graduado de la Escuela Nacional de Maestros. A lo largo de su trayectoria recibió varias condecoraciones principalmente por su desempeño como compositor y fomentador de la cultura, también se desenvolvió como músico acompañante, intérprete, director de orquesta, profesor y ocupó diversos cargos públicos relacionados con la educación y la cultura. Trabajó con Gladys Moreno y la mayor parte de su carrera la estableció en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. Su teoría es la que más aparece cuando uno busca fuentes sobre el origen del taquirari, puede ser que tenga este peso por ser escrita por un músico compositor del área, respetado, originario del departamento al cual atribuye su origen, Beni. Disponible en <[Roger Becerra Casanovas – Pentagrama del Recuerdo](#)> y (TERCEROS, 2006, p 74 a 76)

⁶ Terceros (1945-actual) es músico, intérprete, cruceño que se desempeñó en varias agrupaciones musicales siendo la principal y más notoria el trío “Los Cambitas”, con el cual grabó más de 40 discos. Dentro de su trayectoria también fue Director General de Cultura (2001). Continúa activo hasta la actualidad. *Ibid.* p. 287 a 291.

⁷ Molina es un músico cruceño y actual director de la Unidad de Investigación Folklórica de Santa Cruz. Ha compilado composiciones de la música cruceña escribiendo partituras de melodía y acordes en cuatro cancioneros titulados *Taquirari y Carnaval*, *la Música de los Valles y la Chobena*, *la Música de los Valles Cruceños y Taquirari*, promovidos a través de la Dirección General de Cultura y Turismo de Santa Cruz de la Sierra.

En el capítulo dos ya me centraré en las voces que quedaron grabadas en la historia del taquirari cuando este entra a la industria musical. Realizaré el análisis musical de dos grabaciones/versiones escogidas del repertorio de cada cantante, grabaciones que nos mostrarán diferentes etapas de la trayectoria musical de las artistas. Para este capítulo tomé de referencia como modelo de base la disertación de maestría de Anne Raelly Pereira de Figueirêdo titulada *La estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de França y Elba Ramalho*, 2010⁸. y como apoyo a Adriana Noronha Piccolo en su disertación *El canto popular brasileño: una análisis acústica e interpretativa*, 2006.⁹ de las cuales tomaré el concepto de estética vocal y trazaré un estudio de los aspectos que la componen. Entonces primero expondré el contexto social general vinculado a la interpretación del taquirari, en base al libro de Armando Terceros. En segundo lugar ahondaré en el contexto social más específico, la presentación de las intérpretes Gladys Moreno y Guísela Santa Cruz. En tercer lugar analizaré el estilo musical del repertorio con el texto de base *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue, de 1989. Y finalmente analizaré la interpretación vocal de las versiones escogidas, ya con una comprensión mejor de todos los aspectos que componen sus estéticas vocales para finalmente ponderar si hubo o hay un patrón en la interpretación vocal del taquirari.

Los temas seleccionados de cada intérprete son: de Gladys Moreno “Carretero Enamorado” (1958) y “El Trasnecedor” (1969), y de Guísela Santa Cruz “Misterios del Corazón” (1996) y “Niña Camba” (2013).

En el tercer capítulo explicaré el proceso de creación de las relecturas personales, si conseguí traerle una nueva sonoridad al taquirari, cuales fueron mis elecciones estéticas en el proceso, en memorial que integrará la teoría con la práctica.

⁸ En el original: “*A estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho*”.

⁹ En el original: “*El canto popular brasileño: una análisis acústica e interpretativa*”.

CAP. 1 LAS MANIFESTACIONES CULTURALES DEL TAQUIRARI A TRAVÉS DEL TIEMPO

Comienzo este trabajo explicando más sobre el taquirari para que entendamos mejor en qué consiste este ritmo en sus diversas connotaciones. Como expliqué en la introducción, en mi investigación me centraré más en el ámbito del taquirari como música grabada, pero antes de llegar allí primero explicaré cómo el taquirari llegó a ser música grabada, ¿cuál es su trayectoria? ¿cuál es su origen según las investigaciones que tenemos sobre este tema?, ¿cómo se llega a divulgar y a expandir este ritmo hasta ingresar al mercado musical?

1.1. TRAYECTORIA DEL TAQUIRARI

En mis búsquedas por textos que hacían referencia al taquirari encontré que la mayoría usa una redacción que toma como verdad absoluta un origen del taquirari indígena en tierras moxeñas del Beni. Aquí no refutaré el origen exacto del taquirari, ya que no es el foco de mi investigación, sino que buscaré darle otro punto de vista, uno que explique las diferentes manifestaciones culturales del taquirari, narrando su trayectoria con una relectura crítica de la bibliografía tradicional sobre este tema.

Comienzo citando a Daniel Pérez Velasco (1968), el cual escribe una reseña en la introducción del libro de Rogers Becerra Casanovas (1968), titulado *Interpretación histórica sobre los Orígenes del taquirari*. Pérez narra que existen tres tipos de taquiraris.

Dentro del estudio de esta música mojeña, caben tres tipos – abiertamente diferenciados, entre sí – de taquiraris. Los primeros serían los primitivos encontrados, sin adulteración alguna, por los conversores. Los segundos, los que recibieron la influencia artística de los hombres de la Iglesia. Y los terceros, son los adulterados y refinados, por los compositores actuales. (PEREZ apud BECERRA op, cit. p. 4)

Podemos ver que esta teoría de Daniel Pérez tiene proximidad con las calificaciones que mencioné en la introducción de los textos de Alberto Ikeda y Damián Vaca. En la cita se vinculan diferentes momentos históricos con el grupo social que lo interpreta, sus características, funcionalidad y/o forma de manifestación, así como dice Damián Vaca. Con estos parámetros podemos partir de la hipótesis de que el taquirari haya vivido diferentes momentos históricos; en la cita anterior podemos ver tres, pero aquí

fundamentándome en las clasificaciones de Ikeda y Vaca, le agrego otro más. Estos momentos, según mi percepción, serían: el primero, el de su origen - aquí Pérez ya le da una posible existencia indígena, quizás como ritmo que acompañaba a los rituales de una cultura ancestral, esto sería como música autóctona aún sin influencia europea. El segundo, durante el periodo de la colonización española, donde se une a las influencias musicales europeas. Este proceso se da en las comunidades, a la par del sincretismo religioso. El tercero, el momento donde se expande a otras regiones por terceras personas, por compositores, que inspirados en esas manifestaciones culturales, llevaron al taquirari a otro contexto más popular. Aquí el taquirari pasa a ser reconocido como parte del folklore, Música Folklórica. Y el cuarto, la formación del taquirari como lo conocemos hoy, transformado por influencia de la industria musical, grabado en un fonograma, con autores conocidos, cuando las músicas regionales llegan a las ciudades y son aprovechadas por la corriente vigente para hacerlas populares. Aquí las músicas folklóricas pasan a ser músicas populares.

A continuación, explicaré las tesis que hablan sobre el primero y el segundo momento, el 'origen' del taquirari, para que entendamos mejor como va cambiando en todos sus aspectos, repito, el grupo social que lo interpreta, sus características, funcionalidad y forma de manifestación según su época.

Comienzo presentando la tesis de Rogers Becerra Casanovas basándome en su libro *Interpretación histórica sobre los Orígenes del taquirari*, en el cual señala que su propósito es aclarar la información del lugar de origen del taquirari de una manera irrefutable, a través de datos históricos extraídos de los documentos más antiguos que pudo encontrar, además de la observación directa de las manifestaciones nativas. Pero este libro nace como una respuesta crítica a una publicación del escritor Hernando Sanabria Fernández¹⁰.

El texto extraído de Sanabria por Becerra es el siguiente:

En cuanto al taquirari, no está demás de insistir en su bien probado origen chiquitano. En forma primitiva le conocieron ya, a más de un siglo, viajeros ilustrados que recorrieron la Chiquitania agreste en misión de estudio. El ilustre D'Orbigny alcanzó a recoger y anotar en el pentagrama una treintena de ellos, los mismos que aparecen insertos en las páginas de "Viaje a la América Meridional". Convierte advertir, sin embargo, que entre los chiquitanos este aire suyo era conocido, y lo es hasta el presente, con el nombre de Chovena o Yovena. Lo de taquirari data de no mucho tiempo atrás y, a considerarse la factura del vocablo, parece este ser de origen andino, o más propiamente kechua. En siendo así no

¹⁰ Fue abogado, poeta, catedrático, historiador e investigador en las áreas de geografía, historia y literatura de prestigio que sobrepasó las fronteras del país participando de diversos congresos internacionales y llegó a recibir diversos premios y condecoraciones de Instituciones, del Gobierno Boliviano, Español e identidades de Santa Cruz. (TERCEROS, 2006, p.351-352)

deja ello de mostrarse como un despropósito". (EXORDIO al álbum MELODIAS CRUCEÑAS, de Nicolás Menacho Tarabillo – Santa Cruz, 1960) (SANABRIA apud Becerra, p. 7)

Becerra niega toda esta teoría en su libro. Su principal argumentación es que Sanabria sólo usa una fuente de referencia, la cual sería el libro de D'Orbigny, pero aún así señala errores en esa cita. El primero es que solamente hay veinte melodías escritas en ese libro y ninguna de ellas es taquirari. Para demostrar esto, Becerra copia las melodías del libro de D'Orbigny y realiza una comparación con melodías de taquiraris apuntando como diferencias el compás y los motivos melódicos (BECERRA, pp. 9-14). Otro error que señala es que, de hecho, el taquirari no es lo mismo que la chobena, e igual copia melodías de ambos ritmos y señala como diferencias el andamento, los motivos melódicos y las claves rítmicas que tocan los principales instrumentos de percusión: el tambor y el bombo (BECERRA, pp. 14-17).

Becerra dice que los moxeños no tuvieron ninguna relación con la cultura andina, entonces es imposible que la etimología de la palabra sea de origen andino. Argumenta esto citando textos antiguos sobre la época de la colonización, en el cual se relata cómo se formó la reducción jesuítica de Moxos y las características culturales que los jesuitas vieron en esas etnias colonizadas (BECERRA, p. 17 a 37).

De modo que, para Becerra, el taquirari tiene su origen en la cultura moxeña, dice que proviene de las manifestaciones indígenas que los jesuitas unieron a la reducción de Moxos y que con el proceso de colonización, al recibir las influencias musicales europeas, se reformó adquiriendo una estructura musical más europea, lo que no lo hace menos moxeño, ya que proviene de ese territorio.

Dentro del material musical señala como características moxeñas el ritmo moderado, el compás 2/4 (según dice en su libro, la mayoría de la música moxeña se escribe en ese compás), los motivos melódicos variados y sincopados y la clave rítmica copiada del bombo de las manifestaciones indígenas. (BECERRA, pp. 10,11,16 y 19)

De manera que es injusto y hasta paradójico no admitir que el taquirari pertenezca a los moxeños. Nosotros no decimos que era música como la que conocemos ahora. Pero es indiscutible que la protección cristiana le dio contornos definidos, con el aporte de otras variantes y la codificación que le imprimieron los jesuitas, que la filonomiza como una expresión de arte con carta de ciudadanía propia. (BECERRA, p. 31)

En la siguiente cita señala algunas de las características musicales del taquirari, vinculándolas con características sensibles y culturales de la gente de Moxos:

Las frases melódicas del taquirari son bien desarrolladas y el movimiento es Moderado, como consecuencia del alma recelosa que el moxeño trae de la selva, por su permanente contacto con la naturaleza, la complacencia de sentirse confundido con el grandioso acorde cósmico. Porque la música no es más que el reflejo del carácter y la manifestación más íntima del sentimiento de los pueblos. No se registran danzas de carácter movido, ni aun en las de tipo guerrero (Macheteros). (BECERRA, p. 11)

Otra forma que Becerra utiliza para asociar el lugar de origen del taquirari es buscando la etimología de la palabra. Asocia el término taquirari con la palabra de la lengua *moxa*¹¹ *taquiriquire*, por su aproximación morfológica, y más que todo por su contenido religioso, porque cita que los cantos y danzas de los indígenas moxeños siempre han tenido motivos religiosos. Y esa palabra, *taquiriquire*, que significa flecha, tendría una connotación sagrada dentro de la cultura moxeña, ya que en sus creencias ancestrales tenían un ritual de agradecimiento después de cada caza al instrumento con el cual obtenían sus alimentos, la flecha. En cambio, otras palabras de la lengua *moxa* que Becerra encuentra próximas en vocablos - *tajijíre*, *taquiriquí*, *taquirana* - no tendrían esa connotación sagrada. (BECERRA, p. 31 y 32)

En una publicación más actual, de 2017, dentro del contenido del *CANCIONERO CRUCEÑO: TAQUIRARI*, Arturo Juvenal Molina despertó de nuevo el debate sobre los orígenes del taquirari. En la introducción del cancionero nombra algunos investigadores que hablan sobre el tema. Luís Rivero Parada (1992), uno de los investigadores citados, concuerda con el lugar de origen, en tierras moxeñas - departamento de Beni. También nombra a Hernando Sanabria (1995) que le da su origen en la Misiones de Chiquitos (como vimos en la cita del libro de Becerra).

Otra tesis que Molina expone es un posible origen etimológico en el idioma guaraní, de la región del chaco. Dice que puede que el término taquirari sea una distorsión “*tairarí*”¹², que quiere decir tararear o cantar una canción”. También apunta similitud entre el ritmo del taquirari con el del *arete* de los *avas* – *guaraní*, dice que “las diferencias rítmicas son escasas y pueden ser resultado de la evolución del taquirari al ser sometido a procesos compositivos de mayor elaboración”. (MOLINA, 2017, p. 10).

¹¹ Idioma de la nación de los *Moremonos*, una de las tribus que los jesuitas unieron para formar la región de Moxos. Pero que también era hablada por muchas naciones que poblaban la región media del Mamoré. La cual fue impuesta por los jesuitas como lengua única y oficial de las reducciones de Moxos. (BECERRA, p. 32-33).

¹² Dependiendo de la región puede ser “una melodía o un canturrear más parecido a un susurro”, un ritual, “donde la palabra es apenas perceptible y que en realidad, tiene el propósito de que no sea entendido por los mortales, sino por los *iya*”, espíritus de la naturaleza. No tiene métrica, ni estructura formal. (MOLINA, pág. 10)

Un reciente artículo del periódico El Deber¹³ (2018) comenta la investigación de Molina, añadiendo más referencias sobre este tema. Nombran al cantautor Aldo Peña¹⁴ que concuerda con la posible relación del taquirari con el *tairari*¹⁵. También complementan con la opinión del comunicador e investigador Rubén Poma.

[...] la primera semejanza del tairari con el taquirari tiene que ver con el vocablo, aunque no se puede afirmar que de ahí deriva el ritmo, pero todo hecho cultural forma parte de un proceso cuya naturaleza evolutiva determinará la forma que esta adquiera, de acuerdo con los elementos que se resten o se agreguen. (POMA apud EL DEBER, 2019)

También citan al director, arreglista y productor musical César Scotta que dice que encuentra difícil establecer los orígenes del taquirari y de las diversas manifestaciones culturales de la región que se van transformando con el tiempo, enriqueciendo y creando fusiones.

Otro dato complementario que apunta Molina (2017, p. 10) es que según la referencia más antigua que se tiene de la presencia del taquirari en cualquier lugar del Oriente boliviano, su ejecución remonta a Chiquitos, específicamente a Santiago de Chiquitos, en la última década de 1800, como está documentado en el libro *Peregrino en Indias* de Ciro Bayo, pero esto no quiere decir que sea Chiquitos su lugar de origen. Y levanta la crítica de que:

Hasta el momento, ninguna crónica había hecho una clara referencia respecto al taquirari, pues todas las investigaciones de las que tenemos conocimientos, se basaron en crónicas que dejan mucho espacio para la especulación, suposición e interpretación del investigador de turno, pues no hacen alusión directa al taquirari con lo hace Ciro Bayo, quien fuera testigo presencial de los hechos que documentó. (MOLINA, 2017, p. 10)

Con respecto a esta crítica de Molina, quiero señalar que por la recopilación de datos de diferentes textos que Becerra realiza, su libro nos brinda bastante información, que no debemos tomar como verdades absolutas, sino como medio para observar la forma, el cómo y lo que se elige pasar de información en cada época. Al leer este texto de Becerra observé errores en su argumentación, en algunas partes es difícil entender el hilo de su narrativa o el porqué cita determinado texto, quedando a

¹³ Disponible en https://eldeber.com.bo/brujula/cuando-la-lluvia-canta-un-taquirari_11071 visto en junio 2020.

¹⁴ Aldo Peña (1950-actualidad). Artista, músico, periodista, empresario, recopilador y promotor de la cultura a través de su programa *Viajero*, 1987. Ha recibido varios premios y reconocimiento por su aporte a la cultura. (TERCEROS, pag. 214-215).

¹⁵ Aldo Peña se encuentra realizando un libro sobre sus investigaciones del tairari en la zona chaqueña de Bolivia. Ibid, ítem 13.

entendimiento del lector. Por otro lado, hubiera sido bueno que hiciera referencia al nombre de los compositores de cada melodía que copió si fuera el caso de no tener compositor, se le pone anónimo o de uso popular. En el caso de ser melodías que se crean en conjunto, folklore que pasa de una generación a otra.

En este sentido, concuerdo con Molina cuando dice que en textos antiguos, como las crónicas, pocas hablaban directamente del taquirari. Podemos ver en las citas que Becerra anuncia en su libro, como él las interpreta a su manera haciendo su propia relación de esa historia al taquirari. Por eso tenemos que estar atentos a la información que dan y a cómo la dan y como investigadores tener mucha conciencia y realizar una investigación minuciosa y crítica. Al abrir este espacio de reflexión no quiero decir que debemos descartar toda la información que podemos encontrar en los textos; aún así esta información ya nos da puntos de partida para nuestra investigación.

Por otro lado, Arturo Molina (2017, p. 10-11) trae a discusión el hecho de que muchas veces, el esfuerzo por delimitar el origen del taquirari a la posible etimología del término, puede limitarlo a una zona geográfica específica, desechando otras posibilidades, como la de que “el taquirari como música tenga su origen en otra cultura, la europea, por ejemplo”. Luego afirma que “el taquirari, por su morfología y estética, es de origen europeo”, que llega al Oriente boliviano y adquiere elementos propios como música y su nombre, “pero su estructuración se mantiene igual o parecida a géneros europeos de características similares, como por ejemplo la Zarabanda”.

La discusión que plantea Molina se conecta con la historia que se tiene registrada de Bolivia y de toda América Latina en general, que tiene la característica en común de que su cultura haya resultado en una especie de hibridismo entre culturas indígenas, africanas y europeas. En el caso del Oriente boliviano, en la historia de varias culturas de la región, entre estas la Moxeña, se tiene marcada la llegada de las misiones jesuíticas que llevaron a cabo la nueva doctrina espiritual utilizando la música, como un medio de gran poder, lo que dio como resultado un sincretismo musical específico entre las culturas musicales indígena y europea.

Sobre esta influencia europea, Becerra cita:

Los primeros jesuitas que gobernaron Moxos hicieron una mezcla de cantos paganos con motivos religiosos, para atraerlos y reducirlos. Fue un proceso de asimilación de la doctrina cristiana y enseñanza del catecismo mezclando la historia sagrada y canciones del culto católico con algo propio de ellos, conservándoles en las danzas cantadas, sus plumajes, embadurnamientos de la cara y la piel, máscaras que representan animales, etc. El padre Marbán comprendió desde un comienzo usar como medios de persuasión el arte de la

música, asociado al canto y aplicado a motivos religiosos. Tonadas, gritos bárbaros al compás monótono de sus rústicos instrumentos fueron reemplazándose por una mezcla con melodías, cantos y danzas bajo la influencia del pentagrama europeos. Fue él quien verdaderamente introdujo el uso de la música, cambiando la confusión de sus griterías salvajes por el acompasado canto religioso. (CHÁVEZ apud BECERRA, p. 28)¹⁶

En este sentido es que Becerra comenta que puede atribuirles a aquellos jesuitas el título de creadores de la actual melodía de los moxeños, y que en la época de la reducción, le denominaron taquirari. También añade:

[...] en Moxos hubo música y danzas paganas originarias, nacidas desde el momento en que existieron seres humanos que recorrían el “País Llano y Boscoso”, que los catequizadores jesuitas tuvieron el cuidado de estimular y fomentar para conquistar al indígena. Pues descubrieron que estas expansiones artísticas, bastante primitivas, ejercían sobre los autóctonos una fuerte sugestión; por eso los convirtieron en presa fácil para [que] el dominio jesuítico sentara sus reales en esa ubérrima y generosa tierra. (BECERRA, p. 29)

Becerra cita de nuevo a José Chávez Suárez, quien también relata que el nombre taquirari surge en la época de la colonización:

Los jesuitas conocieron todas las danzas primitivas de los moxos. Las conservaron para mantener un vínculo con el pasado que los tenga unidos entre naciones diversas. Una de ellas fue la que llamaron taquirari, según la pronunciación actual, de genuino origen moxo, procedente de la primera nación que vio la luz del Evangelio, la de los “Moremonos”, que hablaban la lengua más común, la moxa, entre los que hicieron su primer asiento. (CHÁVEZ apud BECERRA, p. 33-34)

Según esta teoría, puede ser que lo que haya perdurado o la influencia de lo autóctono que tenga el taquirari venga del ritmo. Si este fuera el caso, ¿aún existiría el taquirari como ritmo base de expresiones culturales moxeñas o alguna otra comunidad indígena beniana? Buscando registros audiovisuales de manifestaciones culturales de la región moxeña encontré uno donde se puede apreciar taquiraris que podríamos arriesgar calificar como más cercanos a lo que sería autóctono. El registro, titulado *Fiesta Patronal San Ignacio de Moxos Beni Bolivia*¹⁷, muestra una manifestación cultural, tipo una entrada folklórica con diversas danzas con sus vestimentas típicas y representaciones culturales

¹⁶ Hago un llamado de atención en este párrafo para reflexionar sobre la forma en la cual el autor Chávez se dirige a la música ancestral de los indígenas, aquí se puede ver un fuerte juicio de valor de prejuicio y una falta de respeto hacia la otra cultura. ¿Por qué un canto religioso jesuíta tendría más valor que un canto ancestral de la cultura indígena, si ambos van dirigidos para sus respectivos dioses, según las creencias de cada uno? A eso me refiero con el pensamiento eurocéntrico, reforzar y manipular con la idea de que su forma de manifestarse culturalmente es mejor que la de otra cultura. Cada cultura tiene su libertad de expresión y de creencias y debemos aprender a ser tolerantes y respetuosos con eso.

¹⁷ Disponible en <<https://youtu.be/FoWa-Resmpw>> min. 21:55 – 22:45, visto el 16/07/20.

de la comunidad de San Ignacio de Moxos, departamento de Beni. Entre una de esas danzas esta la del taquirari, con su vestimenta tradicional y en los tambores se puede escuchar su clave rítmica. Pero como este es otro tema que requiere de una mirada etnomusicóloga, dejo la duda para algún investigador que quiera profundizar en el tema. Pienso que esto sería un gran aporte para los estudios de nuestra cultura.

Otra tesis que nombra la cultura originaria específica dentro de los Mojos, de dónde puede provenir el taquirari, la da Alfredo Pinto en la revista infantil, *EL DEBERCITO*¹⁸. Además añade otros datos interesantes sobre la expansión el taquirari:

El Taquirari tiene origen indígena, del área de los chapacura-mojeños. Los chapacura eran una tribu que vivían en el norte de Santa Cruz y que actualmente son parte del departamento del Beni. (PINTO, El Debercito)

Como pudimos ver hay varias tesis del origen del taquirari cuyos estudios remontan ya sea para la etimología de la palabra, por los datos históricos de textos antiguos o por las características musicales. Becerra une esos tres datos para fundamentar el lugar de origen en las reducciones de Moxos, dentro del departamento de Beni, y con esto concuerda Parada. Otra teoría que vimos expuesta por Molina, Peña y Poma, vincula el taquirari por su etimología y semejanzas rítmicas con el *tairarí*, manifestación cultural de los guaraníes, presente en la región del Chaco, departamento de Santa Cruz. Otra teoría, fundamentada solamente por un texto antiguo, fue la que expuso Sanabria, en Chiquitos, departamento de Santa Cruz. Y otra que incide en los orígenes culturales, en la que, por un lado, tenemos a la de Pinto, que le atribuye a la etnia Chapacura-Mojeña, y por el otro la de Molina, que le atribuye a la cultura europea, lo cual abre un debate y nos deja la idea de la necesidad de un serio estudio etnomusicológico futuro, para buscar esas procedencias de las características musicales del taquirari.

También comento que la mayoría de las tesis aquí expuestas, a excepción de la que se centra en el *tairarí*, se basaron más que todo en datos históricos y estudios teóricos musicales, dejando de lado las manifestaciones culturales vivas. Pienso que sería bueno más estudios de las culturas que permanecen, que junto con ellas escriban, graben sobre esas manifestaciones, pregunten sus historias desde su punto de vista, de lo que ellos han vivido y lo que se les ha sido transmitido, aproximándose a una investigación más etnográfica. Esto para tener otro punto de vista y realizar una

¹⁸ Revista infantil, con fines educativos, ampliamente difundida en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

investigación con diferentes perspectivas.

Por otro lado, como comenté al inicio, no pretendo afirmar ni negar ninguna de estas teorías, no es el tema central de mi investigación. Simplemente quise recopilar las tesis para aprender y compartir con mis lectores más información sobre el taquirari. Y a la vez también surgió el comentar críticamente ciertos aspectos que llamaron mi atención y dejar las dudas en el aire por si surgen ideas futuras para más investigaciones sobre este tema y para que estén atentos los actuales y futuros investigadores.

Sobre el tercer momento histórico del taquirari, su expansión a otras regiones del país, pudimos ver anteriormente que la referencia más antigua que se tiene de la presencia del taquirari en otro lugar del Oriente boliviano, es en Santiago de Chiquitos, a finales de 1800, según Cyro Bayo. (BAYO, 1911 apud MOLINA, 2017, p. 9).

“[...] fue transmitido por los indígenas que formaban parte de la peonada en las haciendas ubicadas a orillas del Río Grande. Y así es que llega a manos del músico Mateo Flores quien compone de acuerdo a esta música y la bautiza con el nombre de taquirari al promediar el año 1924”. (SANABRIA 1995 apud MOLINA, 2017, p. 9).

Alfredo Pinto concuerda con Hernando Sanabria de que el taquirari habría llegado a las haciendas cruceñas por los indígenas que trabajaban como peones y luego sería escuchada por Mateo Flores, quien inspirado en estas sonoridades, compondría una nueva música para su banda a la que le llamaría taquirari. A estos datos Pinto agrega más detalles y las fechas tienen variaciones.

Poco a poco esta música fue llegando a las estancias donde empezó a ser interpretada por conjuntos campesinos que utilizaban flautas y tambores. Además, poco a poco fue recibiendo influencia de la música española. Durante el siglo XIX era una música rural, sólo se la escuchaba en el campo, amenizaba todas las fiestas de los pueblos. Cuando el maestro Mateo Flores escuchó esta música, le hizo algunos cambios, la estilizó levemente y ya en el año 1921 se lanzaba una nueva música popular con el nombre de taquirari, que gustó a todos. Al principio el taquirari no era cantado, fue en la década del 20 que apareció el taquirari-canción. (EL DEBERCITO, pág. 8).

Para más información sobre este proceso tenemos a Armando Terceros Rojas (2006) con su *Libro de Oro de los Autores, Compositores e Intérpretes de la Música Oriental*, en el cual recopila información al estilo enciclopedia. Él escribe que los temas musicales del Oriente boliviano, entre estos el taquirari, no tenían letra porque eran

interpretados por bandas y bandas militares. Estas últimas fueron las que lo hicieron conocer en otra región del país, en las ciudades del Occidente boliviano.

En 1925 aparecen las primeras grabaciones de estas bandas y en 1935 se empieza la difusión con mayor amplitud a nivel nacional (TERCEROS, 2006, p. 13). Así es que a partir de la segunda década del siglo XX este género musical adopta las características con las que se lo conoce actualmente y se define como identidad cultural regional. (MOLINA, 2017, p. 11)

En los años 1920 aparece otra manifestación más del taquirari y es cuando pasamos del tercer momento histórico, con un contexto de música regional aceptada como folklore en varios lugares de Bolivia, al cuarto momento, donde aparece el primer compositor, Mateo Flores, que llama a su música de taquirari, compuesta para bandas, dando inicio a la inserción del taquirari en la música popular urbana y con esto también a la Industria musical con las grabaciones.

1.2. EL TAQUIRARI EN LA INDUSTRIA MUSICAL

Primero voy a aclarar los conceptos que uso sobre industria musical, mercado musical, industria fonográfica, fonograma, entre otros conceptos que entran en este ítem. Cuando la música entra en el contexto de ganar dinero pasa a ser un producto de mercado. Entonces la industria musical, el mercado musical o el negocio musical son conceptos sinónimos que se utilizan para explicar todo el proceso que conlleva la comercialización de una obra musical. Dentro de este proceso general del ecosistema de la industria musical, entran como sectores: la creación/ formación, el conjunto que engloba la creación de una obra musical (centros de formación, creadores de la obra y los actores complementarios – organizaciones de propiedad intelectual), el fonograma, industria fonográfica o industria discográfica (actualmente no se emplea mucho este término porque la plasmación de una música es poco realizada en un disco, ahora es más un archivo subido a la 'nube') que se encarga específicamente de la producción y comercialización de un fonograma (producción musical, medios y servicios y actores complementarios – organizaciones de propiedad intelectual). Se denomina fonograma a la música grabada¹⁹.

¹⁹ Para más información leer El ecosistema de la industria musical de Fer Isella https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/02-el-ecosistema-de-la-industria-musical_guia-rec.pdf Visto 29/07/20; <https://www.argentina.gob.ar/cultura/publicaciones/gestion-arte-y-cultura/rec> Y <https://www.actitudsimbiotica.com/p/industria-musical.html> Visto 29/07/20

1.2.1. Inicios de la grabación de música boliviana

En esta parte de la discusión me voy a basar en dos fuentes principales. En primer lugar, en una tesina de grado de técnico superior en Bibliotecología y Ciencias de la Información, *Acercamiento a la discografía boliviana: fonodiscos de música folklórica popular en 78 rpm. (1930 – 1960)*, de Armando Gutiérrez Martínez, 1987, que realiza una compilación de datos de fonodiscos en 78 rpm. También me voy a apoyar en el *Libro de Oro de los Autores, Compositores e Intérpretes de la Música Oriental*, de Armando Terceros Rojas, 2006, y en algunas fuentes secundarias para complementar la información. Los datos que describo a continuación son conclusiones personales de mis análisis de esas fuentes. Me ha sido difícil encontrar información más específica y detallada sobre el tema, por lo cual necesitaría disponer de más tiempo y medios para una investigación más profunda (he aquí otra idea para una futura investigación).

Las primeras grabaciones y producciones, discos de 78rpm, de música boliviana se realizaron principalmente en 3 sellos discográficos extranjeros: Víctor, Columbia y Odeón²⁰. “Por el año 1925 aparecen las primeras grabaciones en discos “Víctor” y “Odeón”. Elaborados en Buenos Aires, pero ejecutados por bandas militares.” (TERCEROS, 2006, p. 13). Estos sellos fueron ubicados en lugares estratégicos bien planificados por sus empresarios: Odeon en Buenos Aires, Argentina y en Santiago, Chile, RCA Víctor también en Buenos Aires/Argentina, Santiago/Chile y en New Jersey, EE.UU. y Columbia New York, EE.UU²¹.

La primera empresa de discografía en Bolivia sería la firma “Méndez”, fundada por Alberto I. Méndez (GUTIERREZ, 1987, p.20), montada en la ciudad de La Paz, en el año 1949. Luego, a partir de 1950, fue que se crearon más sellos discográficos en el país, como Lyra, Lauro, Cía, entre otros.

Armando Terceros (2006, p. 15) dice que es en la década del 50 del siglo XX que empieza “la época de oro de la interpretación y la difusión” de la música del Oriente boliviano. En Santa Cruz de la Sierra quedan resaltados compositores como José René Moreno, Susano Azogue, Jorge Luna, Percy Ávila, Nicolás Menacho, Godofredo Núñez, entre otros. E intérpretes como Gladys Moreno, Arminda Alba, Trío Los Cambitas, etc.

²⁰ Disponible en <https://memoriamusicaldebolivia.com/sellos/> Visto 27/09/20.

²¹ Para más información sobre el inicio de la grabación en estos sellos leer <https://memoriamusicaldebolivia.com/sellos/> Visto 27/09/20.

Estos compositores e intérpretes se inspiraron en la cultura popular, ritmos y danzas tradicionales, tanto de la región oriental, como de las demás regiones del país, y en las influencias extranjeras. Pero en Santa Cruz de la Sierra quedaron como principales y como marca regional el taquirari, el carnaval cruceño, la chobena y el brincao.

A partir de estos datos vemos que hasta aquí podemos distinguir dos momentos históricos distintos registrados, que marcaron el inicio y desarrollo de la música regional grabada, en este caso del taquirari folklórico/popular: el inicio de las grabaciones (1925 – 1950) y luego su auge (1950 -1980).

La masificación de esta fonografía, en la época de oro, se da porque se vive el auge de las radios y varias emisoras como las radios Grigotá, Rural, Amboró, Centenario y Electra, las cuales ayudaron a la difusión de estos artistas con sus músicas, con programas dirigidos a sus participaciones y/o concursos de composiciones e interpretaciones. Otros medios que ayudaron con la difusión fueron las tocadiscos en peña y en centros como La Pascana, Palace Theatre, peña Los Penoco, por nombrar algunos en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. Y por otro lado, los artistas también participaron de festivales internacionales dirigidos al folklore latinoamericano e hicieron interpretaciones artísticas en el exterior. (TERCEROS, 2006, pág. 17, 19, 25-27)

En esta época se da todo un proceso de cambios en Bolivia, por un lado influenciados por los acontecimientos internacionales y por otro lado por las necesidades regionales. La historia de Bolivia también dialoga con la de los otros países latinoamericanos. También Bolivia pasa por una intervención de EE.UU con el plan Bohan de 1942 y la misión *Keenleyside* de 1950. Luego tenemos la Revolución de abril de 1952²². Estos fueron los principales puntos que desarrollaron el inicio de una política nacionalista con miras al desarrollo económico del país:

El "Programa de desarrollo de 1954" tendía a la sustitución de productos alimenticios y materia prima de origen agroindustrial, así como del petróleo y sus derivados. Dado que una buena parte de estos productos agropecuarios (carne, arroz, azúcar, algodón, oleaginosas, madera, manteca) sólo se producían en la región cruceña, los esfuerzos se volcaron hacia su desarrollo económico. Es más, este programa puntualizaba en desarrollar el área del norte de Santa Cruz. (FISCHERMANN et al, 2000)²³

²² Para más detalles de la Revolución del 52 y todo lo que significó en Bolivia políticamente pueden leer: MANSILLA, H.C.F. La Revolución Nacional de 1952 en Bolivia: un Balance Crítico, La Paz, 2003. Disponible en:

<http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0040-29152003000100007> Visto el 21/09/2020

²³ Disponible en < <http://www.soyssantacruz.com.bo/Contenidos/1/Historia/Textos/B02-PeriodoRepublicano03.asp> > Visto el 21/09/2020. Aquí pueden encontrar más información sobre el contexto histórico/social de Santa Cruz.

En ese mismo año de 1954 se termina la construcción de la carretera Cochabamba-Santa Cruz. Entonces vemos una época donde el desarrollo económico influenciado por la idea de modernización y la integración del país era el objetivo y esto se ve reflejado en la música de la época de oro.

CAP. 2 CUANDO UNA VOZ CANTA UN TAQUIRARI

Cada cantante le da su propio aire a su interpretación, lo que se le involucra un estilo, una estética, una identidad vocal, una marca personal, y esto está interconectado con diferentes aspectos que le rodean, su cultura y el contexto social en el que se encuentra. En este conjunto también entra la corriente estética de su época. A continuación explico mejor estos conceptos citando a autores que hablan sobre el tema.

Anne Raelly Pereira de Figueirêdo, en su investigación de maestría sobre *A estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho*, dice:

El cantor, intérprete o cantador, designaciones que son atribuidas a los practicantes de canto de acuerdo con la función de esa expresión musical en cada sociedad, delinea su trayectoria artística de manera interrelacionada con el proceso de personificación de la identidad de su “forma” de cantar. La cual está en constante (re)construcción “técnica”, estética, estilística, cultural, etc.²⁴ (FIGUEIRÊDO, 2010: 28)

Figueirêdo (2010) designa como intérprete a cualquier músico-participante que utilice su voz (cante) en una performance, presentación musical.

Y sobre la identidad interpretativa encontramos autores que utilizan diferentes términos o expresiones, como: estética vocal (Figueirêdo, 2010), personalidad vocal (Piccolo, 2006) y marca sonora (Abreu, 2004 *apud* Piccolo, 2006).

Sobre los elementos que conforman esa identidad, Piccolo (2006, p. 85) explica que la personalidad vocal es “definida por una gama de características en conjunto, y no por uno o dos aspectos aislados”²⁵, estos serían “el estilo musical, estilo personal y estético”²⁶. A esto Abreu agrega “el repertorio, la forma de cantar y una estética vocal que pueda identificar e individualizar al cantante frente al gran público.”²⁷ (ABREU,

²⁴En el original: “O cantor, intérprete ou cantador, designações que são atribuídas aos praticantes de canto de acordo com a função dessa expressão musical em cada sociedade, delinea sua trajetória artística de maneira inter-relacionada com o processo de personificação identitária da sua “forma” de cantar. Forma essa que está em constante (re)construção “técnica”, estética, estilística, cultural, etc.”. Traducción propia.

²⁵ En el original: “definida por uma gama de características em conjunto e não a um ou dois aspetos isolados”. Traducción propia.

²⁶ En el original: “estilo musical, estilo pessoal e estético”. Traducción propia.

²⁷ En el original: “o repertório, o estilo de cantar e uma estética vocal que possa vir a identificá-lo e individualizá-lo

2004 apud PICCOLO, 2006: 85).

Para Anne Raelly:

[...] la estética vocal de un determinado intérprete es caracterizada por sus experiencias particulares vividas dentro de un universo musical y cultural específicos. De acuerdo a cada contexto, la estética vocal de un cantor es establecida, entonces, por medio de influencias diversas, que incluye el desarrollo de la técnica vocal, sea por medio de estudios sistemáticos del canto y/o por otras experiencias adquiridas a lo largo de la práctica de cada cantor. [...] (FIGUEIRÊDO, 2010, p.29)²⁸

Entonces, cuando nos referimos al canto, uno de los focos es la estética vocal, como le llama Figueirêdo, de un(a) intérprete, que como hemos visto se desenvuelve con diferentes aspectos conectados entre sí, como el tipo de repertorio que interpreta o el estilo musical como dice Abreu; el contexto social, o sea la cultura del lugar, la época, las influencias musicales que recibe; y su preparación de la técnica vocal o su manera de cantar.

En este capítulo examinaré la interconexión de estos aspectos, 'estilo musical del repertorio, contexto social y técnica vocal', para comprender cómo se viene desarrollando la voz en el taquirari. Algunas de las preguntas que planteo son: ¿Cómo se presenta la voz en el taquirari? ¿Con cuáles características? ¿Las características han ido cambiando de una época a otra? ¿Se encuentran elementos vocales similares y particulares entre intérpretes? ¿Cuáles han sido las influencias musicales?

En primer lugar expondré un panorama general del ambiente vinculado a la interpretación del taquirari (contexto social general), en base al libro de Armando Terceros Rojas, citado anteriormente en el primer capítulo²⁹.

En segundo lugar, ahondaré en el contexto social más específico, con la selección y presentación de intérpretes.

En tercer lugar, analizaré el estilo musical del repertorio. Para eso seleccionaré algunos temas de las intérpretes seleccionadas.

Luego, también analizaré la forma de cantar de cada intérprete para así comprender mejor los aspectos que componen sus estéticas vocales y la relación que tienen entre sí, para finalmente ponderar si hubo o hay una línea continuada en la

²⁸ En el original: “[...] a estética vocal de um determinado intérprete é caracterizada pelas suas experiências particulares vivenciadas dentro de um universo musical e cultural específicos. De acordo em cada contexto, a estética vocal de um cantor é estabelecida, então, por meio de influências diversas, que inclui o aprimoramento da técnica vocal, seja por meio de estudos sistemáticos do canto e/ou por outras experiências adquiridas ao longo da prática de cada cantor. [...]”

²⁹ TECEROS, R.A. **Libro de oro de los autores, compositores e intérpretes de la música oriental**. Santa Cruz, 2006. N° 8-1-314-06

interpretación vocal en el taquirari.

Resalto que este estudio está enfocado en la interpretación del taquirari en el contexto de música folklórica/popular y limitada a una región geográfica, el Oriente boliviano, más específicamente a músicos/artistas del departamento de Santa Cruz y algunas menciones del departamento de Beni. Pero también es importante decir que, según Terceros, entre los compositores renombrados Santa Cruz también hay compositores de taquiraris paceños, sobretodo orureños, como Gilberto Rojas, Jorge Luna, César Espada, entre otros. Lo cual sólo refuerza que la música siempre sobrepasa las fronteras culturales. Mi aclaración y limitación es en función del acotamiento necesario a la investigación.

Por otro lado, la bibliografía que utilizo en este capítulo para apoyar la metodología de análisis proviene de investigaciones realizadas sobre repertorios de otros países, más que todo de Brasil. Tomé el cuidado de adaptarlas al contexto del taquirari y las he adoptado por no encontrar ejemplos de trabajos de análisis vocal aplicados al repertorio boliviano.

2.1. EL TAQUIRARI CANCIÓN (CONTEXTO GENERAL)

En el capítulo anterior vimos que los taquiraris, cuando pasan a lo que consideramos música popular, alrededor del año 1921, música compuesta por autores algunos estudiados y otros autodidactas, siendo las primeras las composiciones de Mateo Flores, eran para formaciones instrumentales, como las bandas militares. No eran cantados. Según Armando Terceros (2006, p. 14), entre 1924 y 1925 se harían los primeros intentos de letra, más de orden humorístico. Para él las primeras composiciones de texto aceptable recién se escribirían en el año 1936, supongo que se refiere a texto aceptable por ser una poesía más “elaborada” o más pensada para canción.

No encontré ningún registro en específico que dijera cuál fue el primer taquirari-canción, según el término que usó Alfredo Pinto, para referirse a los taquiraris con letras. Sólo quiero aclarar que Terceros se refiere a este contexto de música popular/folklórica como taquirari “elaborado”, pero quiero dejar claro, que como vimos anteriormente, el taquirari tiene diferentes contextos de manifestación cultural y todas son válidas con sus respectivos significados.

Otro dato vinculado al ámbito interpretativo es el de las conformaciones grupales. En los años 40 se empezaron a crear dúos, tríos y conjuntos. Terceros coloca como “pioneros al dúo Voces del Oriente, formado el año 1942 e

integrado por Luís Eugenio Velasco (Negro) y Angel Camacho, los cuales grabaron en discos Méndez [...] los temas Carretero Enamorado, [...] Cunumi, etc". (2006, p. 14), identificados como taquiraris. Luego menciona a Carlos Saucedo (Trueno), como "el primer solista que interpretó música oriental con elevado estilo".

Por el año 1946 y 1949 respectivamente, aparece el dúo "Aliaga – Domínguez" y el Trío "Los Llaneros", dando inicio a una época importante en la interpretación. Luego en 1948 nace el conjunto "Cordillera" que graba su primer disco en el sello "Méndez", sobresaliendo el tema "El Petrolero". Ese mismo año aparece en el escenario artístico nacional "Gladys Moreno", la "Embajadora de la Canción Boliviana". (TERCEROS, 2006: 15.)

Y así, más o menos en orden cronológica, Terceros va resaltando a diferentes intérpretes y difusores de la música oriental, como le llama, por décadas, hasta los años 90³⁰. Resalta que en los 50 es que comienza la época de oro de la interpretación y difusión de la música del oriente boliviano. Y que en los años 90 surgen "nuevos valores en la interpretación de la música criolla".

Otro dato complementario es que a pesar de que en esas décadas, de los 40 a los 80, algunos compositores interpretaron su música e incluso la grabaron, las versiones más conocidas, o sea que tuvieron mayor divulgación, fueron las interpretadas por otros solistas, dúos, tríos o bandas que ganaron renombre en la época. Aún en la actualidad se continúa realizando esta práctica de trabajo en conjunto compositor(a)-intérprete en Bolivia, pero también han surgido y van surgiendo compositores y compositoras que interpretan su música autoral, a los que se le designan cantautores, cantautoras.

A partir de la interpretación de la última cita de Terceros es que planteo una sugerencia de periodización, en que podríamos tener dos momentos históricos diferenciados en la interpretación de la música regional grabada, en este caso especificándome en el taquirari: el primero la época de oro, como le llama Terceros, de los años 50 a los 80, y el segundo a partir de los años 90, con nuevos elementos.

La intérprete de los años 50 sería Gladys Moreno, ya que es una cantante con una trayectoria artística muy aclamada, valorada y sobresaliente, gracias a los premios otorgados a su persona. Más de 50 condecoraciones³¹, comentarios de

³⁰ Ver el libro de Terceros, p. 14 y 15 para conocer los diversos intérpretes por épocas.

³¹ Gladys Moreno, "La voz del alma", p. 6

prensa y diversos homenajes que le han rendido y le rinden notoriedad hasta la actualidad.

La segunda intérprete, cuya producción corresponde a los años 90, es Guísela Santa Cruz, cantante conocida en la región, vigente en la actualidad, que se ha dedicado a la interpretación de la música popular y folklórica boliviana. A ella también suelen asociarla con Gladys Moreno, con lo cual se siente agradecida y toma como un honor esa asociación.

He seleccionado dos temas por intérprete, de dos discos diferentes. Un tema correspondiente a la fase inicial y otro a la fase final de sus producciones, dándole preferencia a temas más conocidos en el país, sobre todo en la región del Oriente boliviano. Como conocidos me refiero a que son consagrados en el medio, tomándolos como referencias o como casi “canónicos” de este repertorio, que se tocan o cantan cuando se trata de repertorio regional. Temas que fueron y aún continúan siendo transmitidos en las radios de música folklórica y que pueden tener diferentes versiones, incluso algunas más recientes realizadas por artistas del medio musical boliviano contemporáneo.

A continuación ahondo en el contexto social específico presentando a las dos intérpretes seleccionadas.

2.2. GLADYS MORENO

Gladys Moreno, “embajadora de la canción boliviana” (1962), “la voz del oriente boliviano”, “la voz tropical más exclusiva de Bolivia”, “la intérprete más importante del folclore boliviano”, “la voz que hace suspirar”, “la voz del alma”... Estas designaciones se encuentran en los artículos de prensa recolectados en la revista nominada *Gladys Moreno Orgullo Nacional*, tributo lanzado por el Ministerio de Cultura y Turismo en el 2016. Pero ¿quién es Gladys Moreno y qué podemos escuchar en sus interpretaciones para recibir esta admiración en sus denominaciones?

Gladys Moreno nació el 28 de noviembre de 1933 en Santa Cruz de la Sierra. Hija del Coronel Rómulo Moreno y de Hortensia Cuéllar de Moreno. Estudió la primaria en el Colegio Alemán de Santa Cruz y la secundaria en el Colegio Inglés Católico de La Paz y posteriormente estudió secretariado comercial en la Universidad Gabriel René Moreno.

Desde niña le gustó cantar. Así lo narra en una de las entrevistas de prensa recopiladas: “Bueno, yo siempre he cantado, de chica me faltaba al colegio para cantar, encerrada en mi cuarto [...]”. Desde temprana edad empezó a trabajar como cantante.

[...] comencé a cantar a los doce años en radioemisoras cruceñas participando en concursos que me llevaban siempre al primer lugar. Fue entonces, entre los 12 y 13 años, que canté en ese atractivo rincón cruceño que conocemos con el nombre de La Pascana, fui artista exclusiva de este salón tropical y allí recibí las primeras pagas por mis actuaciones. (ARTE, CULTURA Y TURISMO, 1977).

En estos fragmentos de entrevistas vemos que la formación del canto de Gladys fue autodidacta: “Mi voz no tiene escuela – dice – tengo una voz analfabeta [...]” e influenciada por la época de las radios e interpretaciones en salones sociales, siendo el principal La Pascana. Posiblemente imitaba a los intérpretes que escuchaba, un tipo de aprendizaje e influencias de la mayoría de artistas de su época. Sobre esto Juan Carlos Salazar, en un artículo del periódico boliviano llamado Página Siete, escribe lo siguiente.

Era la época en que la radiodifusión boliviana cobraba auge al compás de Radio Illimani. A través de sus ondas escuchó a un dúo folklórico, Las Kantutas, que interpretaba bailecitos, cuecas, taquiraris y carnavalitos con el acompañamiento de Jorge Luna y Gilberto Rojas. “Quiero ser como ellas”, le había dicho a su madre.

En La Paz se incorporó al coro del Colegio Alemán, donde recibió la única y elemental enseñanza musical de su vida. Nunca pensó en el canto como profesión. De hecho, estudió secretariado, como muchas jovencitas de su tiempo, y trabajó como maestra de kínder. Del salón familiar y las fiestas de beneficencia, en las que también solía actuar, saltó a una emisora local, Radio Electra, que le dio su primera oportunidad. Tenía entonces 15 años. (SALAZAR, 2020)

Sobre sus influencias musicales, Gladys comenta en una entrevista:

De los artistas de mi niñez [...] recuerdo las voces de Libertad Lamarque, Carlos Gardel, Los Panchos y de otros buenos intérpretes a quienes admiraba. Tengo en mi memoria a una prima hermana de mamá, doña Maruja Lavadenz, de voz melodiosa y agradable que cantaba en las veladas de beneficencia y era muy aplaudida, no olvido a Trueno Saucedo, aquel bohemio de voz fuerte y sonora que hacía vibrar los espíritus. Todo este quehacer de oír cantar, escuchar música, aprender canciones, me condujo invariablemente hacia el arte de la canción. (ARTE, CULTURA Y TURISMO, pág. 3, 1977)

A través de la interpretación de esta entrevista podemos ver que Gladys valorizaba la fuerza con la que transmitían las emociones estos intérpretes y esto también lo tomaba personal ya que resaltan de su persona que sólo cantaba canciones que la movían, que la inspiraban a interpretarla.

Vivía la música, como le confesó a Rossells, con el “corazón estrujado”, tal como reflejaba el tono doliente y desgarrado de sus polcas y vales. De tanto “meterse” en su canto, según le dijo a su biógrafa, sentía que volaba y que su voz viajaba hasta el infinito.

Y así lo creían también sus miles de admiradores. Como opinó un comentarista de la época, la artista expresaba en cada nota “su propia ternura, su propio dolor y su propia felicidad”. Y la ternura, el dolor y la felicidad de los demás. (SALAZAR, 2020)³²

Sobre sus gustos musicales, de repertorio nacional, comentan las entrevistas:

Gladys, nuestra grande y mimada artista, nos habla de la inspirada obra musical de Simeón Roncal, de Valda y de los cruceños Nicolás Menacho, Susano Azogue, Godofredo Núñez, y Percy Ávila y de los benianos Rogers Becerra, Lola Sierra de Méndez y de Asuntita Limpias de Parada y añade que sería largo enumerar a los compositores que le gustan, cada uno con su estilo propio pero admirables todos.

- Respeto mucho – agrega - entre los solistas, a mi compadre Pedro Flores, no por compadre sino como un valor de la canción cruceña, al cuarteto “Los Cambitas”, al dúo “Los de Siempre” por su dedicación a mantener y estimular la canción folklórica y por haber sabido conservar con tanta devoción nuestro acervo musical muy rico y vigoroso y a la vez alegre y picaresco. [...] (ARTE, CULTURA Y TURISMO, pág. 3, 1977).

Y sobre sus gustos musicales, en ámbito latinoamericano, Gladys comenta en una entrevista realizada en La Paz, en julio de 1977, que le gusta la música paraguaya, “Anahí”, conoce muchas zambas argentinas y admira mucho a Mercedes Sosa. Dice: “esa mujer, es un chorro de voz...”. De Perú le gusta “El plebeyo”, de Venezuela “Flores Negras”, de Colombia “Sombras” y de Brasil “Risque”. (Página dos, 1977)

Agrego parte del contenido de estas entrevistas, cuando habla de sus gustos e influencias musicales, para tener una noción de donde Gladys inspiró su canto. Ella no solamente interpretó ritmos bolivianos sino también ritmos latinoamericanos que estaban sonando en esos años, entre ritmos como los que nombró en la anterior cita, como por ejemplo: la zamba argentina.

Como vimos en el capítulo anterior, Gladys pertenece tanto al contexto previo como al post años 50, a ese periodo de época de oro, como caracteriza Terceros. Sobre esto, Rossells dice:

³² Disponible en

<<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2020/6/19/la-serenata-amorosa-de-gladys-moreno-258800.html#!>>

Visto 06/10/20

A este periodo corresponde la primera parte de la vida artística de Gladys Moreno. Para entonces, el taquirari y el carnaval ya habían adquirido una personalidad definida, ingresando al patrimonio artístico nacional como melodías representativas del oriente de Bolivia.

En qué medida y en qué sentido, Gladys Moreno interpretó esta música, de manera particular y óptima, intentan explicar admiradores, cronistas de la prensa y músicos, con la subjetividad que es propia de una expresión altamente emotiva. Un periodista chileno del periódico “El Mercurio” que la escuchó cantar en Santa Cruz, encontró en la voz de Gladys Moreno “una profundidad emocional estremecedora”, la llamó “Edith Piaf”.

Y acercándose más a un contexto histórico sociocultural, añade.

Antes de la llamada “integración del oriente”, propiciada por los gobiernos del MNR, la música popular ya había abierto las compuertas de la comunicación interregional con el intercambio musical. Gladys Moreno fue parte de ese movimiento de integración cultural, cantando cuecas representativas de otras regiones en Santa Cruz, y difundiendo definitivamente la música oriental en el occidente del país. Diríamos más bien, que fue ella quien selló la apertura, porque compositores del occidente ya le habían dedicado a Santa Cruz numerosas canciones; entre ellos, el orureño Gilberto Rojas quien compuso el taquirari “Viva Santa Cruz”, que se convirtió en una suerte de himno cruceño.

[...] Es importante destacar que Gladys cantó cuecas de otras regiones en un periodo en el que el regionalismo cruceño se había agudizado, siendo aún más interesante el hecho de ser ella una artista de la élite tradicional de Santa Cruz. Explica así su vinculación con esta otra realidad del país y su aporte a la integración nacional: “Aproveché de este don tan grande que Dios me dio, el unir la música oriental con la música occidental y de esa manera hermanar dos mundos, porque la música no tiene fronteras”.

Por la diversidad de su canto, que abarca la música regional de diversas zonas del país, por la comunicación intensa con públicos de diversas clases y sectores sociales, el nombre de la artista fue ligado a la integración regional.

[...] No obstante haber otras cantantes reconocidas y representativas de las últimas décadas, la figura de Gladys Moreno ha quedado marcada como “la máxima expresión de la canción boliviana en los últimos tiempos [...] y continúa siendo la referencia principal para gran parte de los artistas de la música popular urbana. [...]

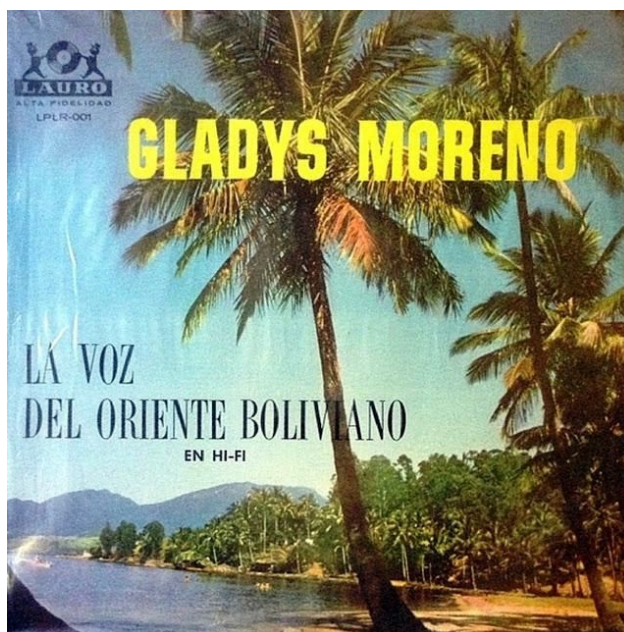
Bajo todos esos atributos de representación que han otorgado a la figura de Gladys Moreno es que podemos entender el porqué recibió varios premios de diferentes gestiones del gobierno boliviano, como el título de la Embajadora de la Canción en 1962, por el gobierno de Víctor Paz Estensoro. En 1970 fue distinguida por el gobierno de Banzer. En 1980 recibió “la máxima distinción de Bolivia, El Cóndor de los Andes,” por la presidenta Lidia Gueiler, y el “mismo año, el Senado Nacional le confirió un pergamino de homenaje por su brillante trayectoria artística”. (Rossells,[1996] *apud* MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO).

En su trayectoria artística Gladys grabó su primer disco de vinilo de 78 rpm con dos temas, por el sello Méndez, en la ciudad de La Paz en 1948. Durante sus 30 años de carrera grabó nueve discos de larga duración, con un repertorio variado

(SALAZAR, 2020). En la revista del Ministerio de Cultura y Turismo encontramos la siguiente lista: *La voz del Oriente Boliviano* (1958), *Melodías eternas en la voz de Gladys Moreno* (1959), *Bailando con Gladys Moreno* (1959), *Gladys Moreno, Embajadora de la Canción Vol. I* (1969), *Gladys Moreno, Embajadora de la Canción Vol. II* (1972), *Gladys Moreno* (1978), *Gladys Moreno: Serie de Oro* (1983), *El disco de Oro de Gladys Moreno* (1987), *La canción enamorada* (1997), *La voz del Oriente* (2001) y *Embajadora de la Canción* (2001). En esta lista también incluyen antologías de su obra.

Dentro de esta variada lista de sus grabaciones, los temas seleccionados para el análisis son “Carretero Enamorado”, de su primer disco de larga duración *La voz del Oriente Boliviano*, y el tema “El Trasnochador”, de uno de sus discos de su fase más sobresaliente, *Gladys Moreno, Embajadora de la Canción Vol. I*.

Imagen 1



Tapa del disco GLADYS MORENO, *La voz del Oriente Boliviano*.³³

“Carretero Enamorado” fue compuesto por Susano Azogue Rivero, en conjunto con el poeta Hernando Sanabria Fernández en el año 1941 y grabado en el disco de Gladys en 1958, en la ciudad de San Pablo, Brasil, bajo el sello Lauro, con el N° LPLR-001, con una orquesta dirigida por el maestro Daniel Salinas y por un contrato con la empresa Peña Electric. Aún siendo su primer Long-play, le trajo mucho éxito en el

³³ Disponible en <<http://folkloreoaargento.blogspot.com/2016/07/gladys-moreno-su-primer-album-larga.html>> Visto el 22/01/2021

país.³⁴ Puede que esto haya sido por la aclamación que tuvo en la prensa y porque era un privilegio en la época conseguir grabar un disco, más que todo en el extranjero por empresas discográficas internacionales, las cuales venían recolectando música “étnica” de Latinoamérica por el éxito comercial que encontraron en ello³⁵. Sobre el ingreso del taquirari en este mercado, Pérez dice:

Hacen algunos años, una firma comercial norteamericana hizo un pedido de cuatro millones de discos con música de taquiraris a otra firma productora de discos de Bolivia. La finalidad era difundir esta música en el continente. El taquirari, por esto, ya adquiriría categoría de música internacional. Los periodistas del Altiplano de Bolivia, lanzaron el grito al cielo, manifestando de que “nuestra música ya sería difundida por toda América”. [...] (PEREZ apud BECERRA, s.d. p. 3)

También es probable que a los discos de Gladys hubiera correspondido esta situación, además de que ella realizó presentaciones en el exterior. Volviendo a los datos técnicos del disco, *La voz del Oriente Boliviano* fue grabado en 33 rpm, en ambas caras, con 6 pistas cada lado, con temas en ritmos de vals, cueca, bolero, polca y por supuesto taquirari, siendo 6 taquiraris de los 12 temas en total. Al ser la mitad de los temas en ritmo taquirari del total demuestra el realce que le dieron al ritmo en este disco.

Imagen 2



Etiqueta interna del disco, lado A, der., y lado B, izq.³⁶

³⁴ Cf. TERCEROS, p. 182.

³⁵ Para más información puede leer el texto: cf. SANTAMARIA, 2016.

³⁶ Disponible en < <http://folkloreanoaargento.blogspot.com/2016/07/gladys-moreno-su-primer-album-larga.html>

Terceros (p. 28) categoriza “Carretero enamorado” como uno de los principales temas de la música oriental, ya que lo agrega a una lista, en su libro, con el nombre AÑO DE CREACIÓN DE LOS PRINCIPALES TEMAS DE LA MÚSICA ORIENTAL. Aparte de haber sido grabado por Gladys, también fue grabado por otros artistas de renombre regional y nacional, como El Camba Sota (Pedro Flores), Zulma Yugar, entre otros.

Sobre los autores, de Susano Azogue dice que es “uno de los más proclamados músicos-compositores” de Santa Cruz. (TERCEROS, p. 67). Recibió el Cóndor de los Andes, el premio más destacado del país. También fue musicólogo y educador, a lo largo de su vida ejecutó diferentes funciones relacionadas con la música en Bolivia, tocaba diferentes instrumentos como el piano, guitarra, violín, violonchelo y acordeón³⁷. En el año 2016 recibió un homenaje por parte de la Secretaría Municipal de Cultura, Patrimonio y Turismo de Santa Cruz, que fue la grabación de un álbum de versiones de temas de su autoría, interpretados por artistas del medio musical actual de Santa Cruz. Algunos de los temas que resaltan son “El Pauro”, “Noches de Luna Llena”, entre otros.³⁸

Sobre Hernando Sanabria se explica que fue un destacado poeta, escritor, profesor y docente universitario cruceño. Ha desempeñado diferentes roles relacionados con las áreas de literatura, docencia e historia, tanto en el país como en el extranjero, creando conexiones entre Bolivia y otros países. También recibió el premio el Cóndor de los Andes.³⁹

A continuación, por considerar su valor documental y discurso ideologizado, transcribimos el contenido textual de la contratapa del disco:

> Visto el 22/01/2021

³⁷ Cf. TERCEROS, p. 67 y la lectura de su biografía escrita por SANABRIA, s.d. Disponible en: < <https://www.facebook.com/bibliotecamunicipalscz/videos/316987416217105> > Visto el 20/12/2020.

³⁸ Cf. EL DEBER. Santa Cruz de la Sierra: pressreader, 2016-. Disponible en: < <https://www.pressreader.com/bolivia/el-deber/20161112/282175060693691> > Visto el 20/12/2020.

³⁹ Para más información sobre sus obras y trayectoria pueden ver la lectura de su biografía: cf. SANABRIA. Disponible en < <https://www.facebook.com/bibliotecamunicipalscz/posts/3071631462966269> > Visto el 20/12/2020. o leer el libro de TERCEROS, p. 351.

Imagen 3

LPLR-001
LPLR-001

LA VOZ DEL ORIENTE BOLIVIANO

PARTE 1

- 1 - TE AMARÉ - Cueca (Del folklore Nacional)
- 2 - ALMA CRUCEÑA - Vals (Raul Owen R. - J. Luna)
- 3 - CUNUMI - Taquirari (Rodolfo Gutierrez - H. Sanabria Fernandez)
- 4 - LUCY - Taquirari (Roberto Teran)
- 5 - CUANDO SE VA LA ILUSION - Taquirari (Roger Becerra Casamayas - H. Ortiz Chavez)
- 6 - VIDA DE MI VIDA - Pulea (Luis Suarez)

PARTE 2

- 1 - SOLEDAD (IMPLORANDO) - Cueca (Simón Roncal)
- 2 - NO VOLVERE A QUERER - Taquirari (Roger B. Casamayas - Ambrosio Garcia H)
- 3 - Y... NO VIENE EL OLVIDO - Vals (H. O. Chavez - Roger B. Casamayas)
- 4 - CARRETERO ENAMORADO - Taquirari (H. Sanabria Fernandez - Susana A. Rivero)
- 5 - ALBORADA - Taquirari (José Ferrulino T.)
- 6 - PARA DECIR TE QUIERO - Bolero (Lola S. de Mendez)

GLADYS MORENO

Gladys Moreno es la más feliz intérprete del alma cruceña. Su voz, en la que caben dulces sonoridades y patéticas inflexiones, traduce con delicadeza y sentimiento inigualados las emociones, las inquietudes y las ternezas del pueblo oriental.

Pero, mayormente dedicada al cultivo del acervo folklórico, es también magnífica intérprete de la música internacional y, con particular delectación, de aquellos ritmos nuevos genéricamente conocidos con el título de "música tropical".

Su actuación empezó desde la tierna edad de trece años. Dotada de precoz sensibilidad, viósele actuar en funciones escolares, interpretando páginas musicales de diversa procedencia y diverso ritmo. Jovencita ya llena de gracia y prestancia, cantó en funciones de beneficencia y luego en locales públicos, llamando la atención por su correcta dicción, su voz de exquisita fonación y su sentimentalidad desbordante. Fue artista exclusiva de "La Pascana", el local criollo de más honda raigambre popular en la capital del Oriente boliviano, y actuó por temporadas en varios teatros y "boites" de La Paz. Grabó en discos "Méndez" varias de sus más felices creaciones.

Tal es la trayectoria artística de Gladys Moreno, a quién es preciso oír para conocer el grado de sentimiento y espiritualidad que palpitan en el alma del pueblo oriental de Bolivia.

GERMÁN PAZ ALDUNATE



Es una grabación exclusiva de:
BAZAR EL BUEN PRECIO de Leonardo Rojas

Calle Sucre 3002 Tel: 1941 Casilla 1092
COCHABAMBA - BOLIVIA

UNA GRABACIÓN MASTERDISC
Nº ORIGINAL MD-1001

Capa reversa del disco GLADYS MORENO. La voz del oriente boliviano.⁴⁰

Cuadro 1

Gladys Moreno

LA VOZ DEL ORIENTE BOLIVIANO EN HI-FI

Gladys Moreno es la más feliz intérprete del alma cruceña. Su voz, en la que caben dulces sonoridades y patéticas inflexiones, traduce con delicadeza y sentimiento inigualados las emociones, las inquietudes y las ternezas del pueblo oriental.

Pero, mayormente dedicada al cultivo del acervo folklórico, es también magnífica intérprete de la música internacional y, con particular delectación, de aquellos ritmos nuevos genéricamente conocidos con el título de "música tropical".

Su actuación empezó a la tierna edad de trece años. Dotada de precoz sensibilidad, viósele actuar en funciones escolares, interpretando páginas musicales de diversa procedencia y diverso ritmo. Jovencita ya llena de gracia y prestancia, cantó en funciones de beneficencia y luego en locales públicos, llamando la atención por su correcta dicción, su voz de exquisita fonación y su sentimentalidad desbordante. Fue artista exclusiva de "La Pascana", el local criollo de más honda raigambre popular en la capital del Oriente boliviano, y actuó por temporadas en varios teatros y "boites" de La Paz. Grabó en discos "Méndez" varias de sus más felices creaciones.

Tal es la trayectoria artística de Gladys Moreno, a quién es preciso oír para conocer el grado de sentimiento y espiritualidad que palpitan en el alma del pueblo oriental de Bolivia.

GERMÁN PAZ ALDUNATE⁴¹

⁴⁰ Disponible en

<<http://folkloreanoaargento.blogspot.com/2016/07/gladys-moreno-su-primer-album-larga.html>> Visto el 22/01/2021

⁴¹ Solo encontré información sobre Paz Aldunate en la biografía de Arturo Sobenes, un músico y compositor

Es interesante la fuerza que pueden tener las palabras que emplean los medios influyentes de la sociedad y cómo esto puede lanzar o no la carrera de un artista. En este texto vemos una intención bien clara de sobresaltar la figura artística de Gladys en el medio de la época e incentivar la admiración a su ente artístico. Recordemos que era su primer disco de larga duración con temas a los que le denominaron folklore y el discurso de contratapa es enfático y emplea gran cantidad de adjetivos que crean especulación, llaman a la admiración y con eso a la curiosidad. Me digan si con ese texto ustedes no se preguntan ¿quién es ella? Voy a escucharla. Este es el tipo de publicidad en el que se han especializado las empresas discográficas y los *managers*.

La segunda canción de Gladys seleccionada hace parte de su disco *Gladys Moreno, Embajadora de la Canción Vol. I*, grabado en marzo de 1969, en la ciudad de La Paz, Bolivia, por el sello Lyra de la empresa fonográfica Discolandia Dueri & Cia Ltda. Fue acompañada por Dante Parada y Los 4 de Santa Cruz (Jesús Mancilla, Juan Bejarano, Manuel Arredondo y Pedro Flores). El Long-play, LPL -13073, trae ambos lados con 6 canciones, 12 en total, siendo todos temas nacionales con ritmos de vals (2), cueca (2), carnaval (2), polca (1), chobena (1) y taquirari (4).⁴²

Imagen 4

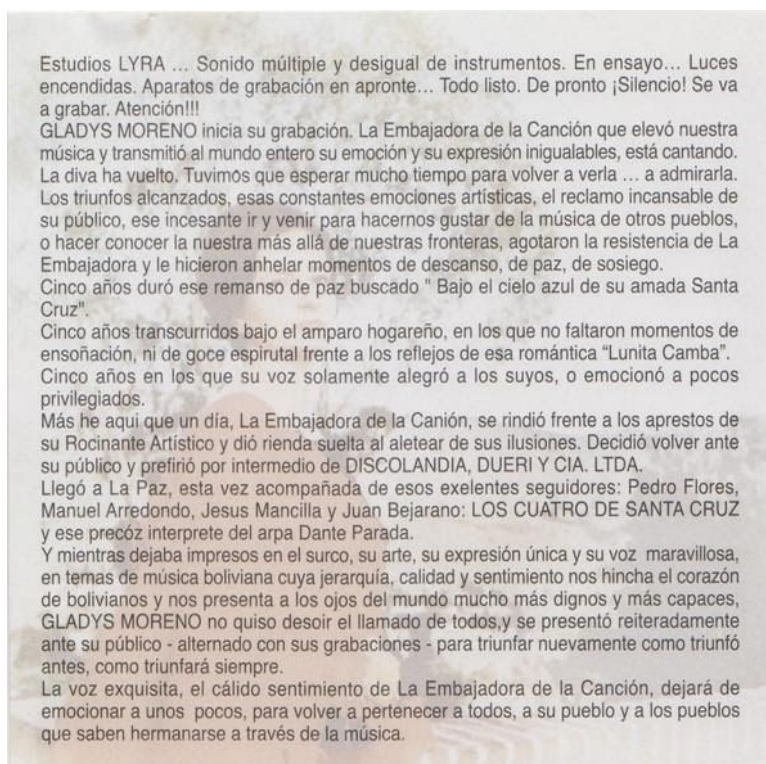


Tapa frontal del disco Gladys Moreno, Embajadora de la Canción

que fue contratado por Germán Paz, el cual era un empresario. Esto me hace pensar que tal vez Germán Paz Aldunate fue también el empresario que contrató a Gladys Moreno, quizás el dueño o socio de la Empresa Electra, para grabar el disco *La voz del oriente boliviano*. Fuente de la biografía donde nombran a Paz. SOLÍZ, s.d. Disponible en: < <https://www.pentagramadelrecuerdo.com/sobenes.htm> > Visto el 20/12/2020.

⁴² Por falta de fuentes académicas, usé las referencias disponibles en internet. Cf. DISCOGS. Disponible en < <https://www.discogs.com/es/Gladys-Moreno-Embajadora-De-La-Canci%C3%B3n/release/12870493> > Visto el 20/12/2020.

Imagen 5



Tapa media del disco Gladys Moreno, Embajadora de la Canción⁴³

En las imágenes anteriores también podemos observar los detalles perspicaces utilizados en el discurso de promoción y divulgación de todo lo que envuelve el nombre de Gladys Moreno.

El tema seleccionado de este disco es “El Trasnochador”, el cual es uno de los temas más reconocidos del respetado compositor cruceño Nicolás Menacho, junto al poeta Raúl Otero Reiche. Ha sido grabado varias veces por innúmeros artistas bolivianos, como Guísela Santa Cruz, Zulma Yugar, entre otros.

Sobre Nicolás Menacho, Terceros destaca que “sus composiciones marcaron las épocas más exitosas de la música cruceña, y por ende de sus intérpretes” (TERCEROS, p. 169). Fue cantante, músico y maestro. Dejó más de 200 composiciones como legado, entre las que sobresalen de la época de oro: “El Carretero”, “Cortando el Sur”, “Pensando en ti”, “El Trasnochador”, entre otras. Ha recibido varias distinciones y premios por instituciones públicas y privadas. Así como Susano Azogue, también recibió como homenaje por parte de la Secretaría Municipal de Cultura, Patrimonio y Turismo de Santa Cruz, la grabación de un álbum de versiones de temas de su autoría, interpretadas

⁴³ Disponible en <

<https://www.discogs.com/es/Gladys-Moreno-Embajadora-De-La-Canci%C3%B3n/release/12870493>> Visto el 20/10/2020

por artistas del medio musical de Santa Cruz, realizado en el 2016.⁴⁴

Sobre Raúl Otero Reiche, se dice que fue el primer autor de canciones del oriente boliviano y uno de los poetas y escritores más notorios e importantes de Bolivia. Se desenvolvió también como periodista y maestro. Desempeñó diferentes roles tanto en el país como en el extranjero, entre ellos culturales, de educación, literarios y políticos, como prefecto del departamento, director de cultura municipal, director del Departamento de Propaganda Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, entre otros. Otra de sus aportaciones sobresalientes fue la creación de la Escuela de Bellas Artes “Víctor F. Serrano” y de la Casa Municipal de Cultura, la cual lleva su nombre. También recibió el premio el Cóndor de los Andes.⁴⁵

Ahora que hemos presentado un panorama general sobre la figura de Gladys Moreno, contexto social, histórico, cultural, artístico, personal, y de la selección de canciones por ella interpretadas, pasaré a Guísela Santa Cruz, exponiendo de manera similar para seguir comprendiendo el contexto social específico de las intérpretes.

2.3. GUÍSELA SANTA CRUZ

Con 30 años de carrera musical, Guísela Santa Cruz se ha destacado como un ícono contemporáneo del folklore oriental y nacional boliviano. Para Terceros, es una “artista de gran carisma y de gran profesionalismo, ya que en poco tiempo, su música y su estilo inconfundible, llegó a imponerse en el ambiente artístico nacional” (p. 258). Para el Gobierno Municipal de Santa Cruz de la Sierra es una “destacada cantautora y una de las mejores exponentes del folclore regional”.⁴⁶ En su artículo, Terceros también agrega que Guísela “es considerada como la embajadora de la música oriental, inició su carrera a los 15 años y rápidamente se convirtió en una de las figuras y exponente del acervo regional.”

Guísela Santa Cruz nació el 4 de marzo de 1975, en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Es hija de Eva Salazar y Alfredo Santa Cruz. Cursó sus estudios en el Instituto de Educación Integral y Bellas Artes, y posteriormente en la Universidad Privada Domingo Savio (licenciatura en Ingeniería Comercial) en su ciudad de origen.⁴⁷

⁴⁴ Para más detalles de su trayectoria leer el libro de TERCEROS, p. 169-171. Y el artículo de prensa de EL DEBER. Disponible en: < https://eldeber.com.bo/santa-cruz/murio-nicolas-menacho-padre-del-trasnochador_100353 > Visto el 20/12/2020.

⁴⁵ Ídem (TERCEROS, p. 342-344) y la lectura de su biografía disponible en < <https://www.facebook.com/culturasSCS/posts/168060154942695> > Visto el 21/12/2020

⁴⁶ Cf. Disponible en < <http://gmsantacruz.gob.bo/noticia-municipal.php?mostrar=2020-08-26-D> > Visto el 14/10/2020

⁴⁷ Cf. Disponible en < <https://www.guiselasantacruz.com/biografia/> > Visto el 27/10/2020

Gracias a su educación en Bellas Artes pudo conseguir su base de conocimiento artístico, y fue donde, según comenta, tuvo clases de solfeo, piano, canto y danza.

Guísela comenzó a trabajar como artista a los 15 años de edad para ayudarle a su madre con el sustento de su casa, ya que su padre había fallecido. Su primer debut profesional fue en el piano bar My Way, pero su carrera artística despegó luego de lanzar su primer disco *Imitación de Hombre* en 1993, compuesto de baladas románticas. Luego, en 1996, graba “su primer disco de folclore oriental producido por Discolandia denominado GUÍSELA SANTA CRUZ (con canciones que habían sido ya éxitos de Gladys Moreno, como “Viva Santa Cruz”, “En las playas del Beni”, “Prenda querida”, entre otros). En ese año empezaron sus giras por todo el territorio boliviano. En el año 1999 con su disco *Latina* se proyecta al exterior en países como Japón, Argentina, Inglaterra, EE.UU. de Norteamérica y España (Gobierno Municipal de Santa Cruz de la Sierra).⁴⁸

Sobre su introducción al folclore boliviano, Guísela comenta en el programa “Entrevista a tus artistas con Sonia Barrientos”:

Yo aprendí El bosque de la china (porque era una niña de 5 años), pero después aprendí folclore (el aguillillo) porque escuchaba mucho Radio Oriental, Radio Amboró, y ellos difundían muchísimo en ese tiempo a Arminda Alba y sobre todo a la señora Gladys Moreno. Aprendí de ellas, apenas sabía escribir y todos sus temas me los escribía [...] Entonces ya cuando empecé a cantar profesionalmente lo que más me gustaba, lo que más sabía hacer inconscientemente sin necesidad de aprender nada era cantar folclore, era tan fácil como cantar el Arroz con leche. Y yo canto primero mi disco *Imitación de Hombre*, un disco que me hizo Alfredo Lapobrito en el año 93, me voy con ese disco emocionada [...] a La Paz, me la presentan a la Sra Dueri y a Orlando Rojas que era el director [...] y me dice “te he escuchado cantar un taquirari”, porque yo medio que le hacía a la guitarra también, me escucharon en la radio y me dice “queremos que grabes los temas de Gladys Moreno”. “Ah ya” le dije. Me dieron la lista, no fue más, al mes ya estaba grabando con el sello. [...] Así fue como comencé con el folclore [...]⁴⁹

Vemos que Guísela adquiere su base de conocimiento del canto primero de manera autodidacta, luego estudiando en el Instituto de Bellas Artes y después lo desenvuelve trabajando, cantando. Guísela también comenta en otras entrevistas las influencias musicales que la inspiraron a sumergirse en el canto. “De niña trataba de emular la tonalidad de Arminda Alba” y dice que, junto a Gladys Moreno, “es su modelo a

⁴⁸ Cf. Ídem y en el programa de Sonia Barrientos, donde la propia Guísela relata su vida y su trayectoria. Disponible en: <https://youtu.be/9qtS4jbHRpc>. Visto el 27/10/2020

⁴⁹ Ídem.

seguir”. También admira el estilo de interpretación de la cantautora española Rosana.⁵⁰

Sobre la influencia de Gladys en su vida artística, Guísela añade en otra entrevista:

[...] yo lo primero que escuché en mi vida fue a Gladys Moreno en la radio [...] me encantaba, yo no la conocía, no tenía tele, hasta los 10, 11, creo que tuve tele, así que no tenía ni idea, pero escuchaba y me encantaba el cómo matizaba y como me transmitía, yo no tenía ni idea del cómo... Entonces yo escuchaba [...] y yo cantaba los temas y los trataba de matizar. Y desde ahí yo creo que la comparación, porque sin querer y sin saber ella fue mi modelo a seguir. Para mí es un gran honor que me comparen con la pionera de la música boliviana.⁵¹

En los 17 discos que tiene grabados ha mostrado gran versatilidad en su repertorio, cantando desde música regional del Oriente hasta música del Occidente boliviano y algunos ritmos internacionales o más populares, como cumbia y bolero. Sobre esto, Guísela comenta: “[...] Normalmente soy muy folklórica, muy del Oriente, hago algunas cosas del Occidente y algo internacional, pero la gente me conoce más por los taquiraris, los carnavales, las chobenas. [...]”.

Sonia Barrientos, otra cantante de la generación de Guísela, responsable por realizar la entrevista, comenta:

Yo creo que es una de las voces más versátiles que tenemos aquí en Bolivia porque ella canta de todo, pero de todo. O sea cuecas, cumbias... Cuando hace las cumbias también se escuchan muy bien, cuando hace los boleros también. Todo, todo lo que hace Guísela Santa Cruz la verdad que se escucha hermoso porque le ayuda esa voz melodiosa que ella tiene [...] Después de Gladys Moreno, el referente que tenemos como música oriental es Guísela Santa Cruz [...] ⁵²

Aunque Guísela casi al final de la entrevista aclara que ella no se coloca ningún título ni eslogan, es cierto que termina siendo catalogada como un gran referente de la música del oriente boliviano. Podemos decir que Gladys Moreno es de la primera generación de la Época de Oro, cuando comienza y se expande el mercado de la música popular boliviana, más conocida como música folklórica, y Guísela es de la segunda generación, que se desarrolla a partir de los años 90, trayendo una nueva sonoridad y cierta fusión con balada y otros ritmos a la música regional, entre estas el taquirari.

De la extensa discografía que ha lanzado Guísela a lo largo de su trayectoria, he seleccionado el tema “Misterios del Corazón” de su segundo disco titulado

⁵⁰ Disponible en: <http://boliviaysufolklore.blogspot.com/2012/01/guisela-santa-cruz-suen-a-bolivia.html>. Visto el 27/10/2020

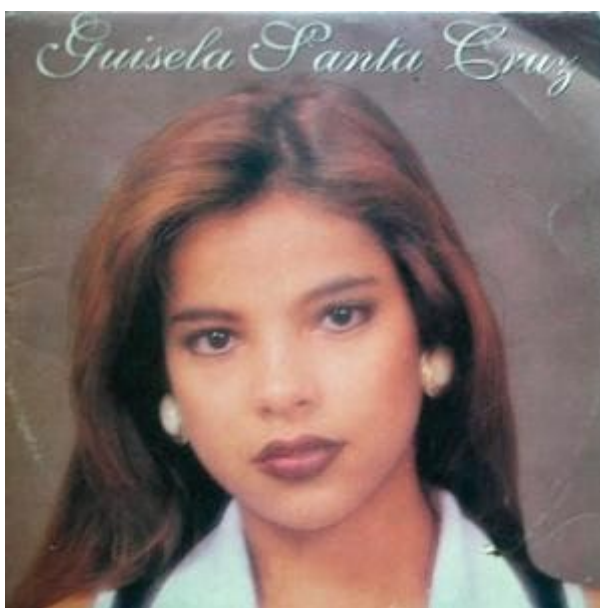
⁵¹ Entrevista disponible en < <https://youtu.be/TUojkdRNOTA> > Visto el 27/10/2020

⁵² Ídem ítem 41.

Folklore Oriental (1996), que vendría a ser su primer disco de música folklórica/popular. Y el segundo tema seleccionado es “Niña Camba”, de su disco con el mismo nombre del año 2013.

Su disco Folklore Oriental fue producido por Discolandia, en la ciudad de La Paz, con canciones que ya habían sido éxitos en Gladys Moreno como ser “En las playas del Beni”, “Viva Santa Cruz”, “Misterios del Corazón”, entre otros. Con ese disco comenzaron sus giras por todo el territorio nacional.⁵³ El disco presenta 10 temas: 1 vals, 2 carnavales y 7 taquiraris.⁵⁴

Imagen 6



Tapa del disco *Folklore Oriental*⁵⁵

“Misterios del Corazón”, canción N°7 en el disco, fue compuesta por el compositor beniano Roger Becerra Casanovas⁵⁶, con el poema de Hormando Ortiz Chávez. Es un de los temas más sobresalientes del compositor, que tuvo éxito con la versión de Gladys Moreno en el año 1969.⁵⁷ A pesar del tema haber sobresalido con estas dos versiones, no ha sido tan explorado como los otros temas. Esto me dio otro motivo para traerlo aquí y también incluirlo en mi repertorio de relecturas.

⁵³ C.f. Artículo en la página del Gobierno Municipal de Santa Cruz. Disponible en < <http://gmsantacruz.gob.bo/noticia-municipal.php?mostrar=2020-08-26-D> > Visto el 27/10/2020

⁵⁴ Para ver más detalles de sus discografías u escucharla vean su página web. Disponible en < <https://www.guiselasantacruz.com/category/discografia/> > Visto el 27/10/2020

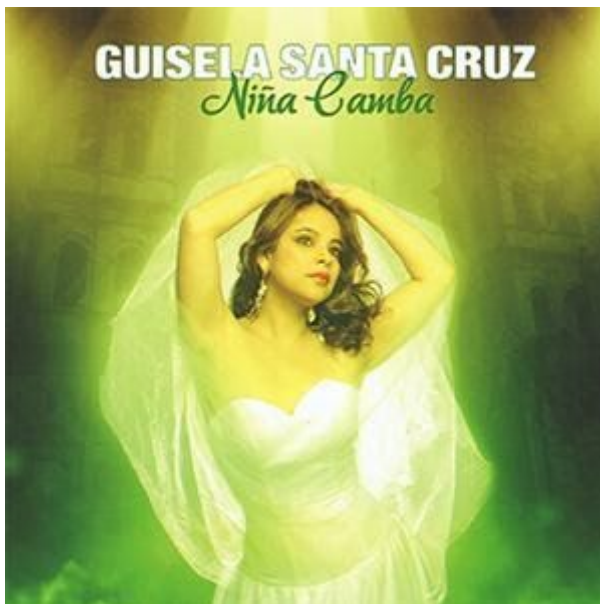
⁵⁵ Loc. cit. Ítem anterior.

⁵⁶ Para más información sobre Becerra leer nota de pie en la Introducción, p. 21

⁵⁷ Esta canción justo está presente en el segundo disco seleccionado de Gladys Moreno *Embajadora de la canción Vol. I*.

Hormando Ortiz fue poeta, autodidacta y docente de literatura. Uno de los más destacados del departamento de Beni.⁵⁸

Imagen 7



Tapa del disco *Niña Camba*

“Niña Camba”, grabada en el año 2013, también por la empresa Discolandia Dueri & Cia. Ltda, los arreglos estuvieron a cargo de Daniel Salazar. El tema ha sido interpretado innumerables veces por Guísela y por otros artistas, lo cual lo ha “canonizado”, a tal punto de que suele ser interpretado en el aniversario de Santa Cruz. Con este tema el compositor orureño César Espada fue reconocido a nivel nacional e internacional. Le han rendido homenaje variadas versiones de diferentes épocas, se han registrado más de 500 versiones. Una de las antiguas que lo llevó al éxito a nivel nacional fue la de Los Cambitas, del año 1990.⁵⁹

César Espada compuso esta canción el año 1969. Es músico compositor de vocación, uno de los más destacados de Bolivia. Toca la guitarra, charango y en su juventud tocó instrumentos de viento andinos. Ha participado en innumerables discos, como ejecutante de la guitarra, charango y quena, acompañando a los artistas más famosos, hoy consagrados, de la época. Residió en México desde los años 70 pero actualmente vive en Santa Cruz, donde continúa componiendo y deleitándonos con su música.⁶⁰

⁵⁸ Para más información. C.f. Disponible en < <http://elias-blanco.blogspot.com/2012/02/hormando-ortiz-chavez.html> > Visto el 24/01/2020

⁵⁹ Disponible en < <http://gmsantacruz.gob.bo/noticia-municipal.php?mostrar=2020-10-20-E> > Visto el 24/01/2020

⁶⁰ Loc. cit. ítem anterior.

El siguiente punto de esta inmersión en la forma de cantar del taquirari a través de interpretaciones de Gladys y Guísela, nos lleva a estudiar el estilo musical del repertorio, con el análisis musical de las canciones seleccionadas.

2.4. REPERTORIO – ANÁLISIS DE LAS VERSIONES.

Para el análisis musical usé como base el texto *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue, de 1989. Mi objetivo es comparar las 4 versiones y ver los elementos que tienen en común y los que varían, para presentar algunos de los elementos claves de la interpretación del taquirari y cuáles van variando, ya sea por el gusto o por la estética de la época.⁶¹

LaRue desenvuelve su método en base a 5 puntos que les llama elementos: sonido, armonía, melodía, ritmo, que serían los 4 elementos contributivos, y el crecimiento que sería el resultado de los 4 elementos y también el que combina y mezcla; y las 3 dimensiones, que serían las grandes dimensiones (una visión general de la pieza), las medias dimensiones (una visión más detallada pero no tan minuciosa) y las pequeñas dimensiones (una visión bien minuciosa de la pieza) (LaRue, 1989, p. 2).

Entonces tomé como referencias los 4 elementos y su diálogo con el crecimiento; y seleccioné limitarme a las grandes y medianas dimensiones. A continuación, primero presentaré las canciones en una tabla para tener un panorama general de ellas y luego procederé al análisis comparativo por elemento.

Cuadro 2

Interpretación	Gladys Moreno	
Canción	CARRETERO ENAMORADO	EL TRASNOCHADOR
Año de Composición	1941	Entre 1960 a 1969
Año de Grabación	1958	1969
Fonograma de Referencia	https://youtu.be/qt_khqCSFyc	https://youtu.be/QjxCJ_B_PrU
Compás	2/4	
Andamento	Aprox. 81 bpm	Aprox. 74 bpm

⁶¹ Quiero hacer un agradecimiento especial en este punto al profesor Marcello Villena y al compositor Alvaro Quisbert por sus aportes acertados en los análisis.

Tonalidad	Bifocal ⁶² : Oscila entre C y Am	Dm
Instrumentación	Voz, flauta piccolo, acordeón, piano, guitarra, bajo.	Voz, flauta, armónica, guitarras, bajo, tumba, sonajero.
Forma	INTRO A(8) A(8) B(8) B(8) Interludio (AA) B B	INTRO A(8) A'(8) B(12) C(8) C(8) Interludio (AA) B C C

Panorama general de características musicales en las versiones de Gladys Moreno

Cuadro 3

Interpretación	Guísela Santa Cruz	
Canción	MISTERIOS DEL CORAZÓN	NIÑA CAMBA
Año de Composición	No encontrado	1969
Año de grabación	1996	2013
Fonograma de referencia	https://youtu.be/7h5eHwS-78U	https://youtu.be/prEDaCdGG4Q
Compás	2/4	
Andamento	Aprox. 74 bpm	Aprox. 82bpm
Tonalidad	Am	Fm
Instrumentación	Voz, teclado, sample, flauta, guitarra electroacústica, tumba, batería y bajo	Guitarra electroacústica, <i>baking voca</i> ⁶³ , tumba, batería, bajo.
Forma	INTRO A(8) A(8) B(8) B(8) C(8) C(8) Interludio (A) A B B C C	INTRO (4) (12) A(8) B(8) A'(8) B'(8) C(a8) (b8) Interludio (Intro8) A B A' B' C

Panorama general de características musicales en las versiones de Guísela Santa Cruz

El papel de la letra es fundamental en los cuatro taquiraris-canción analizados, ya que cada arreglo dialoga con el significado de esta. Incluso sugiero como hipótesis que las variaciones de las formas que se encuentran en ellos se debe a la estructura de la poesía. En la temática, cada taquirari tiene su particularidad, entre estos

⁶²Término empleado por LaRue para cuando una pieza musical oscila entre el modo mayor y su relativa menor. Los dos centros tonales parecen tener igual importancia. (LARUE, 1989, p. 40)

⁶³Terminología norteamericana del jazz para referirse a los contracantos realizados por voces como ornamentación de fondo a la melodía.

cuatro destaca el tema de la pasionalización, por un lado, la nostalgia y melancolía de no tener cerca a alguien en “El Trasnochador”; las incomprensiones de la vida en “Misterios del Corazón”, los amores desencontrados en “Niña Camba” y temáticas regionales o que utilizan elementos de la cultura local, como la narración del estilo de vida de una Santa Cruz rural en “Carretero Enamorado”; alguna que otra palabra regional está presente en estas letras, más que todo en el último tema nombrado, palabras como *tunante*⁶⁴, *querencia*⁶⁵, *peladinga*⁶⁶, *camba*, entre otras. Todas estas temáticas han sido tratadas de una manera bien poética, con el uso de metáforas y referencias de paisajes y objetos con los sentimientos. (Ver las letras en la sección de anexo). Como punto extra agrego que también se puede encontrar la temática de exaltación o veneración de la identidad cultural, como vemos por ejemplo en las composiciones “Viva Santa Cruz” y “Mi viejo Santa Cruz”.

El sonido realmente es un elemento que varía bastante de una versión a otra, presento la hipótesis que esto depende mucho de las influencias estéticas y sonoras de la época. En “Carretero Enamorado” se escucha la influencia de la formación de bandas típicas, que por un lado dialoga con el tango, polka paraguaya y zamba argentina (en el cual se usaba mucho el bandoneón, de eso puede inferirse el uso del acordeón) y por el otro con el samba brasileiro (recordemos que la grabación se realizó en Brasil), ritmos que estaban en auge en esa época de los 30 a 50.⁶⁷

En “El Trasnochador” se escucha una influencia del bolero⁶⁸, por la función contrapuntística que desenvuelven las guitarras, contracantos de respuestas a los finales de frase a dos voces, o el bajo cantado en algunas frases (min. 0:59 a 1:01). Puede ser que de esas influencias se tenga la inserción de las tumbas y el sonajero (que no están presentes en el “Carretero Enamorado”, pero luego en “Misterios del Corazón” y “Niña Camba” las tumbas se vuelven esenciales en la base rítmica).

En “Misterios del Corazón”, ya se escucha la influencia de los 90s, la balada, la inserción de instrumentos electrónicos como el teclado y el *sample*. Y en “Niña Camba”, se pueden reconocer varias influencias, por un lado de la Bossa Nova, con los

⁶⁴ Gerundio del verbo *tunar*, que significa madrugar.

⁶⁵ Manera cariñosa de referirse a un lugar que se le tiene mucho aprecio.

⁶⁶ Diminutivo de *pelada*, sinónimo de *niña*, adolescente o joven. También se usa el masculino *pelado*.

⁶⁷ C.f. SANTAMARÍA, 2016. Disponible en < <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vi-congreso/?lang=pt> >

⁶⁸ Coloco como referencia una grabación de Los Panchos para poder apreciar los elementos que se tomaron de inspiración de ellos. Incluso TERCEROS en su libro nombra que los artistas internacionales que se presentaron en Santa Cruz por los años 1940 a 1990: Toña La Negra, en 1949; Aurelio Monasterio, cantor de tangos, 1950; Trío Los Panchos, en 1951, 1969 y en 1972; entre otros. C.f. TERCEROS, 2006, p. 429 a 432.

contracantos cromáticos de los *backing vocals*;⁶⁹ por otro lado tenemos un bajo bien cantado, movimentado, que puede ser influencia del *funk* norteamericano.

Pude apreciar que los detalles en los ornamentos fueron creciendo con el tiempo, ya se puede escuchar un quiebre rítmico en “El Trasnochador” para realzar la frase, que luego es mucho más explorado en “Niña Camba”; también el cambio en el rasgueo o desarrollo de nuevas ideas que se encajan en la configuración rítmica del taquirari en el uso de la batería, se puede apreciar primero en “Misterios del Corazón” y luego en “Niña Camba”.

Los elementos sonoros que identifiqué en común serían en el desarrollo de la forma, la Introducción suele ser libre, depende de la creatividad del arreglador, como se puede apreciar en “El Trasnochador”, aunque lo que toma de la estructura son las progresiones armónicas; pero en algunas de las versiones, identifiqué que toman la estructura total (melodía y armonía) de otra sección, como el caso de “El Carretero enamorado” que utiliza la estructura de la sección B; o un motivo de alguna frase pero de manera variada, como en el caso de “Misterios del Corazón” y “Niña Camba”. Luego la sección A es contrastante de la B en intensidad sonora (en esto también aporta la melodía y armonía que hacen parte del resultado de la sonoridad general), la cual funciona como una gran transición que crece cuando le sigue la sección C que es el reposo. El interludio, ya es la segunda vuelta de la forma estructural (A | B o A | B | C) termina siendo una repetición instrumental de la sección A o de la Introducción seguida de la B y C (cuando esta sección está presente), repetidas exactamente igual (en ninguna de las versiones encontré alguna variación estructural, o sea en la melodía, armonía, ritmo o acompañamiento).

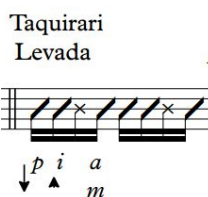
Los elementos estructurales que identifiqué son:

En el ritmo, la marcación constante de las 4 semicorcheas por *tempo*, siendo acentuada levemente la 3 como un pequeño arrastre en el tiempo, lo que le da su *swing*⁷⁰ al taquirari. Un rasgueo establecido en la guitarra cuando esta funciona como acompañamiento rítmico/armónico.

⁶⁹ Por ejemplo la combinación timbrística de las voces y las notas cromáticas tienen similitud con las voces que aparecen en esta Bossa Nova, Garota de Ipanema de Tom Jobim. Disponible en <<https://youtu.be/WuenyQ4NCQE>>

⁷⁰ Palabra tomada de la terminología del jazz para referirse “[...]al ritmo o a la sensación que genera cierta música, invitando a bailar o a moverse.” Disponible en <<https://definicion.de/swing/>> Visto el 25/01/2021

Imagen 8



Rasgueo del taquirari en la guitarra.

Las tonalidades adoptadas en las 4 versiones mantienen la melodía dentro de la región confortable de la voz, privilegiando las frecuencias medias y graves, y las agudas solo por pequeños tramos de tiempo para darle clímax al perfil melódico. La tesitura es moderada, de una octava para “Misterios del Corazón” y “Niña Camba”, de una décima en “El Trasnecedor” y de una oncenena en “Carretero Enamorado”. El perfil melódico usa notas del acorde, por lo cual suele tener varios saltos de arpeggios y notas cromáticas de resolución, por lo que parece no encuadrarse dentro de una escala, aunque prevalece el modo menor. La única excepción a esto es “Carretero Enamorado”, la cual tiene una tonalidad bifocal⁷¹, que oscila entre el modo menor y mayor, y la melodía tiene un carácter más modal. La estructura melódica suele desarrollarse a partir de uno o dos motivos: en la primera frase presenta uno, el cual se repite o varía en la segunda frase y se desarrolla o contrasta (segundo motivo) en la tercera frase que suele ser más larga porque presenta una aceleración rítmica para cerrar la sección, una variación a esto es que presente dos frases más, la tercera y la cuarta como parte de la extensión de la sección. Resalto que la melodía de “Niña Camba” no sigue del todo estas convenciones, ya que César Espada le dio su toque personal a la composición. Para entender mejor a lo que me refiero anexo imágenes de la melodía de la sección A de las 4 versiones.

Imagen 9

“Carretero Enamorado”. Sección A.

⁷¹ Término empleado por LaRue para cuando una pieza musical oscila entre el modo mayor y su relativa menor. Los dos centros tonales parecen tener igual importancia. (LARUE, 1989, p. 40)

Imagen 10

musical score for "El Trasnochador". The score is in G major and 2/4 time. It consists of five staves of music with lyrics in Spanish. The score is divided into sections: Frase 1, Frase 2, Desarrollo, Frase 3, Repetición, and Variación. The lyrics are: "Yo soy el trasnochador, tu nando en la oscuridad, y, en esta noche, es amor voy buscando la luz de tu dulce mi. Por que el pasado se fue lle vando se la can ción del corazon que en a que las ro man ti cas no ches que no ol vi da".

"El Trasnochador". Sección A.

Imagen 11

musical score for "Misterios del Corazón". The score is in G major and 2/4 time. It consists of two staves of music with lyrics in Spanish. The score is divided into sections: Frase 1, Frase 2, Frase 3, and Frase 4. The lyrics are: "Ten-go en el fon-do de mi al-ma un do-lor que no me es da-ble ja - más ol - vi - dar, Tu-me en mi in-fan-cia un de - li - rio fe - bríl, cuan-do co - rri por mi sue-lo na - tal, que lo con-fun-do con di - cha, su - frir, es - pe - ran - za, mar - ti - rio ya - mor, cual ser - va - ti - llo que tris - ta en a - bríl, ma - ri - po - sa de vue - lo fu - gás".

"Misterios del Corazón". Sección A.

Imagen 12

musical score for "Niña Camba". The score is in G major and 2/4 time. It consists of four staves of music with lyrics in Spanish. The score is divided into sections: Frase 1, Frase 2, Frase 3, Frase 4, and Frase 5. The lyrics are: "Niña, al re cor dar hoy tus o jos tan fi jos en mí, veo el Pa la, al re cor dar que hoy se a lejan de mí co ra zón, mar, la pla ya y el sol, ho ri zon te que no con no cí, viotas que no vol ve rán a po sar se, en mi a re na sin sal, can to re cla ma tu voz y yo soy la flor de tu piel, re nata fren te a tu bal cón, y soy bohemio que di ce su a y es ta soy un no che mi ña de le jos te ve o ve nár a ve tris te que bus ca la fe li ci dad".

"Niña Camba". Sección A y B.

La armonía, suele estar dentro del campo armónico menor, pero igual vi el uso del cromatismo funcional con las dominantes secundarias para el IVm y el V. Otro aspecto estructural del taquirari, es una pequeña tonicización, extensión, del IVm. En la única versión que no está presente es en el “Carretero Enamorado” por su carácter bifocal, más modal. Otro punto es que hay dos tipos de progresiones cadenciales que suelen aparecer, la común Im | IVm | V7 | Im y la otra es IVm | Im | V7 | Im.

Imagen 13

Cadencia en “Carretero Enamorado”



(compás 17 y 18)
bIII | V7 | Im

Imagen 14

Progresión Cadencial IVm | Im | V7 | Im



“El Trasnochador”. Sección A.



“Misterios del Corazón”. Sección B.

Imagen 15

Progresión Cadencial I | IVm | V7 | Im



“Misterios del Corazón”. Sección C.

También se encuentra esa progresión en el cierre de la Sección A.



“El Trasnecedor”. Sección C.

Variación de la progresión, en lugar del Im, va el V⁷/IVm.

Percibí un crescendo en las exploraciones de la armonía en las versiones, la 1ª versión más modal y acordes base; la 2ª y 3ª versión tonal, con acordes de dominante secundarias y exploración de los otros grados del campo menor; y la 4ª con una rearmonización en tonalidad expandida con el uso del cromatismo funcional, como acordes diminutos y tensiones como novenas (9). (Partituras completas de base, melodía y acorde, en anexo).

Luego de este análisis podemos comprender que el arreglo va a depender de las elecciones e influencias de los arreglistas, pero ¿hasta qué punto se aceptan las modificaciones para que no deje de ser un taquirari? Pienso que la respuesta ya es una cuestión del gusto estético sedimentado en la audiencia colectiva.

2.5. LA VOZ EN EL TAQUIRARI

Ahora que tenemos una amplia perspectiva del contexto histórico/social y musical del taquirari y de la trayectoria de las intérpretes seleccionadas, procederé al análisis de vocal de cada una, a través de la escucha de sus interpretaciones, lo cual nos ayudará a entender un poco de la evolución del canto junto con las características interpretativas que presenta cada una. Así, al final, podré realizar la comparación de la interpretación de ambas para ver si hay elementos que dialogan y que hayan marcado una línea estética general en el canto del taquirari; ya que ellas, como vimos al inicio del capítulo, son dos representantes claves de la música regional, y por supuesto del taquirari-canción.

Para esta parte del análisis usé como referencia de base la disertación de maestría de Anne Raelly Pereira de Figueirêdo, titulada *La estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de Franca y Elba Ramalho*, 2010⁷², y el uso de conceptos de Adriana Noronha Piccolo en su disertación *El canto popular brasileño: una análisis acústica e interpretativa*, 2006.⁷³

⁷² En el original: “A estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de Franca e Elba Ramalho”.

⁷³ En el original: “O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa”.

2.5.1. La voz de Gladys Moreno

Gladys es considerada la mejor intérprete de la música oriental de Bolivia. Se la llamaba “la voz del alma”, entre otras frases de exaltación a su canto como pudimos ver al tratar de su trayectoria, pero ¿a qué se referían los críticos con sus elogios a su voz? ¿qué es lo que le da tanta fuerza a su canto?

Al escuchar su canto en el “Carretero Enamorado” y en “El Trasnecedor” pude apreciar que su fuerza proviene especialmente de su gesto vocal (PEREIRA, 2010), que vendría a ser el uso de los recursos interpretativos según la intención, movimiento o sentimiento que quiera darle a la letra.⁷⁴ Gladys desenvuelve su gesto vocal principalmente a través de los fraseos, los cuales siguen el perfil melódico de una manera bien ondulatoria, como si fueran ondas del mar, osea oscila con la intensidad y entonación de las frases. También la cantante hace bastante uso de portamentos, sobre todo cuando asciende a una nota aguda, la cual suele acentuar y luego suavizar con el efecto de media voz⁷⁵ (ej. min.0:25 en el “Carretero Enamorado”) lo cual crea movimientos de crescendo y decrescendo en la intensidad de sus fraseados.

Aprecié una gran evolución en su canto de una versión a la otra, y con justa razón ya que en el primer álbum tenía 25 años y la otra versión es de 11 años después. En “El Trasnecedor” se escucha su evolución en el uso más libre y natural de su tracto vocal, ya que realiza más mudanzas en la intensidad, como pasar de entonar una palabra suave a un crescendo y luego un decrescendo dándole más movimiento al perfil melódico. (ej: min. 0:47 a 1:00).

El juego en el uso de las intensidades, portamentos, acentuación y entonación en ciertas notas hacen que haya una interferencia en el ritmo melódico muy significativo y todos estos recursos siempre los usa según el significado de la letra. También aprecié el uso de apoyaturas, el vibrato que usa es natural, casi imperceptible en algunos finales de frases y su articulación es bien clara.

Referente a su cualidad vocal, Gladys presenta un timbre uniforme de color oscuro, por el uso predominante del registro modal de pecho, y una posición un poco baja de la laringe, lo que privilegia los armónicos graves en la voz mixta. En esto influencia la tesitura de la melodía, que como vimos en el ítem anterior, privilegia la región media/grave y solo va a los agudos para darle clímax, pero por un tramo corto de tiempo, igual la tesitura es bien confortable, ya que la nota más aguda que llega a cantar, en estas

⁷⁴ C.f. PEREIRA, 2010, p. 47.

⁷⁵ Cambio del trato vocal en donde sucede un cambio de resonancia.

grabaciones, es un Re_5 ⁷⁶ y la nota más grave es La_3 .

Por otro lado, podría tomar estas características del canto de Gladys del contorno cultural e influencias musicales en las cuales se desarrolló. Como vimos en el punto 2.2 Gladys vivió la época donde las radios tuvieron su auge, en la cual pudo escuchar a otros artistas y géneros musicales sobresaliente de su época e influenciarse de ellos, más que todo los que ella menciona en sus entrevista.

2.5.2. La estética vocal de Guísela Santa Cruz

Cuando presenté a Guísela y a su extensa trayectoria llena de grandes éxitos, mencioné que la propia Sonia Barrientos se refiere a ella como un gran modelo a seguir para todos los artistas y que con su melodiosa voz todo lo que canta suena bien.⁷⁷

Pienso que a lo que Sonia se refiere con “melodiosa voz” viene del hecho de que Guísela tiene una voz muy bien educada. Les recuerdo que ella hizo clases de canto y música en general desde pequeña en el Instituto de Bellas Artes y comenzó a cantar profesionalmente a los 15 años.⁷⁸ Puede ser que la enseñanza de canto en ese instituto sea basada en la técnica del canto lírico, ya que hay una fuerte influencia de la música barroca y renacentista misional que se conserva y privilegia en Santa Cruz de la Sierra y en las provincias donde hubo evangelización Jesuita. En Guísela pienso que esta influencia se la puede escuchar en el tratamiento que le hace a su trato vocal con la posición de impostación⁷⁹, que en el tratamiento del tracto vocal sería “una posición con el paladar elevado y laringe flexible, con bastante espacio interno y libertad en la elección de las cavidades resonadoras para la proyección del sonido”.⁸⁰ Por este tipo de posición, el color del timbre se escucha uniforme y un poco oscuro, otra influencia de esta escuela de canto que escuchamos en Guísela, es el vibrato bien marcado. Otra característica principal que identifiqué de su canto es el fraseo bien legato que dialoga con el perfil melódico de manera ondulatoria, haciendo uso de los portamentos y acentuación en determinadas notas para generar movimiento, cambios en la intensidad y variaciones rítmicas en la melodía.

⁷⁶ En el sistema americano, en el cual el Do central es Do_4 .

⁷⁷ C.f. Ítem 2.3 Guísela Santa Cruz y también disponible en < <https://youtu.be/9qtS4jbHRpc> >

⁷⁸ Tuvo que hacerlo por la situación difícil por la que estaba pasando su familia. Loc. cit. anterior para recordar su biografía.

⁷⁹ “Na terminologia na técnica vocal, *impostazione* (ou imposto) indica a maneira pela qual os órgãos vocais cooperam na fonação durante o canto” GARZANTI apud MILLER. Para la impostación es el equilibrio de resonancia en la colocación de la voz. Para más información leer MILLER R. **A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal**. Tradução Luciano Simões Silva. 1era Ed. São Paulo: É Realizações, 2019.

⁸⁰ C.f. PEREIRA, 2010, p.50

En la comparación de los dos audios seleccionados de Guísela pude apreciar diferentes efectos o recursos interpretativos. En la versión de “Misterios del Corazón”, escuché el efecto de expiración de aire en ciertos inicios de una frase (ej: min. 1:58), fry en algunos inicios de frases también, (min. 1:21) y *craking*⁸¹ el cual aparece de manera sutil (min.2:11). Estos recursos puede que sean influencias de las baladas pop, ya que ella también cantaba ese género en esa época.

Ya en “Niña Camba”, grabada 17 años después, su voz suena más madura, con más peso, el vibrato está más presente, en casi todos los finales de frase y en esta versión no se escuchan los efectos mencionados en el anterior párrafo. Opta por la limpieza y unificación en su cualidad vocal.

2.5.3. Consideraciones de la estética vocal en el taquirari

Entre ambas cantantes los patrones vocales que tienen similitud son, en primer lugar, la apreciación por un color de timbre oscuro, con predominancia en los armónicos graves. Ambas usan un fraseado bien ondulatorio, aunque escuché más libertad en el fraseado de Gladys que en el de Guísela. Este recurso podría considerarse muy importante dentro de la interpretación del taquirari, ya que crea bastante movimiento al taquirari, junto con la acentuación de notas agudas específicas, que pueden ser estructurales u ornamentales, y las variaciones en intensidad. También ambas presentan una articulación clara. Como ornamentaciones melódicas ambas usan portamentos, apoyaturas, anticipaciones, ritardandos, pero estos dos últimos son consecuencia del fraseado.

Luego, cada una presenta sus características particulares, como es el caso del uso de la media voz en Gladys y el uso del *craking* y del vibrato de ondulaciones amplias en Guísela.

CAP. 3. CUANDO MI VOZ CANTA UN TAQUIRARI

El taquirari ha estado presente en mi vida desde que tengo memoria, y no es sólo el taquirari, sino que acompañan el carnaval, la chobena, el brincao y otros ritmos regionales que mi abuelo cantaba y tocaba con su guitarra o violín, que escuché en la radio, que bailé en las fiestas tradicionales, eventos del colegio e incluso en algunos de esos eventos llegué a cantar alguna vez.

⁸¹ Terminología en inglés para referirse a un “quiebre” en la voz, suele suceder en el pasaje de una nota a otra. C.f. Disponible en < <https://youtu.be/0gWalqghZgU> >25/01/2021

En mi percepción de mi propia historia, el canto viene de influencias familiares porque como comenté, mi abuelo fue músico, de esos que tocaban la guitarra y cualquier instrumento que quería al oído. Todos los recuerdos que tengo de él son tocando la guitarra, su violín, una armónica o cantando, desde ritmos regionales hasta polcas paraguayas o alguna composición suya en esos ritmos. A mis padres también les gusta cantar. Mi madre cuenta que cuando estaba embarazada de mí le gustaba ir seguido al karaoke de mi tío a karaokear y en mis memorias de pelada (pequeña) están agarrando el micrófono y cantando en el karaoke. Pero no pienso que uno nace cantando. Es cierto que gracias a eso puede ser que haya desenvuelto el gusto inicial de cantar y quizás hasta el oído de entonar las notas correctas, afinar, pero cantar también es un conocimiento, lleno de hermosos y profundos detalles. Y así crecí cantando como me nacía, supongo que imitando lo que escuchaba, y creo que mi mayor influencia en esa época fue el estilo de las baladas románticas. Pero no todo es bonito en la vida y también pasé por las críticas y comentarios, a veces tan desagradables que dejé de cantar por un tiempo en mi adolescencia. Lo lindo es que siempre aparece una persona de luz que te motiva de nuevo, por lo que lo volví a intentar, aunque el placer y mi desenvolvimiento cuando cantaba no volvieron a ser los mismos.

En estos últimos años, para mí, cantar ha significado mergullar en lo más profundo de mi ser, en el autoconocimiento, para poder desnudar mi alma en cada canción porque, no sé desde cuando empecé a sentirme desnuda del alma cuando cantaba. Eso al comienzo me aterrorizaba, que mis familiares me decían que tenía que expresar más. A eso mis profes de canto lo identificaban como que tenía mucha tensión y cuando finalmente comprendí que cantar requería conocerme y aceptarme tal como era o soy en cada momento, gracias a la percepción de una psicóloga de la universidad (a la que le estoy muy agradecida), fue cuando realmente mi voz comenzó a fluir. Encuentro importante contarles esto porque escucho, veo, e incluso hasta yo me las creí, la creencia de que uno nace cantando, que cantar es un talento y que si no cantas no cantas. Pero no es así. Cantar es un arte, ciertamente, pero que se aprende, que está sumamente ligado a los factores psicológicos, vivencias, pensamientos personales de los cuales se necesita tomar conciencia y también trabajar en ello. Creces vocalmente cuando creces personalmente, también es una autoaceptación. Estos factores son la base importante para que la técnica vocal comience a dar verdaderos resultados.

Sobre mi técnica vocal, cuento que tuve la oportunidad de comenzar a estudiar canto a los 18 años, cuando viví por un año en la ciudad de Santa Cruz de la

Sierra. Fueron clases grupales, una vez a la semana, y luego casi a final de año, clases individuales. En ese mismo año me invitaron a participar de la Estudiantina de la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, gracias a que el director era el encargado de las clases de música que funcionaban como proyecto de extensión en la universidad y él, al escucharme cantar, me invitó a participar de la Estudiantina. Fue una noticia maravillosa para mi. En ese grupo musical, que era una mezcla de coro con músicos acompañadores, cantábamos música regional. Allí tuve otra inmersión más cercana a lo que se le llama de folklore en Bolivia. También participé por algunos meses en el Coro Municipal Santa Cecilia, en el cual conocí un poco de la música barroca misional y tuve algunas clases de técnica vocal, en esa ocasión más enfocada al canto lírico.

Al siguiente año, en el 2016, ingresé a la UNILA a estudiar específicamente Música, con la especialidad en Canto. En esa época fue como mi sueño haciéndose realidad, ya que había buscado y pensando en las posibilidades que tenía para estudiar lo que tanto deseaba, Música, y al final la vida me mandó la oportunidad, una universidad con beca, en la que pasé la selección.

Ha sido un gusto y mucho aprendizaje investigar sobre Gladys Moreno y Guísela Santa Cruz, las dos artistas que igual han estado presentes en mi vida musical. Sobre todo Guísela, que era la cantante que más escuchaba cuando se trataba de música regional e incluso creo que al inicio interioricé elementos de su canto, cuando interpretaba canciones regionales. A Gladys también la escuchaba, pero no la conocía tanto como a Guísela. Con las investigaciones llegué a tener más conocimiento sobre ellas y llegué a profundizarme más con el arte de las dos y a admirarles mucho. Resalto de la trayectoria de Guísela, principalmente el hecho de que se haya mantenido firme como artista hasta la actualidad y más aún con un gran carisma y humildad.

A lo largo de mi formación en la UNILA, por el contexto de intercambio cultural bien fuerte que promueve esa universidad, la propuesta académica del curso y mi curiosidad, he accedido al conocimiento de una amplia gama de músicas, artistas, estilos, géneros y muchas influencias, lo que ha expandido mis gustos musicales que van cambiando a cada tanto. Nombraré algunos artistas y músicas que recuerdo en este momento, pero de seguro, varias se me pasarán: El disco *Transa* de Caetano Veloso⁸², me llamó mucho la atención por los arreglos y su interpretación, en las músicas explora

⁸² Lo pueden escuchar en este enlace <<https://youtu.be/2NjrZqzULfw>> Visto el 21/01/2021

varios aspectos; Milton Nascimento⁸³, Tiago Iorc⁸⁴, hay muchas músicas lindas en la MPB⁸⁵, bossa Nova; de Argentina nombro a Perotá Chingó⁸⁶; Jorge Drexler (Uruguay); Silvana Estrada (México); de músicos bolivianos también me gustan Willy Claure, las composiciones de Matilde Casazola, aparte de las músicas regionales de Santa Cruz. De fuera de Latinoamérica, actualmente admiro mucho a Aurora, Billie Eilish, Ella Fitzgerald; y muchxs más.

Mi proyecto artístico de relecturas y este proyecto de investigación han avanzado interconectados, contribuyendo el uno con el otro. Al final desarrollé mi proyecto artístico en formato de grabación con las relecturas de los taquiraris, más la relecturas de otras músicas bolivianas y de otros países latinoamericanos que me han inspirado en este proceso. La grabación fue realizada en formato de show al vivo, lo más próximo a un Recital de Formatura y luego presenté el video de manera abierta a las personas a través de una transmisión online, con el título de AMALGAMA, se encuentra disponible en el siguiente enlace <<https://youtu.be/zUvrMCglChg>> . En total presenté un repertorio de 8 músicas que son las siguientes:

Cuadro 4

Lista de las canciones presentadas en AMALGAMA.

PRIMERA PARTE – MIS RAÍCES
1. De Regreso – Matilde Casazola Arreglo y charango: Alvaro Quisbert
2. El Trasnecedor Letra: Raúl Otero Reiche Música: Nicolás Menacho Arreglo: Marcelo Villena Guitarra eléctrica: Willian Moreno
3. El Guajojó – Percy Ávila Arreglo: Marcelo Villena Guitarra eléctrica: Liz Martínez

⁸³ Este álbum fue grabado por varios artistas de Minas Gerais, no solo Milton. Clube da Esquina. Disponible en< https://youtu.be/0rJz-tazK4I?list=OLAK5uy_m_6iBMMVsYB4jpp7b5yXh1W-qZRyKbCio > Visto el 21/01/2021

⁸⁴ Es mi artista brasileiro favorito.

<https://youtu.be/M-plct2loWY?list=OLAK5uy_kBt3LKOqWkm0ro89gNsbP04IdQ1QD55w > Visto el 21/10/2020

⁸⁵ Sigla que agrupa diversos géneros de música popular brasileira, que se desarrollaron a partir de los años 60 y tuvieron amplia proyección en los medios de comunicación de masa.

⁸⁶ Álbum Cantora de Mercedes Sosa < <https://youtu.be/anCIgF4kYCK> >; el hermoso ritmo gualambao en la música Alma de Lapacho y todo el álbum Cosechero de Ramón Ayala <<https://youtu.be/58mUyVurFEQ>> Álbum Aguacero de Perotá Chingó <https://youtu.be/tNuO2-vlI9Y?list=OLAK5uy_mNhuQhZ2S2jGFsmoxCojauBR2dNEzVy3k> Visto el 21/10/2020.

4. Misterios del corazón Letra: Hornando Ortiz Chávez Música: Rogers Becerra Casanovas Arreglo y charangos: Alvaro Quisbert
SEGUNDA PARTE – MIS INFLUENCIAS
5. Somos Letra: Mariela Condo Música: Alex Alvear Guitarra y Arreglo: Liz Martínez
6. Canción de las Simples Cosas Letra: Armando Tejada Gómez Música: César Isella Arreglo y Guitarra: Liz Martínez
7. Remamos – Keny García Arreglo y Guitarra eléctrica: Willian Moreno
8. Cuentos del Mundo – Matilde Casazola Arreglo y charangos: Alvaro Quisbert

A continuación, narro cómo fue el proceso de creación de Amalgama y algunos de los resultados de mis relecturas de taquiraris.

3.1. MEMORIAL DE AMALGAMA

Quise pensar este proyecto artístico AMALGAMA como un trabajo profesional, aprovechar esto como una gran oportunidad que la pandemia me brindó, el tener que grabar el Recital de Graduación. Como tenemos el espacio y el equipo adecuado en la universidad puse todo mi empeño para tener como resultado un trabajo bien hecho, que me gustara, bonito, profesional, como esas presentaciones lindas que se encuentran en *youtube* de artistas reconocidos.

Esto también vino de mi preocupación y deseo de que al graduarme pudiera realizar una transición de una estudiante universitaria, artista en preparación, a presentarme como una artista profesional.

Para llevar a cabo este deseo, personalmente, entiendo que me ayudó este tiempo de pandemia, porque pude reflexionar más profundamente sobre qué era lo que necesitaba y cómo podía conseguir desarrollar mis proyectos profesionales. Realicé cursos online que me ayudaron a tener un panorama general del mercado musical y a

obtener otras perspectivas de los detalles.

Si analizamos el movimiento musical actual vemos que hay varios factores que perfilan a un artista, ya no es simplemente la música que interpreta o que compone y canta, sino que hay otros detalles que lo conforman, como un concepto o marca personal. Por ejemplo, vemos que en Mariela Condo⁸⁷ su visual comunica algo vinculado a la cultura de su país, lo cual está ligado con su música que tiene mucha influencia de ritmos de Ecuador. Y no solo ella. También Natalia Lafourcade⁸⁸, Aurora⁸⁹, Billie Eilish⁹⁰, esta última con otro tipo de concepto más vinculado a la estructura social. Entonces, aparte de lo musical, tenemos lo visual y todo va unido a un concepto que puede ser identificado más con lo cultural, lo social, o lo artístico.

3.1.1. El inicio – Idea musical

Comencé a trabajar en Amalgama en el 2018, en ese entonces aún no tenía conocimiento de todos los aspectos implicados, todo lo que tenía eran ideas sueltas, incluso el título apareció solamente al final. El proceso fue bien gradual, avanzaba en la investigación y en la práctica a la vez.

La primera idea consolidada fue vinculada a la estética musical. Quería experimentar una nueva sonoridad en las músicas populares de mi país, y que luego pasó a centrarse en un ritmo específico, el taquirari. Desde ese entonces, me apoyé en las orientaciones del profesor Marcelo Villena para entender los aspectos que intervienen en una relectura musical. Algunos de esos serían: el tipo de arreglo, ¿con cuál instrumentación?, ¿minimalista de un sólo instrumento y la voz, o con varios instrumentos?; el tipo de acompañamiento ¿que privilegie la letra, el ritmo? ¿con cuál intención?... Hicimos apreciaciones de varias músicas y percibimos esos detalles. Así fue como empecé a cuestionarme y a reflexionar sobre qué era lo que me gustaba de las músicas, qué escuchaba exactamente y qué quería tomar de eso para insertar en los arreglos de los taquiraris.

A finales del 2019 conseguí tener una idea más consolidada del tipo de

⁸⁷ Cantautora ecuatoriana. Pueden ver sus fotos en Instagram para ver su visual. Disponible en < <https://www.instagram.com/marielacondo/> > o ver algún video de ella

< https://youtu.be/dFUtBomGsal?list=TLpQMjIwMTIwMjGQbk_Q6cybxw > Visto 20/08/2020

⁸⁸ Cantautora mexicana. Ver videos de ella como ser, <

<https://youtu.be/gd4jntP0tco?list=PLeSZ3Yy6leJK1bSLl4ne5Vyhse2LHTLbr> > Visto el 20/08/2020.

⁸⁹ Cantautora de Noruega. Todo su visual y aspectos, de la mayoría de su música, nos remite a la cultura nórdica. < https://youtu.be/_Mc_OM5oNA8 > Visto el 20/08/2020.

⁹⁰ Cantautora estadounidense, que dialoga con el concepto de la depresión infanto-juvenil, sobre todo en los adolescentes. Con ella hasta podríamos ver un aspecto más que sería la actitud. Sus expresiones también son muy importante en sus videos y performances. < <https://youtu.be/-tn2S3kJlyU> >

arreglo que quería, después de escuchar mucho y varias versiones, y a tener una percepción general del taquirari. Principalmente escuché versiones de Gladys y de Guísela, en las cuales percibí que la instrumentación solía ser con varios instrumentos, siempre estando presente la guitarra acústica y la percusión. Entonces opté por realizar arreglos minimalistas, en el sentido de que fuera sólo un instrumento con la voz, que sobresaliera el significado de la letra, y con sonoridades fuera de lo común en las versiones analizadas, pero sin salir demasiado de lo “tradicional”. Para eso escogí sonoridades y/o elementos electrónicos, e instrumentos que no se suelen destacar en un arreglo de taquirari. Incluso ninguno de los instrumentos que seleccioné están presentes en las versiones analizadas. Mi elección también se dio en función de mis influencias y de mi gusto personal. Tomé por un lado como referencia al dúo de *Livia Netrovski e Fred Ferreira*, en el cual sus arreglos exploran los efectos de la guitarra eléctrica. Por otro lado, busqué canciones en las que los arreglos exploraran la fusión de sonoridades con aires folklóricos junto con los efectos electrónicos.

Esa idea la dialogué primeramente con el profesor compositor Marcelo Villena. Sus arreglos escritos en partitura fueron los primeros en estar listos para estudiarlos. Luego, ya les pude compartir a los músicos intérpretes, Liz Martínez y Willian Moreno, los arreglos, las ideas musicales que los envolvían, y una base de lo que consistían los taquiraris, para que les ayudara en su interpretación.

Un punto que destaco es que fue realmente importante escuchar activamente las versiones de taquiraris y luego realizar los análisis de algunas versiones, porque eso fue esencial a la hora de explicarles a los arregladores y músicos acompañadores los elementos que tenían que tomar en cuenta en el taquirari a la hora de arreglar o interpretar. En el proceso pude observar que no es fácil entender un ritmo con el cual no tienes ninguna relación y que recién empiezas a conocer. Al inicio fue un poco complicado explicarles cómo tocar el taquirari, cuando para mí era algo tan interiorizado y que no sabía describir. Tuve que desligar mis impresiones de lo que creía obvio o era tan subjetivo y volverlo bien objetivo. Pero nos esforzamos, le dedicamos un buen tiempo y trabajamos bastante en eso para obtener el resultado final, que nos gustó a todos.

El compositor Marcelo arregló dos canciones: “El Guajojó” y “El Trasnecedor”. La instrumentación seleccionada fue guitarra eléctrica y voz. Desconozco que existiera anteriormente un taquirari interpretado solamente con guitarra eléctrica y voz, sí con guitarra acústica pero no eléctrica. Villena implementó en las características musicales de estos arreglos una armonía con disonancias, acordes extendidos; una

melodía cantada de acompañamiento (que podemos escuchar en la sección A de El Guajojó) explorando más el contrapunto en algunas partes específicas de la canción; en el ritmo hizo otras exploraciones de los rasgueos, patrones rítmicos de acompañamiento del taquirari. Al final, los dos arreglos consiguieron darle continuidad a la tradición y no “romper con ella” del todo. Aún suenan como taquiraris, pero taquiraris contemporáneos. Las partituras de estos arreglos se encuentran en el anexo 5 y 6.

Luego, ya en el 2020, con el compositor, arreglador y charanguista Alvaro Quisbert⁹¹ trabajamos las ideas de otro taquirari seleccionado para el repertorio del recital: “Misterios del Corazón”. Con Álvaro el trabajo fue diferente y otro fue el desafío, ya que todo lo coordinamos online a través de mensajes instantáneas en el celular o por encuentros en videoconferencias. La idea inicial que le pasé fue la de insertar sus técnicas extendidas de charango y explorar los efectos electrónicos⁹², de igual manera reforzando el significado de la letra y sin salir de la “tradición”. El resultado fue un acompañamiento basado en gran parte en *ostinatos*; con una armonía tonal, pero con disonancias que le dieron otro color intensificando el significado de la letra; un rasgueo con distinta subdivisión rítmica, de 5 semicorcheas en lugar de 4 como suele ser, pero la melodía se mantuvo con la subdivisión acostumbrada, lo que dio una combinación interesante, pero equilibrada. Como su acompañamiento fue pregrabado, se dio la posibilidad de agregar efectos como ornamentos. Ejemplo de estos fueron los armónicos en la introducción del tema, que funcionaron como una melodía de inicio. Otro efecto fueron sus técnicas extendidas, que funcionaron como percusión al tocar el ritmo chobena en la segunda vuelta, lo que le dio el cambio más contrastante y diferenciado a su arreglo. Álvaro nos cuenta más detalles de su proceso creativo en el anexo 7.

3.1.2. Mi interpretación vocal

Mi búsqueda por un estilo vocal para este tipo de repertorio se dio a la par de cuando estaba descubriendo y desarrollando la idea musical. También realicé escucha activa y tuve, principalmente, la orientación de mi profesora de canto Analía y recomendaciones extras, pero claves, de la profesora Bruna Prado. Eso gracias a que

⁹¹ En el 2019 se graduó del curso de música, con la especialidad de creación musical, de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, UNILA. Su proyecto de grado fue sobre *Técnicas extendidas en la composición para charango solo*. Disponible en <<http://dspace.unila.edu.br/123456789/5421>> Durante el curso fuimos colegas y desarrollamos una parceria musical, en este último proyecto que realizamos juntos él se encontraba en Bolivia, por eso trabajamos online.

⁹² En este sentido la música que tomé de referencia para explicarle a qué me refería con efectos electrónicos a Alvaro fue “Marzo” del grupo Duratierra de Argentina <https://youtu.be/_ATUGBABE04>

tuve clases con las dos en el segundo semestre del 2019 en el que, como comenté, ya había empezado a desenvolver este proyecto de a poco. Comencé experimentando y estudiando más aspectos de mi voz, desarrollando más la autopercepción de mi cuerpo y toda mi técnica, el cómo se hacía para sacar tal sonido, entender las características vocales y reconocerlas en las interpretaciones que escuchaba. Con eso fui seleccionando, imitando y practicando los efectos y recursos que me gustaban⁹³. Eso he aprendiendo a lo largo de mi formación en el curso de canto, pero en este punto me refiero de manera más específica y profunda, direccionada a la búsqueda de mi interpretación “diferente” en este repertorio. En el 2020 fue un poco diferente y fue un desafío mi continuidad de este proceso, ya que mis orientaciones de canto fueron realizadas de manera online.

Como vimos en el capítulo 2, en las interpretaciones de Guísela y Gladys prevalece una voz plena, lo que muchas personas llaman en sentido común de el vozarrón, una voz influenciada con la escuela del canto lírico, porque como vimos en la biografía de Guísela ella estudió en Bellas Artes y ahí se estudia ese tipo de técnica. Asimismo, fue la primera que estudié cuando hice clases de canto en Bolivia, aunque las clases no las hice en ese instituto, pero puede que esto sea porque en Santa Cruz de la Sierra hay un fuerte movimiento de coros y algunos cantantes se han formado en esos coros y, además, tiene que ver con un apego a la tradición. Guísela y Gladys tienen en común el uso de un timbre medio oscuro, Gladys con una proyección que privilegia su registro de pecho, y Guísela por usar la posición impostada del Bel Canto. Personalmente no quise seguir esa línea, fue una manera de contrastar con ese estilo que prevalece. Entonces opté por un timbre más claro, más leve, que privilegie las frecuencias agudas, con una densidad más baja, más próximo de lo susurrado. Esa fue mi primera elección estética, el tipo de sonido que quería escuchar en mi voz.

Luego vi que el fraseo era algo muy importante, y que daba el toque personal de cada intérprete. Este varía entre Guísela y Gladys y me gustó mucho el fraseo de Gladys, que es bien ligado y metafóricamente ondulatorio. Quise imitar y explorar ese tipo de fraseo, pero al final terminó saliendo diferente y con obvia razón, ya que somos voces y personas diferentes. Pero realmente admiro mucho ese diseño melódico y con eso el peso de expresividad que tenía Gladys en sus interpretaciones. Seguiré aprendiendo eso de ella.

Otro aspecto que quise explorar fue el uso de las variaciones melódicas, o

⁹³ Mis principales referencias de canto aquí fueron artistas que ya nombré pero vuelvo a nombrar, ya que es un punto específico: Aurora, Mariela Condo y Marta Gómez.

sea las mudanzas de altura, improvisación melódica, que también aún no es un recurso tan explorado en las interpretaciones. Entonces agregué melismas, apoyaturas, bordaduras, dónde sentía que ayudaban a profundizar el significado de la letra. Al final, pienso que mis variaciones quedaron un poco tímidas.

Otro aspecto de experimentación fue referente a los efectos vocales, como le llama Piccolo (2006), las ornamentaciones. Decidí usar el efecto del aire: cantar una sílaba, palabra o frase con más aire, y el fray en el inicio de alguna palabra. Esto porque sentía que intensifican el sentimiento o el significado de la letra.

El vibrato es una característica bien presente en el canto de Guísela, pero no está tan presente en el de Gladys. Yo opté por utilizar el vibrato natural, bien leve, en algunos finales de frase.

También quise resaltar las dinámicas, en algunas ocasiones dentro de una misma frase, en otras entre secciones, de manera gradual e igual, que dialoga con el texto.

Finalmente, percibí que mis elecciones estéticas también terminaron afectando la sonoridad del arreglo y el procesamiento de audio, quise que todo dialogara. Un plus gracias a la tecnología actual de la producción musical es que se pudo realizar el efecto sonoro de la última frase de “Misterios del Corazón”, en la cual se dice “yo soy el amor”. Eso lo pensé como una forma de transmitir la confusión de cuando se piensa en el amor, unas veces afirmativas, otras llenas de dudas, pero siempre con la cabeza llena de pensamientos o llena de emociones, por eso elegí utilizar el *delay* en esa frase, sobresaliendo el significado de ¿qué es el amor?. Danilo Bogo⁹⁴ consiguió realizar la producción de esa frase justo como la pensaba. Me encantó como quedó.

3.1.3. Idea visual

Con respecto al visual adoptado comparto que quería mucho poder vestir algo que tuviera relación con mi cultura y que así dialogara con las relecturas de los taquiraris. Al inicio pensé que sería difícil porque me encontraba lejos de casa, faltaban alrededor de dos meses para la grabación del recital. Pero luego pensé que tal vez habría alguna manera de que me enviaran el figurino desde Bolivia. Yo quería un modelo que fuera inspirado en lo tradicional, pero con características más actuales, así como los arreglos.

⁹⁴ Músico, guitarrista, compositor y recientemente obtuvo el título de doctor en Musicología en la UFPR. Actualmente trabaja como técnico de sonido en el curso de música de la UNILA. Currículum lattes < <http://lattes.cnpq.br/5882295003644929> >

Entonces busqué en internet hasta que encontré una expresión clave, *moda chiquitana*, y con eso llegué a una página del facebook que se llama *RUMAT - Ruta de la moda boliviana*⁹⁵ y allí encontré diseños de ropa que me gustaron mucho. A través de esa página pude conseguir el contacto de la artesana, la Sra. Carmela Sevilla, la cual realizó el diseño de los vestidos que usé en Amalgama. Me contacté con ella y en dos semanas hizo el gran esfuerzo de tenerlos listos y conseguir también los accesorios en combinación. Fueron mi querida madre Reina A. Gil y padre Gustavo A. Vaca, los que se encontraron personalmente con la señora en Santa Cruz de la Sierra y me dieron el vestido de presente. Luego hicieron el trabajo de enviármelo por Corumbá y así pude tener esa hermosa vestimenta para la grabación. A pesar de la distancia ellos hicieron lo posible para estar presentes de alguna manera, aunque siempre han estado presentes en mi corazón.

El único cambio específico que pedimos en el diseño fue la implementación de imágenes más relacionadas con el municipio en el que crecí en la cultura *chiquitana*, pues los lugares que esta abarca son muchos. Esta cultura es de ascendencia indígena, y sincretizada con la cultura de los jesuitas. Prevalece en algunas provincias del departamento de Santa Cruz, donde está la provincia Chiquitos, en donde se encuentra el municipio en el que crecí, Roboré.⁹⁶

Imagen 16

Pósters de divulgación de AMALGAMA



Fotografía: Valeria Cortéz. Asistentes de fotografía: Hebert A. Velandia y Paola A. Ramírez

⁹⁵ Disponible en < <https://www.facebook.com/rutadelamodatarija> > Visto el 22/01/2020

⁹⁶ Para saber más sobre esta cultura recomiendo leer el libro *Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz* de Damián Vaca Céspedes.

Las fotos anteriores son las que utilicé en la divulgación de Amalgama y ahí pueden ver los diseños de los vestidos. De manera general, son 3 tipos de ilustraciones en el diseño:

1. La máscara del abuelo: El abuelo es uno de los personajes principales de las festividades religiosas cristianas ligadas a santos patronos católicos. Según Damián Vaca (p. 59) está ligado a la figura del chamán, un “sacerdote nativo que oficiaba de intermediario entre los dioses y el pueblo, transmitiéndoles sus deseos y mandatos”.
2. Las pinturas rupestres: Se han descubierto más de 50 pinturas rupestres en el municipio de Roboré y por este motivo se lo ha declarado como “Capital de arte rupestre del departamento de Santa Cruz”⁹⁷.
3. Las flores: Son diseños que se pueden encontrar en las iglesias jesuíticas.

Cada figura tiene un significado especial en el contexto. Buscan mostrar un poco más de mis raíces culturales.

3.1.4. Proceso de grabación

Para una mejor organización, dividí el proceso de grabación en tres etapas: preproducción, producción y postproducción. Anexo la planilla de planificación para un mejor entendimiento de las actividades que realicé.

Cuadro 5
Planilla de planificación de AMALGAMA.

PLANIFICACIÓN ARTÍSTICA DE ÁNVAGIL			
MES	OBJETIVOS	SEMANA	ACTIVIDADES
		A	
MES 1	SEPTIEMBRE	PREPRODUCCIÓN	1 Buscar colaboradores/Hablar con los músicos Combinar formas de ensayos online
			2,3,4 Ensayos Revisión de los arreglos Elaboración de estrategia profesional Ideas de producción artística

⁹⁷ C.f. Disponible en < https://issuu.com/editorialsociedadqueinspira/docs/robore_afondo > y para más información sobre las pinturas rupestres anexo una videoconferencia que realizaron en la página de Facebook Roboré Turismo. Disponible en < <https://www.facebook.com/RoboreElParaiso/videos/2093190637480475> Visto el 23/01/2020 Roboré está ubicado dentro del departamento de Santa Cruz, en la provincia Chiquitos. Es un municipio que está creciendo turísticamente.

			4	Ideas de producción musical Presentación de la propuesta Marcar fechas claves
MES 2	OCTUBRE		1 1,2 2 3 3 o 4	Compra o elaboración de los insumos Preparación de insumos para la prod. Art. Grabación base Álvaro Ver espacio en el Jardim Universitario (UNILA) Grabación de bases en estudio/ 2 Secciones
MES 3	NOVIEMBRE	PRODUCCIÓN	1 1,2,3 3 4	Armar el escenario Ensayos presenciales con los músicos Ensayo fotográfico/primera divulgación Ensayo general/coordinar planos
MES 4	DICIEMBRE	POSTPRODUCCIÓN	1 2 3	Divulgación /Grabación de la live Edición de audio y video para enviar a la banca Edición de video final y transmisión

La preproducción fue la etapa en que se planificó todo lo referente al recital de graduación: redefinir repertorio, hablar con los músicos acompañadores para ver su disponibilidad y ver las maneras de ensayar online en primera instancia, recordar los arreglos de Villena que habíamos ensayado el año anterior, pensar y establecer los nuevos arreglos para las otras músicas del repertorio; hablar con amigos colegas de otros cursos que tuvieran conocimientos audiovisuales para que ayudaran con el video; elaborar la propuesta del recital en formato online, si sería una *live* (en vivo), o una transmisión de un video pregrabado, presentar la propuesta a los profesores de canto para que fuera aprobada, pensar en todos los detalles a nivel macro y así marcar las fechas claves, los insumos serían el vestuario y los elementos que se usarían en el escenario, realizar las compras de lo necesario. Desde esta etapa comenzaron los ensayos, que fueron de manera individual. Cada uno ensayaba su parte, los músicos me enviaban una base de su acompañamiento, luego yo les enviaba mi voz con esa base.

La etapa de producción ocupó toda la acción: Escoger la sala para grabar, ensayar grabando en el estudio de Almada (UNILA) para acostumbrarme al sonido de mi voz en el micrófono de condensador, grabar bases de acompañamiento sólidas, tener algunas canciones casi listas. En este proceso practiqué y aprendí más sobre como grabarme con los equipos básicos de un estudio. En la mitad del mes de octubre comenzamos ensayos presenciales a cada 15 días con los músicos.

Danilo Bogo me ayudó bastante con las cuestiones técnicas, me explicó todo lo que necesitaba realizar, como debía solicitar los equipos, me ayudó a conseguirlos, tuvimos su asistencia técnica durante todos los ensayos y pruebas que

realizamos en la universidad. Digo en plural porque hubo encuentros en los que también se requería la presencia del equipo audiovisual, como en la sección fotográfica, en la cual me colaboraron Valeria Cortéz, Paola Ramírez y Hebert Velandia. Luego Paola me colaboró en el montaje del escenario, Hebert con la iluminación. En el ensayo general, Alejandra Gutiérrez se unió junto con Hebert y Paola para hacer parte del equipo audiovisual de la grabación. En ese ensayo se marcaron los planos, a los músicos acompañadores les indiqué el orden de las canciones, probamos el sonido en ese ambiente y realizamos una grabación de prueba.

Durante esta fase también tuve la orientación de André Macedo con relación a la performance de palco. Tuvimos algunos encuentros en su casa, yo interpretaba las músicas y a partir de eso él me daba recomendaciones de la performance, de mi postura corporal, mis expresiones, mi mirada, el movimiento de mis manos y de mi cuerpo. En un encuentro grabamos mi interpretación y así él me indicó todos los detalles. Fue bien didáctico y de mucha ayuda, porque pude desarrollar más mi autopercepción escénica y pensar en el cómo iba a interactuar con las cámaras.

El día de la grabación también conté con la colaboración de Yénifer C. Cajas, que tomó fotografías de ese lindo momento, y la contribución de Lina P. Acosta en el maquillaje. La verdad es que fueron muchos detalles a tomar en cuenta, pero en el momento en que comencé a cantar se trató de confiar en mí y en todas las personas que me estaban colaborando, porque estábamos dando lo mejor que podíamos para toda la preparación que habíamos tenido. Entonces dejé fluir la música y sentí el cariño de mis amigos que estaban allí presentes colaborando, y el cariño de mis padres en mi corazón.

La postproducción fue muy intensa, porque era poco tiempo del que disponíamos. Danilo se encargó de la producción del audio, me enviaba por mensaje pequeños trechos del audio mostrándome como iba quedando. Yo le respondía con mis impresiones y le explicaba el sonido que tenía en mente. Junto con Paola, nos dedicamos a la edición del video. Fue más pesado porque tuvimos que editar dos videos, aunque el video de la banca fue más simple porque la petición era solamente el plano general sin cortes. Allí solo aumenté el video de Álvaro y el audio que Danilo había producido y Paola insertó la presentación. En el segundo video me encargué específicamente de la sincronización y la elección de los planos en la línea de tiempo. Ya Paola se encargó de los detalles de presentación del programa, textos, colores y los créditos. Nuestra mayor dificultad fue que en la primera transmisión tuvimos problemas con la renderización, y el video quedó con una calidad aceptable pero el audio terminó sonando con mucho menor

calidad. Ya en el video final pudimos arreglar los detalles y a pesar de todo quedé muy feliz con el resultado.

Aún me quedan trabajos futuros para realizar con respecto a AMALGAMA, que como mencioné, es un proyecto artístico profesional más allá de un Recital de Formatura. Entonces el segundo paso que vendrá será trabajar en la publicación de videos separados por canción, divulgar ese material por los diferentes medios de comunicación posibles, y realizar otras presentaciones, si es posible en vivo, de este show y así continuaré buscando las posibilidades, abriéndome camino, creciendo como artista, que este camino apenas está iniciando.

CONSIDERACIONES FINALES

Esta investigación realmente fue muy importante para mi formación artística, en el proceso me di cuenta que es muy relevante conocer sobre la música, ritmo o estilo con el cual se quiere trabajar. Cuando comencé a trabajar las relecturas de los taquiraris no tenía muchos conocimientos teóricos sobre el ritmo, por lo cual al inicio estaba perdida por donde comenzar, aún más cuando comentaba mi proyecto con los colegas músicos y/o amigos, ellxs terminaban preguntándome sobre el taquirari y la música de mi país. Así entendí que si quiero trabajar con ese tipo de repertorio debe convertirse en mi conocimiento de cultura general para no pecar de ignorante y poder responder y dar las indicaciones adecuadas, porque al ir conociendo más sobre el ritmo, se me abrió un abanico de posibilidades y fui encontrando las respuestas que necesitaba para crear el proyecto artístico.

Con el análisis de estilo de las interpretaciones entendí que la sonoridad de una música engloba diferentes elementos musicales. Entonces para crear la nueva sonoridad en el taquirari vi cuales eran más estructurales y cuáles más ornamentales, estos últimos eran los que más variaron de una versión a otra. Llegué a la conclusión que los elementos estructurales en el taquirari son principalmente el ritmo, que se expresa en la pulsación de las 4 semicorcheas por tiempo, con la acentuación de la 3, las variaciones rítmicas necesitan girar en torno a eso, por supuesto que se puede cambiar pero la fusión sería más evidente. La armonía, en el sentido de identificar las progresiones fundamentales y realizar las variaciones en base a ellas. La melodía, que juega un papel importante en el movimiento de la canción; eso pude escuchar en la interpretación de Gladys y Guísela, el fraseado de las líneas melódicas ayudan a acentuar el *swing*, que se da con la anticipación, síncopa o retardo de los *tempos* constantes. Luego el sonido

identifiqué que variaba según la época, podría decir que la guitarra acústica es como el instrumento base y si son agrupaciones, la tumba pasa a ser parte de los instrumentos percusivos como base. Luego de eso, la elección y tratamiento timbrístico, la textura y la trama me pareció opcional, una elección del gusto estético y/o estilístico.

En mis elecciones estéticas de mis relecturas quise ser y al final creo que fueron un poco extremos los cambios en la sonoridad del taquirari acostumbrado, pero esa era mi intención inicial, entonces puedo decir que conseguí mi objetivo. Esto lo logré por la elección de una instrumentación completamente diferente, minimalista, y la elaboración de los arreglos acertadas de los músicos a cargo. En mi interpretación vocal, de las impresiones que he recibido, he escuchado comentarios que dicen que canto muy diferente de Guísela o que mi voz se escucha aguda, y esto es por mi elección estética de que el color de mi timbre suene más claro, privilegiando los armónicos agudos y con menos densidad, justo lo opuesto a la cualidad vocal de Gladys y Guísela. Este recurso fue el más evidente, pienso, de los cambios. Aún así quiero seguir aprendiendo de estas intérpretes con gran trayectoria, sobre todo el juego de los fraseados de Gladys.

Espero que esta investigación les contribuya tanto como me ha contribuido y que inspire a nuevas propuestas, tanto artísticas como de investigación, que durante el texto quedaron varias preguntas abiertas y detalles en los que no pude profundizar porque ya extrapolaban mi tema de TCC. Realmente hace falta y sería importante que continúen los estudios sobre las diversas músicas del Oriente boliviano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PEREZ, V. D. **Taquiraris en Bolivia y en el continente**. In: BECERRA, C. R. **Interpretación histórica sobre los orígenes del taquirari**. Santa Cruz, [1968?].

BECERRA, C. R. **Interpretación histórica sobre los orígenes del taquirari**. Santa Cruz, [1968?].

GUTIERREZ, A. **Acercamiento a la discografía boliviana: fonodiscos de música folklórica popular en 78 rpm. (1930 – 1960)**. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Mayor de San Andrés. Bolivia, 1987.

FIGUEIREDO, A. **A estética vocal de cantoras paraibanas: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho**. Centro de Comunicação, Turismo e Arte. Programa de Pós-graduação em música. Universidade Federal de Paraíba (UFPB), 2010.

IKEDA, A. **Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração**. Estudos Avançados. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013. Disponible em: <<http://hdl.handle.net/11449/109927>>

MACHADO, R. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em semiótica e linguística geral. Universidad de São Paulo, 2012

MOLINA, A. **Cancionero Cruceño: Taquirari**. Editorial El País. Bolivia, 2017

POMA, R. (22 de septiembre de 2018). Cuando la lluvia canta un taquirari. **El Deber**. Disponible: <https://eldeber.com.bo/brujula/cuando-la-lluvia-canta-un-taquirari_11071>

SALAZAR, J. (19 de junio de 2020) La serenata amorosa de Gladys Moreno. **Página Siete**. Disponible en: <<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2020/6/19/la-serenata-amorosa-de-gladys-moreno-258800.html#!>>

TERCEROS, A. **Libro de Oro de los Autores, Compositores e Intérpretes de la Música Oriental**. UNAGRO. Santa Cruz, Bolivia, 2006

VACA, D. **Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz**. Fondo Editorial Municipal. Santa Cruz, 2012.

Gladys Moreno Orgullo Nacional. Estado Plurinacional de Bolivia: MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO, may. 2016.

Gladys Moreno entrevistada por Paulovich. **Gladys Moreno Orgullo Nacional**. Estado Plurinacional de Bolivia, MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO, p. 23. 2016.

Diez minutos con la embajadora de la canción. ARTE, CULTURA Y TURISMO. In: **Gladys Moreno Orgullo Nacional**. Estado Plurinacional de Bolivia: MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO, may. 2016. p.

ROSSELS, B. Gladys Moreno, Premio Nacional de Música “ABAIEM”. In: **Gladys Moreno Orgullo Nacional**. Estado Plurinacional de Bolivia, MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO. 2016. p. 23.

FISCHERMANN, B. et. Al. El desarrollo cruceño. In: **SOYSANTACRUZ.COM.BO** de “Richard Vaca Pereira Suárez” blog informativo. Disponible en <<http://www.soysantacruz.com.bo/Contenidos/1/Historia/Textos/B02-PeriodoRepublicano03.asp>>

MANSILLA. H.C.F. **La Revolución Nacional de 1952 en Bolivia: un Balance Crítico**. La Paz: Scielo, 2003. ISSN 2413-5720. Disponible en <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0040-29152003000100007>

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

SALAZAR, J.C. **La serenata amorosa de Gladys Moreno**. Página SIETE. La Paz, 19 jun. 2020. Disponible en <<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2020/6/19/la-serenata-amorosa-de-gladys-moreno-258800.html>>

SANTAMARIA, D. C. De la generalidad de los genérico al género: La Industria Musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX. In: **CONGRESO IASPM-AL**, VI, 2016, Buenos Aires, Actas electrónicos... Buenos Aires, Argentina. Disponible en <<http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vi-congreso/?lang=pt>>

Gladys Moreno – Embajadora de la canción. In: **DISCOGS**. Mercado Online, 2004. Disponible en <<https://www.discogs.com/es/Gladys-Moreno-Embajadora-De-La-Canci%C3%B3n/release/12870493>>

Gladys Moreno – su primer álbum larga duración: Gladys Moreno La voz del oriente boliviano. In: **FOLKLORE DEL NOA... Y ALGO MÁS! “Alejandro Alfredo”**, 2016. Disponible en <<http://folklorenoaargento.blogspot.com/2016/07/gladys-moreno-su-primer-album-larga.html>>

Gobierno Municipal presenta a Guísela Santa Cruz en la segunda vuelta de la retreta

virtual “La voz del alma”. In: **Gobierno Municipal de Santa Cruz**. Sitio web. 2020.
Disponible en < <http://gmsantacruz.gob.bo/noticia-municipal.php?mostrar=2020-08-26-D>>

Lecturas virtuales de biografías de cruceños notables. In: **BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL**. Página del Facebook. Disponible en
<<https://www.facebook.com/bibliotecamunicipalscz/posts/3071631462966269>>

SANABRIA, H. F. Cruceños Notables, Raúl Otero Reiche. Lectura virtual de biografías. In: **Culturas y Turismo – Santa Cruz de la Sierra**. Página en Facebook, 21 sep. 2020.
Disponible en < <https://www.facebook.com/culturasSCS/posts/168060154942695>>

Arturos Sobenes. In: **PENTAGRAMA DEL RECUERDO** de “Alfredo Solíz Béjar”, s.d.
Disponible en < <https://www.pentagramadelrecuerdo.com/sobenes.htm>>

ORTÍZ, P. **Murió Nicolás Menacho, padre de El Trasnochador**. EL DEBER, Santa Cruz, nov. 2017. Disponible en:
<https://eldeber.com.bo/santa-cruz/murio-nicolas-menacho-padre-del-trasnochador_100353>

SOLÍZ, A. B. Nicolás Menacho Tarabillo. In: **Pentagrama del Recuerdo**. Sitio web. s.d.
Disponible en <<https://pentagramadelrecuerdo.com/nicolas-menacho-tarabillo/>>

MAMANI, B. E. Hormando Ortiz Chávez. In: **DICCIONARIO CULTURAL BOLIVIANO**. Sitio Web, feb. 2012. Disponible en
<<http://elias-blanco.blogspot.com/2012/02/hormando-ortiz-chavez.html>>

César Espada y su emblemático tema Niña Camba estará en la retreta virtual de este jueves. In: **Gobierno Municipal de Santa Cruz**. Sitio web, oct. 2020. Disponible en
<<http://gmsantacruz.gob.bo/noticia-municipal.php?mostrar=2020-10-20-E>>

Significado de Yunta. In: **Significados**. Sitio web, 2016. Disponible en
<<https://www.significados.com/yunta/>>

ROBORÉ, El paraíso está aquí. Roboré: INSPIRA, s.d. In: **Issuu**. Sept, 2016. Disponible en <https://issuu.com/editorialsociedadqueinspira/docs/robore_afondo>

ANEXO 1

CARRETERO ENAMORA'O

Letra: Hernando Sanabria Fernández

Música: Susano Azogue Rivero

De mañanina vendí todo el güiro
ya nada tengo que hacer por aquí
pa' la querencia me tira la yunta
¡ay peladinga! mi curucusí.

Habrán puebleros felices por ricos,
jamás ni nunca los envidiaré,
yo tengo algo que nadie lo tiene
¡ay peladinga! vaso 'e sucumbé.

Vos sos, preciosa, de mi alma el timón
y sos el eje de mi carretón,
sos la pascana que quiero alcanzar
y allí pa' siempre quedarme a soñar.

Cuando regreso de vuelta del pueblo
de amores llenos va mi carretón,
lleno de besos, lleno de dicha
¡ay peladinga! florcita 'e limón.

Carretero Enamorao

Letra: Hernando Sanabria Fernández

Música: Susano Azogue Rivero

Taquirari



De ma-ña - nin - ga ven - dí to - do el güi - ro, ya na - da ten - go que ha - cer por a - quí, pa' la que
ble - ros fe - li - ces por ri - cos, ja - más ni nun - ca los en - vi - dia - ré, yo ten - go



ren - cia me__ ti - ra la yun - ta ¡Ay pe - la - din - ga! mí__ cu - rru - cu - sí. Ha - brán pue
al - go que__ na - die lo tie - ne ¡Ay pe - la - din - ga! va so' e__ su - cum - -



- Vos sos pre - cio - sa de mi al - ma el ti - món y sos el e - je de mi ca - rre - tón, sos la pas
- bé. re - gre - so de vuelta del pueblo. de a - mo - res lle - no va mi ca - rre - tón, lle - no de



ca - na que quie - ro al - can - zar ya - lli pa' siem - pre que - dar - me a so - ñar. Cuan - do re -
be - sos, lle - no de dicha. ¡Ay pe - la - din - ga flor - ci - ta' e li - món.

ANEXO 2

EL TRASNOCHADOR

Letra: Raúl Otero Reiche

Música: Nicolás Menacho Tarabillo

Yo soy el trasnochador
tunando en la oscuridad
y en esta noche de amor
voy buscando la luz de tu dulce mirar.

Porque el pasado se fue
llevándose la canción
del corazón en aquellas
románticas noches que no olvidaré.

La guitarra es un rojo clavel
perfumando el secreto jardín
de las horas vividas ayer
cuando estabas tan cerca de mí.

Solo queda el aroma
y un grato placer
y el rubor
de la luna de abril.

Por eso sigo mi bien
tunante y trasnochador
huyéndole a mi dolor
perdido el placer, perdido el amor. Bis

EL TRASNOCHADOR

Letra: Raúl Otero Reiche
Música: Nicolás Menacho Tarabillo

TAQUIRARI

mi Si M7
Yo soy el tras no cha dor tu nan do en la os cu ri dad,
5 Do M Re M Do M
y en es ta no che d_ea mor voy bus can do la luz de tu dul ce mi
8 Si M7 mi Mi M7
rar. Por que el pa sa do se fue lle ván do se la can
12 la m mi Si M7
ción del co ra zón que en a que llas ro mán ti cas no ches que no ol vi da
16 mi Si M7 mi
ré. La gui ta rra es un ro jo cla vel per fu man do el se cre to jar
20 Re M Re M7
dín de las ho ras ví vi das a yer cua do es ta bas tan cer ca de
24 Sol M Si M7 mi
mí. So lo que da el a ro may un gra to pla cer y el ru
27 Si M7 mi mi mi
bor de la lu na de a bril. La gui bril. Por e so si go mi
31 la m Si M7 mi Mi M7
bién tu nan te y tras no cha dor hu yen do le a mi do
35 la m Si M7 mi mi
lor per di do el pla cer per di do el a mor. mor.

ANEXO 3

MISTERIOS DEL CORAZÓN

Tengo en el fondo del alma un dolor
Que no me es dable jamás olvidar,
Que lo confundo con dicha y sufrir
Esperanza, martirio y dolor.

Tuve en mi infancia un delirio febril
Cuando corrí por mi suelo natal
Cual cervatillo que trisca en abril
Mariposa de vuelo fugaz.

A veces me haces reír
A veces me hace llorar
Porque hay en ella la gloria de amar
Y amar también es sufrir.

Misterios del corazón
No los puedo descifrar
Tú constituyes mi gran soñación
Y es mi ventura soñar.

Mis bosques son un primor,
Para tejer la ilusión
Porque las flores se yerguen airosas diciendo:
Yo soy el amor..

Misterios del Corazón

Letra: Hormando Ortiz Chávez

Música: Rogers Becerra Casanovas

Am E Dm C

Ten-go en el fon-do de mi al-ma un do-lor que no me es da-ble ja - más ol - vi - dar,
Tu-me en mi in-fan-cia un de - li - rio fe - bril cuan-do co - rrí por mi sue - lo na - tal,

5 Am Dm E⁷ Am

que lo con-fun-do con di - cha, su - frir, es - pe - ran - za, mar - ti - rio y a - mor.
cual ser - va - ti - llo que tris - ta en a - bril, ma - ri - po - sa de vue - lo fu - gás.

9 Am E⁷ E⁷ Am A⁷

A ve - ces me ha - cen llo - rar, a ve - ces me ha - cen re - ir
Mis - te - rios del co - ra - zón no los pue - do de - ci - frar,

13 Dm Am E⁷ Am

por - que hay en e - lla la glo - ria de a - mar y a - mar tam - bién es su - frir.
tu cons - ti - tu - yes mi gran so - ña - ción y es mi ven - tu - ra so - ñar.

17 Am Dm F C

Mis bos - ques son un pri - mor pa - ra te - jer la i - lu - sión,

21 Am Dm E⁷ Am

por - que las flo - res se yer - guen ai - ro - sas di - cien - do yo soy el a - mor.

ANEXO 4

NIÑA CAMBA

Letra y música: César Espada Morales

Niña, al recordar
hoy tu ojos tan fijos en mí,
veo el mar, la playa, el sol,
horizontes que no conocí.

Mi canto reclama tu voz
y yo la flor de tu piel,
y esta noche niña
de lejos te siento venir.

Palabras de amor
que hoy se alejan de mi corazón,
cual gaviotas que no volverán
a posarse en mi arena sin sal.

Serenata frente a tu balcón,
soy bohemio que dice su adiós;
soy un ave triste que busca la
felicidad.

Camba, yo sé que te llevo dentro
porque mi canto y mis versos
siempre te quieren nombrar.

Niña, te dejo todos mis versos
me voy esta noche lejos
donde te pueda olvidar.

NIÑA CAMBA

Letra y música: César Espada Morales

TAQUIRARI

la m la dism7- Mi M sol m

Ni ña, al re cor dar hoy tus o jos tan fi jos en mí, veo el
Pa la__ bras de a mor, que hoy se, a lejan de mi co ra zón, cuál ga

5 re m fa m Do M Sib M La M7

mar, la pla ya yel sol, ho ri zon te que no con no cí, Se
votas que no vol ve rán a po sar se en mi a re na sin sal.

9 re m la m la dism7-

can to re cla ma tu voz y yo la flor de tu piel y es ta
re nata fren te a tu bal cón, soy bohemio que di ce su a diós, soy un

13 Sib M Fa M Mi M7

no che ni ña de le jos te ve o ve nir,_____
a ve tris te que bus ca la fe li ci dad._____

17 re m la m

Cam ba,____ yo se que te lle vo den tro____ por que en mis can tos y mis

21 Si M7 Mi M7 Sib M La M7

ver sos siem pre te quie ren nom brar._____

25 re m la m

Ni ña____ te de jo to dos mis ver sos,____ me voy es ta no che

29 Si M7 Mi M7 la m Mi M7

le jos don de te pue da ol vi dar don de te pue da ol vi

33 la m Mi M7 la m

dar. don de te pue da ol vi dar.

ANEXO 5

El guajojó

Percy Avilla

$\text{♩} = 78$

Voz

Guitarra

p

6

Voz

Guit.

mf

Cuan-do la

10

Voz

Guit.

p *mf* *p*

tamping *tr* tamping

llu - via can - taun ta qui - ra - ri en - tre las ho - jas de un gran mo ca -
bor - dan re cuer dos y re - cuer - dos dea - quel buen tiem - po que nun - ca vol

13

Voz

Guit.

mf *mp*

palanca

tu a - qui muy den - tro re - bal - sa mi ta - ri mi co - ra -
vió si - guió la llu - via mo - ján - do - me el al - ma yen ca - da

2

16 1. 2.

Voz

zón que fue ta-rien ti - su se me des - Lu ni-ta
ver - soun re-cuer-do seaho gó

Guit.

19

Voz

cam - ba que nun-ca mees-cri-bió tan-tas pro-me - sas que nun-ca se cum

Guit.

mp *mf*

22

Voz

plió si-go la hue - lla pa-sean - do mies-tre-lla ya no soy

Guit.

p

25 1. 2.

Voz

bue - na laau-sen-cia me cam-bió lu - ni - ta bió

Guit.

mf

28

Voz

El gua-jo - jó ca-mi-nan - teen pe-na co-mo yo

Guit.

mp

32

Voz

lle - va mi voz de gua-po - mó en gua-po-

Guit.

mf

35

Voz

mó

Guit.

f *p* *sffz*

ANEXO 6

El trasnochador

Letra: Raúl Otero Reiche

Música: Nicolás Menacho

Arreglo: Marcelo Villena

$\text{♩} = 55$

Soprano

Guitarra

cantabile (lloroso como quena)

A

6 Ritmo libre sigue al canto

Yo soy el tras no cha dor tu-nan-do en la os-cu-ri dad

11

Y en es-tas no-ches de a-mor voy bus-can-do la luz de tu dul - ce mi rar.

17

Por-que el pa-sa - do se fue lle-van-do-se la can - ción

21 $\text{♩} = 60$

del co-ra zón que en a - que-las ro-mán - ti-cas no - ches que no ol - vi da-

24 **B**

ré. La gui - ta - rra es un ro-jo cla-vel per-fu-

27

man-do el se-cre-to jar- dín De las ho-ras vi-vi-das a yer cuan-do es

31

ta - bas tan cer - ca de mi. So-lo que - da el a - ro - ma-de un

34

gra - to pla-cer y el ru - bor de la lu - na de a - bril.

37 **C**

Por e so si-go mi bien, tu - nan-te y tras - no-cha-dor

41

hu - yerto-le a mío - lor per-di-do el pla-cer, per-di-do el a - mor.

45

Por e-so si-go mi bien tu-nan-te y tras -no-cha-dor

49

hu-yen - do-le a mi do - lor per-di-do el pla - cer per-di-do el a -

This musical system contains measures 49, 50, and 51. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "hu-yen - do-le a mi do - lor per-di-do el pla - cer per-di-do el a -". The accompaniment is on a bass clef staff, featuring chords and moving lines. Measure 49 ends with a double bar line.

52

mor.

This musical system contains measures 52 and 53. Measure 52 is a whole rest in the melody. The lyrics "mor." are written below the first staff. The accompaniment continues with chords and moving lines. Measure 53 ends with a double bar line.

ANEXO 7

MISTERIOS DEL CORAZÓN: memorial de arreglo.

Alvaro Quisbert

A modo de consideraciones iniciales.

Una vez seleccionada la pieza para hacer el arreglo/ relectura, tuve que re escuchar todos las versiones de taquirari boliviano, especialmente el taquirari cruceño. Entre las versiones más conocidas de taquirari en Bolivia estaban cantantes como Gladis Moreno, Gisela Santa Cruz, César Espada, entre otros; y agrupaciones como Los Cambitas. Una versión reciente que me llamó la atención por un tratamiento más “jazzeado” en la guitarra y la formación musical era Niña Camba (Cesar Espada) interpretado por AnnaLu y Shavez, pero sigue siendo muy parecida a la versión del autor.

Después de escuchar todas estas versiones de taquirari me dí cuenta de que existe una especie de “canon” de interpretación de este tipo de música igual que con otras especies musicales folclóricas en Bolivia. La forma está muy bien definida, tres partes en el taquirari igual que las progresiones de acordes que hacen parte importante de la sonoridad camba⁹⁸. Otra cosa común que tienen las interpretaciones que escuché es el tratamiento en el acompañamiento en las sesiones. Todos los taquiraris tienen introducción pero no son todas iguales y depende de la instrumentación disponible y estilo en cada caso, pero llegan a la tercera parte y parece que todos se enfocan en un aspecto más rítmico resaltando las cuatro semicorcheas de la subdivisión de cada pulso (2/4) dejando la única línea melódica a la voz.

El arreglo.

Una vez visibilizados estos aspectos que hacen al taquirari y después de haber seleccionado la versión de referencia, tuve que tomar decisiones sobre cómo iban a estar organizados los elementos musicales que afectan a la percepción de la sonoridad. Primera decisión importante, instrumentación, generalmente se usa una guitarra con cuerdas de *nylon* pero en esta relectura utilicé sólo un charango barítono afinado un tono más grave de lo convencional (de todas formas no es convencional usar un charango barítono en música boliviana), una limitación auto impuesta fue de usar sólo un instrumento para poder tocar en vivo a duo y facilitar la grabación; La segunda decisión importante fue definir la forma, para no alejarme de lo tradicional en el taquirari decidí mantener la forma de la versión de Gladis Moreno pero, a pesar de que mantengo la forma en los versos, las otras partes como introducción y el interludio son de diferente cantidad de compases que el fonograma mencionado; La tercera decisión fue la progresión de acordes, intenté hacer un taquirari modal re armonizando toda la pieza pero

⁹⁸ Palabra utilizada para referirse a una persona o aspecto humano que proviene del departamento de Santa Cruz.

no funcionó como esperaba, quedaba sin “aire a taquirari” (me dió la impresión de que con esa armonía se descaracteriza mucho al taquirari), así que decidí mantener la canción con armonía tonal pero reemplacé algunas notas de los acordes por tensiones disponibles y las organicé en arpeggios primero subdividiendo en 5 y en la parte C se transforma en 4 subdivisiones (como referencia a esta característica en las otras versiones de taquirari).

En la forma del taquirari de la versión de referencia, se repite la forma entera dos veces (INTRO, A A, B B, C C, INTER, A' A' instrumental, B B, C C). Entonces tenía que pensar en cómo va a volver las partes B y C pero con sonoridad diferente para inducir un cambio en la forma de cantar estas partes. Como no pensé en una sesión contrastante en una de las tres partes, decidí que la repetición de la forma sería la que genere contraste en sonoridad con la tonalidad de la primera vez que suenan los versos. En esa primera vez, pensé en utilizar arpeggio y un interludio que sirva para cerrar la sesión tonal, luego de un pequeño silencio comienzan los sonidos percusivos generados todos con el charango barítono.

Esta sesión de percusión está derivada de la subdivisión en cuatro semicorcheas de la sesión anterior, para esto utilicé un palito (pedazo de brocheta) untado con cera para arco de violín y froté el palito en la cuerda más grave del charango barítono, así obtuve un sonido parecido a instrumento de cuerda frotada. Pensé en utilizar ese sonido como referencia a la influencia de la música traída por los jesuitas en las reducciones de la región chiquitana de Santa Cruz, pero al mantener una sola nota como pedal se genera una sensación de que también viene de la música indígena que tiene un sonido sobre el que se construye el resto de la sonoridad.

Luego adicioné un golpe en la tapa armónica para resaltar la tercera semicorchea de la subdivisión de cada pulso para acentuar y hacer un homólogo de la intensidad de cada subdivisión en el arpeggio. En el rasgueo de taquirari se nota un leve cambio de ataque en esa semicorchea por el movimiento de la mano derecha, en el arpeggio de taquirari los músicos cruceños suelen acentuar la tercera semicorchea en cada pulso.

Después de algunos compases de los sonidos del golpe y el palito frotado entra una clave derivada de otra especie musical típica de la región de Chiquitos, la chovena, para tocar chovena generalmente se utiliza una tamborita (*caixa clara*) y flautas hechas en la región. Para imitar ese sonido en el charango barítono utilicé el palito entre las cuerdas siguiendo las indicaciones de una técnica extendida que el compositor Cristiano Galli usa en una pieza suya para guitarra clásica.

Con estos tres elementos percusivos y la melodía de las parte B y C se construye una sonoridad que viene de la chovena (que se compone de percusión y melodía) y explora otro aspecto de la música cruceña mostrando más el lado de la herencia indígena en la cultura cruceña y de la región de donde viene Ánvagil.

Después de una primera escucha cuando le presenté todo esto a Ánvagil, me hizo la observación de que faltaba más contraste entre la parte A y B que estaban muy parecidas con el arpegio de 5 semicorcheas en el espacio de 4. Así que pensé en agrupar las semicorcheas como si fuera un compás compuesto de 2 semicorcheas y 3 semicorcheas dentro del compás de 2/4 ($2/16 + 3/16$) y sobre esto se podía mantener la rítmica de la melodía que por momentos acentúa 2 pulsos en subdivisiones de 4 y a veces acentúa subdivisiones de 3 (tresillos). Este cambio se lo apliqué a la parte B y acentué cada dos y cada tres semicorcheas ($2/16 + 3/16$ por cada pulso dentro de 2/4), de esta forma se creó una relación entre el acompañamiento primero agrupando 5 semicorcheas (A A), luego partiendo eso en 2 y 3 (B B) y derivando en 4 semicorcheas (C C).

Para la parte vocal dejé que sea Ánvagil con orientación de su profesora en la facultad de música en la UNILA decidieran cómo trabajar el canto con este material de acompañamiento, a principio sugerí que se podían mantener las figuras rítmicas que aparecen en la grabación de Moreno pero luego se añadieron otras formas de interpretar la melodía fruto de la búsqueda de formas alternativas de cantar taquirari.