



LA MÚSICA BOLIVIANA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

UN REFLEJO DE LA DIVERSIDAD CULTURAL EN LA CREACIÓN MUSICAL

Daniel Alberto Bravo Torres



Universidad Mayor de San Simón
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Instituto de Investigaciones “Juan Araos Úzqueda”

**LA MÚSICA BOLIVIANA EN LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX:
UN REFLEJO DE LA DIVERSIDAD CULTURAL
EN LA CREACIÓN MUSICAL**

Daniel Alberto Bravo Torres

Universidad Mayor de San Simón

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

© Daniel Alberto Bravo Torres

© Instituto de Investigaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

© Editorial Humanidades

Campus Central, frente a Plaza Sucre

Teléfono: 4-4543013, interno 235

Correo electrónico: iifhce@hum.umss.edu.bo

Página web: <https://iifhce.hum.umss.edu.bo/>

Facebook: <https://www.facebook.com/iifhce.umss/>

Casilla: 992

Cochabamba - Bolivia

Decano: J. Gunnar Zapata Zurita

Directora Académica: Paola T. Valdez Rojas

Director del Instituto de Investigaciones: Evangelio Muñoz Cardozo

Decano: Greby Rioja Montaña (2021 -2024)

Directora Académica: Jimena Salinas Valdivieso (2021 -2024)

Primera edición, 2024

Depósito Legal: 2-1-1789-2025

ISBN: 978-9917-0-5124-4

Ilustración de la portada: Jose Aguilar Aranibar

Comité científico/editor

Marina Arratia Jiménez

Lourdes I. Saavedra Berbetty

Jhonny Jaldin Delgadillo

Gustavo E. Córdova Eguívar

Revisión interna

Rocio Zabaleta

ISBN: 978-9917-0-5124-4



9 789917 051244

Se permite la reproducción parcial o total de esta obra, siempre y cuando se cuente con la autorización previa y por escrito del autor. Todo uso deberá respetar los derechos de autor y garantizar el reconocimiento correspondiente

Contenido

Presentación

Prólogo

Introducción	9
--------------------	---

Capítulo I

II. Planteamiento del problema de investigación.....	11
--	----

III. Justificación científica, institucional y social.....	14
--	----

IV. Pregunta de investigación.....	15
------------------------------------	----

V. Objetivos de investigación.....	17
------------------------------------	----

Capitulo II

VI. Metodología.....	18
----------------------	----

Capitulo III

Fundamentación teórica.....	21
-----------------------------	----

Consideraciones conceptuales.....	21
-----------------------------------	----

3.1. De lo cultural.....	21
--------------------------	----

3.2. Bolivia diversa.....	24
---------------------------	----

3.3. La creación musical.....	30
-------------------------------	----

3.4. De la Materia al sonido y de los elementos a la creación.....	38
--	----

Capítulo IV

Estado del arte	44
4.1. Diversidad musical en Bolivia.....	44
4.1.1. La herencia musical del siglo XX en Bolivia.....	44
4.1.2. La herencia del siglo XX en Bolivia.....	46
4.1.3. El rock.....	49
4.1.4. Del folclorismo a la música moderna de corte nacionalista.....	54
4.1.5. Música de tradición escrita	72
4.1.6. La Cumbia Chicha Boliviana.....	82

Capítulo V

La Sonoridad como Puente: Análisis de los Movimientos Musicales en Bolivia.....	85
4.1. Rock.....	86
4.2. Folklor nacionalista.....	89
4.3. Música de tradición escrita	92

Capítulo VI

La diversidad cultural en la creación musical en Bolivia.....	97
---	----

Capítulo VII

Conclusión y limitaciones.	100
Bibliografía	102

Presentación

El año 2020, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Simón se planteó la tarea de formular su plan estratégico de investigación facultativo y la redefinición de sus líneas de investigación, encomendada a los investigadores Evangelio Muñoz (Instituto de Investigaciones) y Marina Arratia (Centro Interdisciplinario PROEIB Andes). Luego de varios talleres realizados con docentes del área de investigación de Humanidades, con los colegios de profesionales de Cochabamba y las federaciones de maestros rurales y urbanos, se construyeron las siguientes líneas: a) Globalización, interculturalidad y educación, b) Familia, valores y cambios sociales, c) Sociedad digital, convivencia social y educación, d) Crisis ambiental y crisis civilizatoria y e) Educación superior universitaria, diversidad cultural y gestión del conocimiento plural.

Por otro lado, interpelado por el aumento de casos de violencia a razón de género con la muerte de mujeres en el país propiciado por varones y los feroces incendios en la Amazonía y la Chiquitanía, que anualmente arrasa con toda la biodiversidad, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ha priorizado las siguientes problemáticas: a) Situación de la educación en Bolivia; b) Factores biopsicosocioculturales de las violencias en Bolivia, c) Crisis ambiental y ecológica, problemáticas que deben ser abordadas en el quinquenio 2024-2028, desde la investigación, la docencia y la interacción social.

El Instituto de Investigaciones Juan Araos Úzqueda de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, al cumplir sus 40 años de vida, pone a consideración de la comunidad universitaria y la sociedad en general cinco informes de investigación implementados los años 2023 y 2024. Cada uno de ellos aborda problemáticas priorizadas por la facultad y en el marco de nuestras líneas de investigación. Tenemos dos investigaciones que abordan estudios sobre la Universidad Mayor de San Simón: Nivia Suarez Vega con Permanencia estudiantil y modalidades de titulación en la Universidad Mayor de San Simón, periodo 2019 – 2023; Juan Carlos Rojas Calizaya con ¿Extensión universitaria o interacción social? Estudio necesario de una de las funciones esenciales de la Universidad. Así mismo, tenemos dos

investigaciones que abordan temáticas que tienen implicaciones con la educación regular: Jorge Antonio Mayorga Lazcano con Desigualdades en una universidad pública boliviana y Daniel Alberto Bravo Torres con La música boliviana en la segunda mitad del siglo XX: Un reflejo de la diversidad cultural en la creación musical. Finalmente, Mabel Rocio Zabaleta Mercado presenta Bolivia: Acabar con la biodiversidad como política de Estado.

Las cinco investigaciones son el reflejo de nuestro compromiso como unidad académica de aportar a la solución de los problemas que aquejan a nuestra sociedad o mejorar la calidad de la educación boliviana. Esperamos que la información sistematizada constituya, no solo parte de la base de información de la región, sino que movilice a los actores involucrados a dar una atención pertinente, sea para mejorar la educación regular y superior o para aportar a la solución de los problemas reales que la gente sufre a diario.

Evangelio Muñoz Cardozo

Director

Instituto de Investigaciones “Juan Araos”

FHCE

Prólogo

La música refleja el alma de las sociedades que la generan. En Bolivia, un país marcado por una extraordinaria diversidad cultural, la música ha sido un medio para expresar, tanto las raíces ancestrales, como los procesos de cambio y modernidad. Este libro explorará cómo, durante la segunda mitad del siglo XX, los procesos creativos en la música boliviana reflejaron esta riqueza cultural, conformando un complejo mosaico de estilos e identidades.

El siglo XX trajo consigo cambios profundos: migraciones internas, movimientos sociales, la influencia de la globalización y el diálogo constante entre lo tradicional y lo moderno. En este contexto, los músicos bolivianos, inspirados tanto por las culturas originarias como por corrientes internacionales, crearon obras que trascienden fronteras, estilos y generaciones. Durante este periodo, la música boliviana, vivió una rica interacción entre lo tradicional y lo moderno. Mientras las raíces andinas y criollas mantenían viva la herencia ancestral, los géneros contemporáneos, como el rock, el jazz y la música popular latinoamericana, comenzaron a entrelazarse, creando un mosaico sonoro único. Asimismo, las dictaduras, los movimientos revolucionarios y las posteriores transiciones democráticas dejaron una profunda huella en las composiciones, dando lugar a canciones que se convirtieron en himnos de lucha, esperanza y resiliencia.

La información nos adentra en el vibrante universo musical de ese tiempo, explorando cómo los sonidos y ritmos de Bolivia, no solo narraron la historia de una nación, sino que también dieron voz a los sectores más marginados, promoviendo la identidad y la resistencia cultural. Este recorrido por los sonidos de la segunda mitad del siglo XX en Bolivia es, ante todo, un homenaje a los músicos, compositores y comunidades que, a través de sus melodías, dieron forma a un legado que sigue resonando en la actualidad. Es también una invitación a reflexionar sobre el poder transformador de la música y su capacidad para trascender fronteras y generaciones.

En este texto, el lector encontrará un análisis profundo de los principales géneros, artistas y corrientes musicales que marcaron

esta etapa de la historia boliviana. Se destaca no solo la evolución estilística de la música, sino también su papel como herramienta de cohesión social, protesta y construcción de identidad en un país diverso y multicultural. Espero que este texto inspire a los lectores a redescubrir el invaluable tesoro musical de Bolivia y a comprenderlo como parte fundamental de nuestra memoria histórica y cultural.

Greby Rioja Montaña
Vicerrector de la UMSS

INTRODUCCIÓN

El siglo XX fue una época de transformaciones sociales, políticas y culturales en todo el mundo, y Bolivia no fue la excepción. En este contexto, la música boliviana experimentó una gran diversidad de corrientes estilísticas, tendencias y movimientos que reflejaron las complejas dinámicas culturales, sociales y políticas del país.

Será de gran importancia para la literatura musical indagar cómo confluyó la diversidad cultural con el desarrollo de la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX, estudiando las diferentes investigaciones realizadas en la segunda mitad del siglo en cuestión. En este sentido, la presente investigación tiene como objetivo principal identificar y recopilar toda la información necesaria para dilucidar la creación musical con base en la diversidad cultural en la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX.

Para lograr este objetivo, se llevará a cabo una catalogación exhaustiva de las diferentes corrientes estilísticas presentes en la música boliviana durante el periodo comprendido entre los años 1940 y 2000. Este catálogo será la partida inicial para establecer un panorama global de la producción musical en Bolivia durante este tiempo.

Esta publicación se basará en un catálogo de la música boliviana y un libro que servirá de referencia en el estudio de la música del siglo, tomando como ejemplos obras como “Música del siglo XX” (Morgan, 1991) y “Enfoques analíticos de la música del siglo veinte” (Lester, 1989)), pero enfocándose específicamente en la interpretación estilística de este período.

En Bolivia, existen diferentes investigaciones que pueden brindar pistas valiosas para abordar este tema de gran importancia social. Por tanto, la investigación se basó en un marco metodológico mixto que combinará técnicas documental y descriptiva. Esto implica la revisión de documentos realizados por antropólogos, etnólogos y musicólogos, quienes han llevado a cabo extensas investigaciones en torno a temas sociales.

Esta investigación, hace contribución significativa al conocimiento de la diversidad cultural boliviana y de la música como expresión artística diversa y cultural en el contexto del siglo XX.

Capítulo I

II. Planteamiento del problema de investigación

La música es una forma importante de expresión cultural que ha sido fundamental en la construcción y consolidación de las diversas manifestaciones musicales en muchos países. La música boliviana del siglo XX ha sido influenciada por diversos factores históricos, sociales y políticos, y su estudio es esencial para comprender la historia y la cultura del país. La música ha sido una herramienta de resistencia y lucha contra la opresión y la discriminación, reflejando las dinámicas culturales, sociales y políticas del país. Además, desde el estudio de la música boliviana del siglo XX, se puede reconocer la diversidad cultural y las intersecciones culturales en el fenómeno de la creación musical.

La UNESCO (2001, art.7, pág.282) establece que la creación, “tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras” Este proceso está claramente en acción en el territorio boliviano, dando lugar a una relación intrínseca entre el creador y su entorno, entre la tradición y el arte y la globalización. Estos vínculos se manifiestan como un recurso potencial para la creación musical, que podemos llamar poéticamente inspiración o ideas, y se hace evidente en la producción musical boliviana.

La música es un fenómeno inmaterial temporal que se disfruta en diversos contextos sociales y se suscribe dentro de una dinámica cultural diversa, por tanto, igual que otros aspectos de la cultura, la música también se convierte en un fenómeno de producción estilística en el cual las masas se identifican en un proceso simbiótico que entrelaza la diversidad cultural, la producción artística y el consumo como cultura de economía.

¿Qué sucede con la producción musical en Bolivia? Se puede consolidar la idea de que la diversidad cultural influye en los creadores musicales de la segunda mitad del siglo XX. Además, fenómenos como la globalización, la transculturización, por su propia naturaleza,

impactan en el desarrollo estilístico de la música boliviana, y no deja por fuera ninguna manifestación musical.

Es innegable que las manifestaciones musicales han sido influenciadas por lo local y por la radio difusión y las culturas del mundo, esta dinámica no ha dejado de tener presencia en los distintos géneros musicales que surgieron durante la segunda mitad del siglo XX y que además trasciende fronteras. Un ejemplo claro es el grupo Kjarkas, cuya música revela una fusión entre elementos sonoros tradicionales bolivianos y rasgos propios de la globalización, dando lugar a una tradición urbana única que difiere de la música de las comunidades originarias. Un caso interesante además es el álbum “El Inca” de Wara, se distingue claramente cierta influencia de la música andina y el rock y estas fusiones entre diferentes manifestaciones musicales evidencian cómo la tradición boliviana se permea con otros estilos musicales.

Por otro lado, es importante destacar la influencia de la rica cultura musical originaria de Bolivia en compositores que se han inspirado en algunas obras para desarrollar su propio estilo musical. Un ejemplo notable de este caso, son los compositores Cergio Prudencio y Villalpando, quienes, desde su perspectiva musical, han narrado discursos en los que se incorporan rasgos distintivos inspirados en la música tradicional bajo un tratamiento subjetivo. En el caso de Cergio Prudencio, su música refleja la resemantización de la sonoridad característica de la cultura originaria, utilizando instrumentos nativos y fusionándolos en su proceso creativo. Aharonián, (2008, pág. 108). Durante un diálogo con Cergio Prudencio, le plantea la siguiente pregunta:

CA: ¿Cuál es el reflejo de todo esto en tu propia actividad creativa?

CP: El contacto con la música nativa de Bolivia a partir de 1979 me ha definido como compositor. Estoy ante una inagotable veta tímbrica y ante una música que me ha enseñado mucho sobre estructura, construcción y continuidad compositiva.

En Bolivia se han realizado diversas investigaciones en el ámbito de la música boliviana. Ritter (1994) ha realizado una importante publicación titulada “Música boliviana: del folclorismo a la nueva

música popular”, en la cual analiza los principales géneros y estilos musicales. Por otro lado, Auza (1996) ha publicado “la historia de la música boliviana”. Además, se destaca la relevante obra dirigida por Walter Sánchez (2002) titulada “La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad: memoria del simposio internacional”, que aborda de manera integral la música boliviana desde sus orígenes hasta el período contemporáneo, además el gran aporte de Sánchez Patzy (2017) “la Opera Chola: Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social”, aborda desde la sociología postulados de gran interés para esta investigación y otra importante investigadora es la argentina nacionalizada venezolana Aretz Isabel (1977) quien posee muchas investigaciones, entre sus libros se encuentra “América Latina en su Música”.

Tello (2011, pág.281) realiza un aporte exhaustivo de la música en Latinoamérica, pero se enfoca exclusivamente en música latinoamericana de partitura y aborda con interés las mencionadas técnicas heredadas de la cultura centro europea, y en su apartado “Discografía básica de la música latinoamericana (del siglo XX hasta nuestros días)”. De igual manera se enfoca en un sector de música academicista búsquese cualquier termino para referirse a la música de herencia de conservatorios.

La propuesta de investigación no solo se centra en la producción musical de géneros sinfónicos y música de cámara, sino que también busca abordar el análisis de la diversidad cultural musical en los diferentes movimientos musicales en Bolivia, incluyendo géneros, tendencias y movimientos de toda índole. Es así que esta investigación tuvo como fin reconocer y llenar el vacío existente, en entender la cultura musical boliviana influenciada por la diversidad cultural musical en un contexto democrático que aún sigue generando una industria musical.

Flores (2011, pág.200) en el libro voces cruzadas, comenta “Las identidades nacionales son construcciones imaginarias que se crean y se refuerzan gracias a un sistema de aparatos culturales”. Y así mismo ve el cine como una expresión de la cultural boliviana de los tres períodos que ella identifica como: el cine indigenista, el boom del cine boliviano y el cine boliviano actual.

De manera similar a lo planteado por Flores (2011), pero aplicado al tema en cuestión, se puede explorar la música boliviana del siglo XX como reflejo de las dinámicas culturales, sociales y políticas a través del prisma de la diversidad del arte musical. La música como espejo de la diversidad cultural musical en Bolivia ha recibido poca atención académica desde los procesos creativos y el análisis estilístico. Por lo tanto, sería de gran interés académico que la Universidad Mayor de San Simón (UMSS) y el Programa de licenciatura de música cuente con una investigación exhaustiva que recopile y analice todas las investigaciones realizadas por etnólogos, sociólogos, musicólogos con el fin de triangular la información con base en el análisis musical.

En este sentido, el presente estudio tiene como objetivo investigar y responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX es el reflejo de la diversidad cultural musical en la creación? Para abordar esta cuestión, se analizarán en profundidad los principales géneros, tendencias y movimientos que han definido la música boliviana durante este período, así como su relación con los contextos históricos, sociales y políticos. Mediante un enfoque interdisciplinario que combina la musicología, la antropología cultural y la historia. Se busca realizar una contribución significativa al conocimiento de la diversidad cultural boliviana desde el análisis musical para comprender el fenómeno de la expresión artística musical de la segunda mitad siglo XX.

III. Justificación científica, institucional y social

El estudio de la música boliviana del siglo XX, puede ampliar el conocimiento entorno a la diversidad cultural y puede contribuir al conocimiento entorno a la cultura musical en Bolivia, en su dinámica de la identidad, diversidad y pluralismo, Molano (2007, pág.74) comenta “La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro” Bolivia tiene una identidad reconocible en su música que exporta al mundo y desde la influencia de su diversidad musical puede reconocerse como un objeto de estudio para identificar y analizar los procesos creativos en los géneros musicales.

La investigación en torno a la música boliviana del siglo XX puede ser importante para el desarrollo y promoción de la cultura boliviana, a través del estudio de la música, se puede rescatar y difundir el amplio patrimonio cultural musical que posee Bolivia y a identificar la diversidad cultural en su dinámica social a través del prisma musical. además, la investigación puede utilizar los resultados de la investigación para diseñar políticas y programas culturales que fomente la diversidad musical, bajo un discurso de paz que genere el respeto hacia las diferentes manifestaciones culturales además de reconocerse una sociedad cultural más equitativa y justa.

En resumen, la investigación “La música boliviana en la segunda mitad del siglo XX: un reflejo de la diversidad cultural en la creación musical”, es importante desde una perspectiva científica, institucional y social, ya que puede contribuir al conocimiento, desarrollo y promoción de la cultura boliviana, fomentar la valoración de la diversidad cultural y promover la reflexión crítica sobre la historia musical del país.

IV. Pregunta de investigación

El siglo XX es un objeto importante de investigación debido a los movimientos, agrupaciones, géneros y estilos musicales que han enriquecido el acervo musical boliviano. Además, la música es un componente fundamental de la cultura en la diversidad musical de los pueblos. Durante el siglo XX se producen numerosas innovaciones en función de estilos y géneros musicales, lo que lo convierte en un período de grandes transformaciones y experimentación. Estas innovaciones han tenido un impacto significativo en la sociedad y han moldeado la compleja cultura musical boliviana. Por lo tanto, es crucial investigar este período para comprender cómo los diferentes aportes de este siglo en la música.

Por lo tanto, la pregunta de investigación que se plantea es: ¿Cómo ha sido la influencia de la diversidad cultural en los procesos creativos en la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX?

Se espera que la investigación pueda, primeramente, identificar y analizar las principales características y tendencias de la evolución de la música boliviana del siglo XX, y para este fin es importante

adentrarnos en sus componentes estilísticos a grosso modo para luego identificar la relación en el proceso de construcción y consolidación en función a los rasgos de la diversidad en el campo cultural musical del pueblo boliviano para observar además como se enriquece la música bajo el proceso creativo dando como producto nuevas tendencias, fusiones de ritmos que no eran propios de la cultura originaria, como compositores academicistas han incorporado elemento de la música originaria, que ocurrió con la música del rock, la electrónica, entre otros.

Identificar los rasgos estilísticos será inicio para definir la complejidad de la diversidad cultural en la música del siglo pasado en donde la obviedad del panorama musical deberá ser fundamentado con base en el estudio de las partituras, las fuentes sonora de grabaciones, revisión como ya se ha mencionado, de teorías propuestas por sociólogos, etnólogos y musicólogos para identificar y constituir un marco referencial en función a la cultura, diversidad musical, patrimonio cultural, producción musical, siglo XX en Bolivia en el contexto de la riqueza y diversidad cultural de boliviana que sin duda alguna es propia y diferente.

Es importante que la investigación de respuesta a diferentes preguntas que son a saber:

Para el primer objetivo:

Qué documentos, registros y fuentes principales se pueden utilizar para identificar las tendencias generales en la evolución de la música boliviana durante la segunda mitad del siglo XX

Para el segundo objetivo:

¿Cuáles son los elementos musicales y culturales nativos y foráneos más destacados o recurrentes en la música boliviana durante la segunda mitad del siglo XX

Para el tercer objetivo:

¿Cómo han influido los elementos musicales específicos en los procesos creativos que se manifiestan en los géneros más significativos de la música boliviana durante la segunda mitad del siglo XX?

Para el cuarto objetivo:

¿Cómo han impactado los elementos culturales nativos y foráneos en las tendencias y fusiones de la música boliviana en la segunda mitad del siglo XX, y existen ejemplos concretos de cómo estas influencias han dado lugar a la creación de nuevos subgéneros o estilos musicales?

V. Objetivos de investigación

Objetivo general

Explorar la influencia de la diversidad cultural en la creación musical boliviana de la segunda mitad del Siglo XX.

Objetivos específicos

Recopilar y examinar información documental sobre la música boliviana y su desarrollo en la segunda mitad del Siglo XX. (aquí obtendré información histórica y cultural valiosa, al momento de aplicar el instrumento.

Identificar los principales elementos musicales y culturales nativos y foráneos en la música boliviana durante el período en estudio. Aquí aplicaré el instrumento.

Describir cómo se produjeron los procesos creativos más significativos en el desarrollo de la música boliviana, durante el período en estudio. Aquí se identifica como se insertan diferentes elementos en la creación y su procedencia.

Analizar la influencia de los diferentes elementos culturales en el desarrollo de tendencias y fusiones en la creación musical boliviana durante la segunda mitad del siglo XX. Aquí obtengo la relación de los elementos culturales foráneos y nativos en la música Boliviana. Integrar toda la información anterior.

Estos objetivos fueron diseñados para responder a la pregunta de investigación y lograr el objetivo general de analizar la mixtura y evolución de la música boliviana de la segunda mitad de siglo XX y como fue influenciada por la diversidad cultural boliviana.

Capítulo II

VI. Metodología.

Diseño de la investigación

Dada la naturaleza anacrónica de la investigación, cuyo objeto de estudio está relacionado con la creación musical bajo la influencia de las intersecciones culturales, se optó por un enfoque exploratorio documental. Esta aproximación permitirá un recorrido transicional entre el pasado y el presente, explorando los vestigios y reliquias de la rica tradición musical boliviana. La investigación busca descubrir información hasta ahora poco explorada, lo que justifica la adopción del método exploratorio.

El estudio contó con una revisión documental exhaustiva, siguiendo las recomendaciones de López Cano y Opazo (2014, pág. 85), quienes afirman que “Todo proyecto de investigación, cualquiera sea su ámbito, parte de o emplea una bibliografía especializada que incluye al menos libros o artículos de revistas En música, además de estos documentos, con frecuencia empleamos partituras, CDs, DVDs y archivos multimedia”. Esta revisión incluye fuentes tradicionales y formatos multimedia pertinentes para el análisis de la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX.

El enfoque metodológico será mixto, incorporando también el método descriptivo. Según Hernández Sampieri y Baptista (2010, pág. 88), en el método descriptivo “la meta del investigador consiste en describir fenómenos, situaciones, contextos y sucesos; Esto es, detallar cómo son y se manifiestan. Con los estudios descriptivos se busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis”. Esta metodología permite describir de manera detallada los elementos culturales y sonoros que caracterizan la música boliviana.

Además, se empleará una perspectiva hermenéutica para lograr una comprensión profunda de la música y su contexto cultural. La

hermenéutica es un enfoque adecuado para interpretar el discurso musical y su relación con los factores sociales y culturales de Bolivia. Ávila y Holguín (2022, pág. 309) señalan que “La hermenéutica musical busca entonces mostrar la expresión de un punto de vista basado en una predisposición fija o una inclinación personal o colectiva, influenciada por el sistema de creencias”. Este enfoque permitirá desentrañar los significados que subyacen en las composiciones musicales, entendiendo la música como un material a interpretar.

Por lo tanto, la investigación sobre la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX será un ejercicio de análisis documental y hermenéutico que revelará múltiples significados y narrativas en la creación musical de la época.

Muestra

Las muestras serán las composiciones musicales y grabaciones relacionadas con la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX. Dado el enfoque exploratorio de la investigación, la muestra será seleccionada de manera flexible utilizando un muestreo no probabilístico basado en juicio y criterio. Se buscarán composiciones y grabaciones que se consideren pertinentes y representativas para la investigación, permitiendo una exploración inicial de las tendencias y características musicales relevantes.

Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para llevar a cabo esta investigación exploratoria, se utilizaron fuentes secundarias como libros, artículos, tesis, revistas especializadas y otras publicaciones relacionadas con el tema. Además, se utilizará un análisis de contenido para examinar las partituras y grabaciones seleccionadas. Este análisis exploratorio se centrará en identificar elementos clave de la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX, sin imponer una estructura predefinida, permitiendo así el descubrimiento de patrones y tendencias emergentes.

Procedimiento de análisis de datos

El análisis de datos en esta investigación exploratoria se llevó a cabo mediante un enfoque más flexible y abierto. El análisis de contenido

se centrará en identificar de manera inductiva características de la música boliviana de la segunda mitad del siglo XX, tales como tendencias estilísticas, elementos culturales y su evolución a lo largo del tiempo. Este análisis fue más abierto y permitió la identificación de elementos emergentes y relaciones no previamente consideradas. Se prestará atención a aspectos audibles de elementos interculturales.

Capítulo III

Fundamentación teórica

Consideraciones conceptuales

3.1. De lo cultural

El siglo XX, indiscutiblemente, marcó el inicio de una revolución creativa. Con el surgimiento de la radiodifusión y los avances en los procesos de grabación, la música pudo trascender los límites físicos de los conciertos. Esta evolución tecnológica dio lugar a una nueva forma de promoción y distribución musical, transformando la música en un mercado de adquisiciones y no solo en un ritual concertado. Es innegable que la capacidad de grabar música brindó el poder de materializarla, permitiendo su disfrute en cualquier momento y lugar.

Durante períodos históricos como el Barroco o el Clásico, la música se distinguió por seguir patrones estilísticos específicos, ya fuera en las texturas utilizadas, progresiones de instrumento. A pesar de estas características comunes, había marcadas diferencias regionales. Por ejemplo, el Barroco en Latinoamérica tenía características distintas al Barroco alemán o italiano. Para alguien no familiarizado con los detalles técnicos y estilísticos de la música, podría ser fácil confundir una sinfonía de Mozart con una de Haydn. Esta posible confusión se debe a que los compositores del período Clásico adoptaron y adaptaron rasgos estilísticos similares. Sin embargo, cada compositor y región aportaba sus propias particularidades, enriqueciendo de manera significativa el vasto panorama musical. Esta diversidad es un testimonio de la riqueza y profundidad de la expresión musical a lo largo de la historia ¿Pero qué sucede en el siglo XX? Este siglo representa un período de complejidad asombrosa, cuya respuesta en términos de su amplio espectro creativo resulta desafiante de definir. El siglo XX coexiste y fluctúa con procesos creativos que forman un torrente de producción artística, generando una evolución constante de estilos musicales. A día de hoy, el impacto de este período

sigue transformándose y fusionándose, derribando las fronteras preexistentes de la creación musical.

La humanidad ha sido, sin duda, una fuente inagotable de creación, y los artistas musicales han forjado una diversidad de expresiones sin fin como manifestación de su legado cultural. Pero, ¿qué entendemos por cultura? Millán (2000, pág. 2), al explorar el origen etimológico de la palabra “cultura”, sostiene que es “lo que brota del ser humano se convirtió en cultura”. En este sentido, la cultura engloba toda manifestación humana o cualquier aspecto que caracterice a los individuos dentro de un contexto social determinado.”

Elementos como el arte, la literatura, la música, la industria, la cosmovisión y las creencias constituyen lo que reconocemos como cultural, y juegan un papel crucial en la configuración de la noción de una sociedad con identidades culturales claras¹. Estas manifestaciones son distintivas de regiones, países y comunidades, y reflejan su particular manera de interpretar el mundo. Levi Strauss (1983, citado en Giménez, 2021) enfatiza que “la cultura debe concebirse como una concreción de técnicas, costumbres, ideas y creencias engendradas sin duda por individuos, pero más duraderas que cada uno de ellos” (pág. 370).”

El legado de la humanidad, especialmente en aspectos como la música, considerada patrimonio inmaterial, posee un significado que se manifiesta tanto en la producción artística como en el consumo cultural. Este entendimiento se potencia a través del sistema educativo, que desempeña un papel esencial en la formación de preferencias y valoraciones vinculadas a los valores y esencias del arte. La educación sirve como un puente que conecta a las personas con los variados legados artísticos, fomentando una comprensión más profunda y un aprecio enriquecido de la vasta producción cultural humana.

El capital simbólico, la percepción del arte como un bien de consumo, la industria musical y el sistema educativo derivan de las estructuras políticas y de características de una cultura determinada.

¹ Hoy en día el mundo se mueve hacia la Hiper cultura (Byung-Chul Han) pero para efectos de la investigación el término cultural funciona para el contexto temporal del siglo XX.

Estos componentes se relacionan e interconectan de forma compleja, reflejando y, al mismo tiempo, influenciando cómo una sociedad entiende y aprecia distintas manifestaciones artísticas. Este intrincado sistema de relaciones es clave para determinar lo que una cultura ve como valioso y relevante, desde las obras maestras que se ensalzan hasta las melodías que pasan de una generación a otra. En esencia, estas estructuras sociales y culturales actúan como un espejo que muestra las realidades, ideales y tradiciones del ser humano.

Bourdieu (2010, pág. 231) resalta que “las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudio) y, en segundo lugar, al origen social”.

Extendiendo este pensamiento, podemos inferir que la producción artística, incluida la musical, no es una entidad aislada que surge espontáneamente. En cambio, es el resultado de una serie de influencias y factores que provienen de la sociedad en la que se produce. Si las prácticas culturales, como visitar museos o leer libros, están tan estrechamente ligadas a la educación y al origen social, es lógico pensar que la producción de arte también lo esté. Por lo tanto, la música que se produce en una región específica no solo refleja las habilidades técnicas o la creatividad del artista, sino también las sensibilidades, valores y gustos de esa sociedad en particular.

Esto significa que la música, y el arte en general, es tanto un reflejo como un producto de su entorno. Las sensibilidades sociales y los gustos predominantes, que Bourdieu sugiere que están influenciados por la educación y el origen social, actúan como un tipo de filtro o lente a través del cual se crea y se interpreta el arte. Por lo tanto, para comprender realmente la música o cualquier forma de arte de una región o época específica, es esencial considerar el contexto social y educativo en el que se creó.

En resumen, el argumento central aquí es que el arte y la cultura no existen en el vacío; están inextricablemente vinculados al tejido social

y educativo que los rodea, y Bourdieu nos ofrece una lente crítica para entender esta relación.

Las intersecciones culturales, por lo tanto, ejercen una influencia directa en las ideas creativas que provocaron cambios en la música boliviana del siglo XX. Estas ideas, en cierto grado, están subordinadas al campo que construye las clases sociales y sus respectivos modelos de representaciones simbólicas.

Nos podríamos preguntar: ¿Cómo influye el arte como producto de consumo en los procesos creativos en la música? La respuesta a esta pregunta se desvelará más claramente tras un análisis musical en relación con las intersecciones culturales. Debemos considerar cómo la música indígena y folclórica se ha permeado y transformado a través del proceso de transculturización y globalización.

Es fundamental explorar cómo estas dinámicas culturales y económicas han influido no solo en la creación y difusión de la música, sino también en su recepción y consumo. Ciertamente, estas interacciones complejas entre música, cultura y economía son una parte integral de la rica historia de la música boliviana del siglo XX.

3.2. Bolivia diversa

El Estado Plurinacional de Bolivia se encuentra en el corazón de América del Sur, compartiendo fronteras con Brasil al norte y este, Paraguay al sureste, Argentina al sur, Chile al suroeste y Perú al oeste. Esta nación destaca por su rica diversidad cultural, producto de la confluencia de múltiples etnias y tradiciones. Al cruzar cualquiera de sus fronteras, el visitante puede sentir de inmediato el encanto y la riqueza de su patrimonio, que se manifiesta en sus costumbres, música, danzas y festividades

Los paisajes bolivianos son extraordinariamente variados, y su belleza se transforma y despliega de zona en zona, evidenciando la riqueza natural del territorio. Al mismo tiempo, es posible vislumbrar la historia milenaria de la nación en elementos tan variados como la vestimenta tradicional de algunos de sus habitantes, las casas de arquitectura colonial y las ruinas de civilizaciones ancestrales, como la misteriosa Puma Punku. Bolivia, pues, es un país que encapsula una

mezcla fascinante de tradiciones, culturas y paisajes. Su historia y su diversidad cultural se entretajan con su entorno natural, formando un tapiz único que da testimonio de la rica herencia patrimonial y natural de este país. Cada elemento de su cultura, desde la música hasta la arquitectura, es un reflejo de la confluencia de sus diversas raíces y de su desarrollo a lo largo de los siglos.

Al compartir fronteras con varios países, Bolivia alberga una composición cultural que se enriquece mediante dinámicas culturales compartidas y aproximaciones a costumbres comunes. Sin embargo, la consolidación de una única cultura es un proceso complejo, dada la constante interacción y evolución de las diversas culturas dentro de su territorio.

Estas interacciones dan lugar a la fusión y adaptación de tradiciones y costumbres, generando un mosaico cultural de una riqueza sin igual. Cada región, cada comunidad en Bolivia, aporta su singularidad al tejido cultural del país, creando una sinfonía de experiencias y expresiones que reflejan la diversidad de su gente. La cultura boliviana, por lo tanto, es un testimonio vívido de la coexistencia, la interacción y el enriquecimiento mutuo de diferentes tradiciones y formas de vida.

Es fascinante imaginar cómo sería la región de los Andes si el proceso de colonización no hubiera tenido lugar. Probablemente, estaríamos inmersos en una rica cosmogonía ancestral, llena de rituales y una música que emula el soplo de los vientos mientras contemplamos al cóndor volar en alturas majestuosas.

No estaríamos hablando de Bolivia como la conocemos hoy, sino del gran Tahuantinsuyo o Imperio Inca, una entidad política y cultural que se extendía por un vasto territorio que abarcaba partes de lo que hoy son Perú, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina y el sur de Colombia. Así se hubiera estructurado la región andina en los tiempos del Imperio Inca.

Este imperio ancestral, con sus distintas culturas y tradiciones, nos ofrecería un panorama muy diferente al actual, con una diversidad lingüística, artística y musical aún más marcada. La vida estaría profundamente entrelazada con la naturaleza y el cosmos, y la música reflejaría esa conexión intrínseca. Sin duda, la influencia de la colonización ha dejado huellas profundas y transformadoras en

la región, pero la herencia inca sigue viva en muchos aspectos de la cultura y la vida andina contemporánea.

Regresando a la realidad, es cierto que el imaginario de unos Andes prístinos y ancestrales fue transformado radicalmente con la llegada de la colonización a América Latina. La imposición del Imperio español desencadenó cambios drásticos en la cultura del gran Tahuantinsuyo. Adicionalmente, la forzada inserción de esclavos africanos marcó el inicio de una rica y diversa mezcla de rostros y culturas que narrarían historias de mestizaje y subordinación.

Este nuevo mosaico cultural se convertiría en el crisol de lo que conocemos hoy como América Latina. Aunque este proceso estuvo marcado por la violencia y la opresión, también propició la aparición de nuevas formas de expresión artística, literaria y musical, donde se fusionaban y entrelazaban las tradiciones indígenas, africanas y europeas.

La resistencia cultural de los pueblos indígenas y africanos, su adaptación y su capacidad para reinventarse, permitieron que elementos de sus culturas sobrevivieran y se entremezclaran con las tradiciones impuestas. Así surgieron nuevas expresiones culturales y artísticas que son reconocibles en la actualidad y forman parte esencial del legado y la identidad de Bolivia y de América Latina en su conjunto.

Sin duda, la diversidad y riqueza cultural que hoy posee la región andina es un testamento a la resiliencia y creatividad de sus habitantes a lo largo de la historia.

“La colonización de América subordinó las historias y las cosmologías de los pueblos del Tawantinsuyu y Anáhuac, territorios habitados por incas y aztecas. El “descubrimiento” fue un acontecimiento celebrado por las instituciones sociales, políticas y económicas del siglo XV y XVI. (...) No obstante, para el pueblo Aymara en Bolivia y Perú ese hecho histórico se consideró un pachakuti, es decir, un trastorno total del tiempo y el espacio, una revolución invertida” (Gómez-Quintero, 2010, p. 95)

El concepto de Pachakuti, en la cosmovisión andina, representa un cambio fundamental o una transformación radical. Es un término

complejo de definir en su totalidad debido a su profundidad filosófica y cultural. Según Mignolo (2006), este cambio profundo fue experimentado por los pueblos andinos en el momento de la invasión española. En sus propias palabras: “la invasión de su mundo por parte de los Castellanos fue concebida por los propios Aymaras y Quechuas como Pachakuti” (pág. 2).

Este Pachakuti, o gran transformación, implicó no sólo un cambio político y social, sino también una reestructuración de la realidad misma, de la forma en que los pueblos andinos entendían y experimentaban el mundo. La introducción de nuevas ideas, costumbres y formas de vida cambió de forma irrevocable la cultura y la sociedad de la región andina. Sin embargo, aunque la colonización trajo consigo innumerables desafíos y conflictos, los pueblos indígenas demostraron una resiliencia extraordinaria, preservando y adaptando aspectos de su cultura y cosmovisión a pesar de la enorme presión para asimilarse a las normas europeas.

Este proceso de colonización no buscó en ningún momento igualar el estatus de las sociedades colonizadas al del colonizador. Por el contrario, las personas colonizadas fueron vistas en grados inferiores. Como Ribeiro (1968:63 en Gómez 2010:91) comenta:

Los pueblos colonizados, [...] sufrieron además la degradación de tener que asumir como si se tratara de su propia imagen aquella que no era sino un reflejo de la visión europea del mundo, que consideraba a la gente colonizada como racialmente inferior debido a que era negra, (amer) india o mestiza.

El sistema de jerarquías impuesto por los colonizadores tuvo profundas y duraderas consecuencias en las estructuras sociales, económicas y políticas de las sociedades colonizadas. Se crearon y perpetuaron estereotipos y prejuicios raciales, que aún hoy tienen un impacto en cómo las personas son percibidas y tratadas en función de su origen étnico o racial.

A pesar de esta visión deshumanizante impuesta por los colonizadores, las comunidades colonizadas lograron resistir y preservar aspectos esenciales de sus culturas y tradiciones, aunque también adaptándose y cambiando en respuesta a las condiciones

impuestas. En el contexto de la música, por ejemplo, podemos observar una rica amalgama de influencias europeas, africanas y autóctonas, que dan testimonio de la resistencia cultural y la capacidad de adaptación de estos pueblos.

Desde el momento en que se estableció esta declarada inferioridad, comenzó una intensa subyugación dirigida al adoctrinamiento religioso, la alteración de idiomas y la mezcla de prácticas culturales bajo un sistema educativo profundamente impregnado de valores ajenos. Este proceso de transformación no afectó solo a las poblaciones originarias de las Américas, sino que también reconfiguró las costumbres de los esclavos africanos.

Esta imposición de nuevas prácticas y creencias tuvo un impacto significativo en la estructura social, cultural y religiosa de estos pueblos. Las costumbres ancestrales y las formas de vida se transformaron, en muchos casos de manera forzada, para adaptarse a las expectativas y normas del colonizador. Sin embargo, a pesar de este intento de supresión cultural, elementos significativos de las culturas originales sobrevivieron y se entrelazaron con las influencias europeas y africanas, dando lugar a una nueva y rico matiz cultural que todavía se puede apreciar hoy en día. En el ámbito musical, esto se refleja en la diversidad de estilos y géneros, cada uno portador de ecos de esta historia tumultuosa.

Por ende, a lo largo de su desarrollo, la música tanto en Bolivia como en el resto de Latinoamérica ha experimentado profundas transformaciones, alejándose de sus prácticas originales y adoptando nuevas significaciones a través de distintos estilos y géneros. La música traída por los colonos, la música nativa y la música africana, sufrieron cambios diferenciadores debido a las intersecciones de etnias que han coexistido en la Abya Yala.

Estos cambios no sólo son evidentes en la mezcla y evolución de estilos y géneros musicales, sino también en los instrumentos utilizados, las técnicas de composición y las formas de interpretación. La fusión de estas diferentes tradiciones musicales ha dado lugar a una expresión cultural única y diversa, reflejando las múltiples capas de identidad y experiencia que conforman el tejido cultural de Bolivia y de Latinoamérica en general.

A pesar de que la música ha experimentado cambios y evoluciones a lo largo del tiempo, continúa siendo una expresión fundamental de la identidad cultural y un medio para conectar con el pasado. En cada nota y en cada melodía, resuenan las historias de resistencia, adaptación y creatividad que definen el carácter de esta región.

Es innegable que la diversificación de estilos se dio gracias a la mezcla de una latinoamericanidad variada, y que estas transformaciones culturales fueron provocadas por procesos de dominio y subordinación. No podemos justificar por completo el proceso del Pachakuti, pero es necesario analizar lo que se generó a raíz de ese caos de cambios que ocurrieron en nuestro continente. Los elementos africanos, indígenas, y los traídos por los españoles, sumados a la migración de los años 40 y la globalización de los años 60, ocasionaron transformaciones en la música de la segunda mitad del siglo XX.

Es irrefutable que Bolivia, al compartir fronteras con países como Perú, Argentina, Brasil, Paraguay y Chile, tenga similitudes con ellos. De hecho, sus fronteras podrían ser consideradas como meras virtualidades que apenas se distinguen. En zonas geográficas como las comunidades del Altiplano, se encuentran similitudes con Perú; en el sur, Tarija se asemeja a Argentina; y los departamentos de Beni y Pando se conectan con la inmensa cultura de la cuenca del Amazonas.

Estas características dotan a Bolivia de una diversidad impresionante, pero con una población significativamente compuesta por comunidades indígenas, lo que la convierte en el país con mayor representación de población indígena en América Latina.

Según Mamo (2023, pág. 318): “De acuerdo con el Censo Nacional de 2012, el 41% de la población boliviana mayor de 15 años es de origen indígena, aunque las proyecciones de 2017 del Instituto Nacional de Estadística señalan que ese porcentaje se habría ampliado al 48%. De los 36 pueblos reconocidos en el país, habitan en los Andes mayoritariamente los de habla quechua (49,5%) y aymara (40,6%). En las Tierras Bajas, son mayoría los chiquitano (3,6%), guaraní (2,5%) y moxeño (1,4%), que junto al 2,4% restante componen los 36 pueblos indígenas reconocidos”.

Además de tener esta cantidad de población originaria, Bolivia posee una población afro boliviana, aunque minoritaria importante en sus expresiones culturales

Los afros son una población que se ubican en los yugan, pero que de igual forma que los indígenas se han urbanizados en zonas próximas a las urbes, incluso trasladándose a otros departamentos, pero siendo en si una población minoritaria o de poca constitución de densidad, según Balladares (2015) en Zambrana, 2015, Pag.35. Las poblaciones afro bolivianas para el censo del 2012 ocupan el sexto lugar de pueblos que reclaman una identidad étnica diferente y que su densidad de población asciende a 22.777. Pero que ha aportado indiscutiblemente a la diversidad étnica de Bolivia desde las migraciones afros en épocas de la invasión española.

Hoy, sería difícil imaginar a Bolivia sin afros y sin toda la contribución que nuestro pueblo hizo a la economía minera, agrícola y a la independencia de la Republica. Además de aportes como lo tan conocidos “platos típicos” (...) demás de la morenada, el caporal, y la ya conocida saya, de los cuales hoy en día forman parte indiscutible de la historia y la cultura del gran Estado Plurinacional (Ballivian, 2015, en Zambrana, 2015, Pág. 11).

Bolivia situada en el corazón de América del Sur, es un mosaico de culturas, tradiciones y paisajes que reflejan la rica historia y diversidad de su gente. Su posición geográfica, compartiendo fronteras con múltiples naciones, ha permitido una confluencia de influencias que han enriquecido su patrimonio cultural. A pesar de las adversidades históricas, como la colonización y la imposición de sistemas jerárquicos, Bolivia ha demostrado una resiliencia impresionante, manteniendo y adaptando sus tradiciones ancestrales. La música, como expresión de esta identidad, es un testimonio de la fusión de influencias indígenas, africanas y europeas. La presencia significativa de comunidades indígenas y la contribución de la población afro boliviana son pilares fundamentales en la construcción de la identidad boliviana.

3.3. La creación musical

La actividad creadora como fenómeno fundamental de la producción humana es la fuente primordial del desarrollo y la transformación en

nuestra relación con la naturaleza. Desde sus inicios, el ser humano ha intentado modificar su entorno, logrando, en el proceso, contribuciones significativas en la historia de la humanidad.

La palabra “creación” proviene del latín “creatio, -ōnis” y, según la Real Academia Española en su portal web, tiene varios significados, a saber: Acción y efecto de crear; en la tradición judeocristiana, conjunto de todo lo existente, la Creación; obra relevante artística, literaria, arquitectónica, musical o científica (RAE).

En términos generales, la creación puede ser vista como un acto de innovación y generación, un proceso por el cual se introducen nuevas ideas, conceptos, o estructuras en el mundo. En el ámbito artístico y cultural, este proceso de creación es a menudo una forma de expresión personal y social, una manera de reflejar y responder a los eventos y las condiciones de nuestro entorno. Así, la creación es tanto una actividad intrínsecamente humana como un componente integral de nuestra cultura y sociedad.

En efecto, la creación en el contexto cultural abarca una amplia gama de formas y medios, desde la sencillez de un lápiz hasta la sofisticación de la codificación avanzada, desde la formación natural de una nueva vida hasta la ingeniería genética más sofisticada. En su esencia, la creación representa el acto de transformar materias primas, ideas o conceptos en un producto tangible o intangible con valor o significado.

La creación también puede tomar la forma de contribuciones intelectuales y artísticas, como la composición de música, la escritura de literatura, el diseño de arquitectura, la producción de obras de arte, y la generación de teorías científicas y filosóficas. Cada una de estas creaciones refleja la imaginación y la perspicacia del creador, a la vez que responde e influye en la cultura y la sociedad en la que se desarrolla.

Asimismo, la creación es un proceso dinámico e interactivo. No solo produce objetos o conceptos novedosos, sino que también genera nuevas formas de entender y experimentar el mundo. Cada acto de creación es, en este sentido, una forma de diálogo y de intercambio: una conversación que engloba tanto al creador como al espectador, y

que refuerza nuestra capacidad colectiva para imaginar, interpretar y dar forma a la realidad en que vivimos.

El inicio de la creatividad humana posiblemente emergió a medida que el hombre interactuaba con su entorno, quizás impulsado por la majestuosidad de la naturaleza misma. Los patrones rítmicos y variados de las olas rompiendo contra las costas, los sonidos persistentes de las gotas de lluvia, el canto de los pájaros, o incluso el desarrollo de nuestro propio lenguaje—todos estos elementos pueden haber alimentado la chispa inicial de la creación imitativa del entorno sonoro. Como observa Johansson (2021, pág. 28), “Nuestra voz y nuestra capacidad de emitir sonidos son una adaptación biológica evidente a la lengua oral”. Al igual que el sonido evolucionó para ser una herramienta de comunicación en nuestras interacciones sociales, la imitación estructurada de los sonidos probablemente evolucionó para convertirse en música.

La idea de la música como una forma de imitación se refleja en las palabras de Alejo Carpentier en “Los pasos perdidos”. Montoya (2005, pág. 58), en su ensayo sobre “Los pasos perdidos” y el origen de la música, comparte una perspectiva similar al afirmar que “la música nace, según el musicólogo, por imitación. Tal teoría concibe las primeras manifestaciones del trote, el galope, el salto y el trino de las aves que el hombre del paleolítico cazaba”. Esta concepción subraya la idea de que la música, como muchas formas de creación, es un reflejo de nuestro entorno y de nuestras experiencias, moldándose a lo largo del tiempo a medida que nuestras interacciones y comprensiones del mundo que nos rodea cambian y evolucionan.

Un ejemplo de cómo los objetos pueden ser transformados en herramientas se puede encontrar en la película de ciencia ficción, “2001: Odisea en el espacio”. Al comienzo de la película, uno de los primates descubre que un hueso que queda después de una comida puede ser utilizado como una herramienta efectiva. Llega a su manada con este hueso y lo usa contra otro primate, lo que posiblemente simboliza el comienzo de la adaptación y el uso de objetos en nuestra historia evolutiva, incluso en la ficción.

Es ciertamente plausible que los objetos, además de sus múltiples usos prácticos, hayan sido adaptados como elementos sonoros en

el desarrollo de la música. Es ampliamente conocido que los huesos se transformaron en los primeros instrumentos de viento de la prehistoria. En varias culturas indígenas a lo largo del continente latinoamericano, se han encontrado ejemplos de instrumentos de viento fabricados con pequeños huesos, lo que demuestra cómo la adaptación y transformación de los objetos disponibles en el entorno han influido en la evolución de la música y la cultura.

Un ejemplo específico en Bolivia es mencionado por Sánchez y Sanzetenea (2000, pág. 33), quienes describen el hallazgo de una flauta hecha de hueso de llama junto al esqueleto de una mujer. Este ejemplo ilustra cómo los recursos naturales disponibles en el entorno fueron utilizados de manera creativa para la creación de instrumentos musicales, dejando una huella tangible de la relación entre la adaptación de objetos y la expresión musical en la cultura boliviana.

El canto, el ritmo corporal y la percusión de objetos se convirtieron en formas de expresión en la construcción sonora del ser humano. La imitación y la adaptación de objetos pueden ser consideradas como el origen incierto de la música, y los objetos encontrados y el desarrollo de instrumentos musicales hablan del cambio cognitivo que llevó al ser humano a convertirse en una especie creadora.

A lo largo de la historia, la creación musical ha generado una infinidad de identidades sonoras que se han convertido en símbolos culturales de cada región del mundo. Los procesos creativos pueden entenderse como pasos de interacción en la sociedad, y los creadores y las instituciones que validan diferentes manifestaciones musicales se vinculan de diversas formas con su entorno y su quehacer.

La música, en su capacidad de evocar emociones, contar historias y transmitir mensajes, desempeña un papel crucial en la configuración y afirmación de las identidades culturales. A través de la creación musical, se establece un diálogo entre el artista, la audiencia y la sociedad en su conjunto. Este intercambio continuo entre la creación y la recepción de la música enriquece la diversidad cultural y contribuye a la evolución constante de la expresión artística.

Wagensberg (2017) comenta en su libro “Teoría de la creatividad”

Cuando la temperatura desciende y la humedad aumenta severamente, un animal no puede sentarse a esperar que transcurra un millón de años para ver si las cosas mejoran por sí solas, por ejemplo, con la emergencia espontánea de las plumas. Si su capacidad cultural se lo permite puede, eso sí, acortar mucho los tiempos y diseñar y construirse un abrigo. Así aparecen las dos grandes familias de ideas: las ideas naturales propias de los seres vivos y las ideas culturales propias de los seres vivos que, además, están provistos de la inteligencia necesaria para aprender y para crear (pàg.20).

Wagensberg, en su libro “Teoría de la creatividad”, expone de manera clara cómo el aprendizaje y la creación se desarrollan a partir de la transformación de una idea, que inicialmente surge como una solución a un problema real. Según él, “Una idea natural es un germen de conocimiento virtual que nace fuera de la mente humana y que sólo se convierte en conocimiento real si consigue convertirse en la solución de un problema real” (Wagensberg, 2017, pág. 20).

En relación con el arte y la creación, surge una pregunta interesante en relación con el planteamiento de Wagensberg. ¿Cómo se aplica este concepto en el contexto de la creación artística, donde los problemas a resolver pueden ser menos tangibles o prácticos en comparación con otros ámbitos? La creación artística a menudo se basa en la expresión personal, la exploración de ideas abstractas y la búsqueda de nuevas formas de comunicación y significado.

En este sentido, podría argumentarse que la creación artística se enfrenta a desafíos y problemas propios dentro del ámbito de la expresión estética y la comunicación emocional. Los artistas buscan plasmar sus visiones, emociones y perspectivas en formas diversas, utilizando diversos medios y técnicas. Si bien estos desafíos pueden diferir de los problemas prácticos, no dejan de ser una fuente de estímulo y motivación para la creación artística.

En última instancia, la creación artística se nutre tanto de las ideas naturales como de las ideas culturales, combinando elementos de inspiración personal, influencias culturales y la búsqueda de soluciones a los desafíos artísticos propios.

Toda forma de creación artística se origina a partir de una idea base, que puede surgir tanto de la proyección de la forma como de la construcción técnica del artesano. Cada obra de arte puede ser única en su creación, aunque en la reproducción del arte del artesano puedan existir recurrencias estilísticas.

Para que el desarrollo de la producción artística que conocemos hoy en día se haya manifestado, el cerebro humano tuvo que procesar diferentes fenómenos y capacidades cognitivas. Esto incluye la comprensión del fenómeno de la escucha en el caso de la música, así como el campo visual y las inteligencias visuales que permitieron el desarrollo de la expresión y la creación artística.

Desde los sonidos que se generan en la garganta hasta el canto imitativo de la naturaleza, desde la repetición de los pasos hasta el ritmo métrico, y desde la utilización de objetos hasta la producción de sonidos aerofónicos, todos estos procesos creativos surgieron inicialmente de la casualidad y luego se fueron estructurando en formas de expresión más elaboradas.

La creatividad humana ha sido fundamental en la evolución del arte, permitiendo la exploración de nuevas ideas, técnicas y formas de comunicación a través de diferentes medios artísticos. La combinación de la imaginación, la capacidad de observación y la habilidad técnica ha dado lugar a una amplia diversidad de manifestaciones artísticas a lo largo de la historia.

El desarrollo de la música está intrínsecamente relacionado con la evolución de sus elementos constitutivos y su aplicación en el discurso musical. La melodía, el ritmo y la armonía son elementos que han sido teorizados a lo largo del tiempo, surgiendo de las ideas culturales propias de cada sociedad.

Toda creación musical se origina a través de un proceso complejo que puede tener su origen en la interacción entre el creador y su entorno, así como en la exploración y manipulación del material sonoro como objeto de construcción. Las ideas culturales, influencias y experiencias individuales también juegan un papel fundamental en la creación musical.

La creación musical implica un proceso de investigación y descubrimiento, desde la invención de nuevos objetos sonoros hasta su organización y estructuración en un discurso musical. Este proceso creativo se nutre tanto de la individualidad del creador como del contexto colectivo en el que se encuentra. La música se convierte en un espacio de expresión y comunicación que trasciende lo individual y se conecta con el público, permitiendo la transmisión de emociones, ideas y experiencias compartidas de orígenes de influencias diversas.

La intertextualidad, tal como la plantea Nommick (2005), nos proporciona una perspectiva sobre cómo se han manejado las intersecciones de los procesos creativos en el contexto de la creación musical. Esta intertextualidad se da en un encuentro entre la historia cultural de la música, que abarca tanto el pasado como el presente, y se refleja en el material compositivo.

Escribir música sobre música, reutilizar esquemas formales, técnicas o materiales temáticos pertenecientes al pasado, son procedimientos utilizados por los compositores desde hace muchos siglos. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, esta incorporación a la creación musical de elementos procedentes de obras ajenas se ha desarrollado considerablemente y ha tomado formas cada vez más sutiles y variadas. Proponemos en esta comunicación una reflexión teórica y metodológica sobre el proceso creativo en la música del siglo XX y, más particularmente, sobre la intertextualidad musical, cuyo estudio es fundamental para poner en evidencia los elementos tomados en préstamo por el compositor y observar como los asimila (Nommick, 2005, pág.792).

La cita de Nommick (2005) aborda la práctica de escribir música sobre música y la reutilización de elementos pertenecientes al pasado en la creación musical. Destaca que estos procedimientos han sido utilizados por los compositores a lo largo de muchos siglos. Sin embargo, señala que en el siglo XX esta incorporación de elementos de obras ajenas ha experimentado un considerable desarrollo, adoptando formas cada vez más sutiles y variadas. El autor propone una reflexión teórica y metodológica sobre el proceso creativo en la música del siglo XX, centrándose en particular en la intertextualidad musical.

Según Nommick, el estudio de la intertextualidad es esencial para identificar los elementos tomados en préstamo por el compositor y observar cómo los asimila en su propia obra.

Este análisis de la cita revela la importancia de la intertextualidad musical como una práctica común en la creación musical. Los compositores han recurrido a la reutilización de esquemas formales, técnicas y materiales temáticos del pasado, adaptándolos y transformándolos en nuevas composiciones.

Esta práctica evidencia el diálogo entre las obras musicales anteriores y las contemporáneas, que genera una continuidad histórica y un enriquecimiento mutuo. La reflexión teórica y metodológica propuesta por Nommick permite profundizar en el proceso creativo en la música del siglo XX, examinando cómo los compositores integran y asimilan los elementos prestados en su propia obra. El estudio de la intertextualidad revela las influencias, las conexiones y las transformaciones que se producen en el panorama musical, contribuyendo a la comprensión y apreciación de la diversidad creativa en la música contemporánea.

Todo proceso histórico se desarrolla social indiscutiblemente ha transformado el panorama musical en la creación de la música en Latinoamérica y evidentemente en el mundo, la obra y la creación de las mismas revelan datos historicistas, sociales y culturales que se identifican en el proceso de la adaptación de las múltiples influencias que tienen como resultado el producto sonoro en los procesos creativos.

“Las artes, más allá del propio proceso de creación, se construyen y se deconstruyen. No responden únicamente a la mera creación, sino que implican otros aspectos que pueden ser intrínsecos, como ya hemos mencionado, desde la cultura. Sobre todo, son un reflejo de la mente. Aisnes (2002) comenta: “El trabajo en las artes no solo es una manera de crear actuaciones y productos; es una manera de crear nuestras vidas ampliando nuestra conciencia, conformando nuestras actitudes, satisfaciendo nuestra búsqueda de significado, estableciendo contacto con los demás y compartiendo una cultura” (pág.19).”

Consideremos el acto de crear como una imagen preconcebida a la idea, o un fenómeno de construcción mental que precede al producto. Ya hemos discutido en profundidad las diferencias creativas inherentes a nuestro ser, pero, en última instancia, la creación en la música, sus orígenes y su construcción, son campos que aún debemos explorar a partir del conocimiento, los saberes y la producción cultural del ser humano.

3.4. De la Materia al sonido y de los elementos a la creación

La creación, tal como se discutió previamente, surge de una intrincada red que entrelaza ideas tanto naturales como culturales. La interacción entre la naturaleza y la transformación convergen con los procesos de la mente creativa, dando lugar a un cúmulo de ideas. Estos pueden ser analizados desde la perspectiva de la materia, entendiendo a los objetos como productos del desarrollo cultural de la humanidad, que a su vez mantienen una relación intrínseca con las cosas en sí mismas.

Las interpretaciones descriptivas de los objetos han brindado una perspectiva enriquecedora en el estudio del arte y la literatura, a compartir desde el proceso de producción hasta la esencia de los mismos objetos. Esta aproximación permite un análisis profundo de la sociedad, tal como Arnold Hauser lo demostrada en 1951 con su magistral obra, 'Historia social de la literatura y del arte.

Tal como Hauser plantea un análisis basado en la producción artística, es perfectamente factible examinar un período específico a través del lente de su producción en el ámbito del arte. Tomemos, por ejemplo, a Bolivia en la segunda mitad del siglo XX. Un objeto, como podría ser un gramófono, no solo nos revela detalles sobre su fabricación y el proceso constructivo, sino también sobre el avance tecnológico de la época y la capacidad económica de quienes podrían adquirirlo. Aún más relevante, mediante su función, es posible analizar la música escuchando la reproducción de un disco de antaño. Este enfoque enriquece la interpretación del arte en relación con su contexto social.

La cultura inherente a los objetos es tan significativa como la esencia de su reproducción, e incluso el lugar desde el cual se manifiestan.

Así, considerar la materia como un elemento esencial al arte es similar a identificar los componentes con los que se edificó dicha creación. Moreya y Ventura (2020), en su artículo “Historia de la cultura material. Objetos, agencias, procesos”, brindan una visión histórica desde los albores de este enfoque analítico descriptivo, enfocado en explorar la interacción entre el objeto y la humanidad

Esta materia engloba toda forma de producción, desde un simple lápiz hasta una computadora avanzada, incluyendo instrumentos como una guitarra o un monocordio. Hay múltiples formas de concebir la cultura en términos de objeto, adquisición y comunicación (Raido y Maíllo, 1996) A través del entendimiento del objeto como cultura y la cultura de la materia, es posible discernir la producción musical desde una base clara, considerando como «materia» los componentes empleados para su creación y la manera en que estos se relacionan entre sí. No obstante, resulta esencial delimitar el término «materia» desde una perspectiva más pragmática.»

De acuerdo con la Real Academia Española (RAE), “materia” se define como la realidad primaria que compone las cosas; una entidad espacial perceptible a través de los sentidos que, en conjunto con la energía, forma el mundo físico. Esta se contrapone al concepto de espíritu. En el contexto musical, la materia está constituida por los variados instrumentos que han surgido a través de la evolución histórica de la producción sonora. En este sentido, la “materia cultural” es tan relevante como la manifestación de los componentes esenciales de la música. Así, podemos conceptualizar la materia cultural musical como el conjunto de instrumentos empleados para producir sonido, sin importar su nivel de sofisticación o complejidad.

Por consiguiente, la materia que es objeto de la producción cultural musical no solo define características esenciales de una región específica, sino que también la caracteriza, la distingue y permite su reconocimiento. En metrópolis altamente cosmopolitas como Nueva York, Berlín o Ciudad de México, puede resultar desafiante delinear las particularidades de su sonoridad debido a su naturaleza intercultural que tiende hacia la hiperculturalidad, concepto abordado por Byung-Chul Han (2018). Sin embargo, en otras regiones menos globalizadas, aún es posible identificar instrumentos y sonidos únicos que actúan

como emblemas sonoros. Estos no solo reflejan la musicalidad de un lugar, sino que también ofrecen una ventana hacia la identidad, tradiciones y la historia que han moldeado a esa comunidad o región a lo largo del tiempo.

Ciertamente, es más fácil reconocer la sonoridad de determinadas culturas a través de sus instrumentos característicos, aunque algunos puedan ser más ambiguos en su identificación que otros. Por ejemplo, al escuchar las cuerdas vibrantes de un charango, es casi automático que nuestra mente se transporta a las alturas de los Andes. Por otro lado, cuando escuchamos a Anoushka Shankar deslizar sus dedos sobre las cuerdas de un sitar, el paisaje mental que se dibuja no es el de los Andes, sino el de la vastedad y misticismo de la India. Un piano acústico, en cambio, podría no evocar una geografía tan definida, pero indudablemente nos conecta con el Occidente, cuna de su creación. Así, cada instrumento musical no solo produce sonidos, sino que también cuenta historias y refleja una identidad cultural específica. Siendo un testimonio sonoro de la riqueza y diversidad del patrimonio humano.

Es importante precisar que cuando hablamos de la “materia” en relación al sonido, nos referimos a cómo de la materia nace el sonido como una forma de energía que se origina cuando el objeto sonoro vibra. Esta definición es crucial, ya que el sonido no proviene únicamente de las cuerdas de un instrumento, sino que además reverbera en del cuerpo del mismo sobre el que están montadas estas cuerdas, o del material que es percutido, como en el caso del steel drum. Este último es básicamente metal moldeado que produce un sonido característico del Caribe. Por lo tanto, al hablar de “materia musical”, no solo nos referimos a los elementos obvios que producen sonido, sino también a los elementos estructurales que contribuyen a la creación de la resonancia y el timbre de un instrumento.

Las decisiones adoptadas por los creadores musicales a lo largo de la historia han permitido que la humanidad se distinga no solo a través de aspectos tangibles como la vestimenta, fruto de la cultura material, sino también a través de la elección de instrumentos y objetos sonoros. En el ámbito musical. Un compositor, al embarcarse en su travesía creativa, no solo de la vida a melodías y armonías, sino que también elige deliberadamente qué instrumentos serán los

portavoces de su visión artística. Esta elección del objeto sonoro no es meramente funcional; es una decisión imbuida de significado y validada socialmente por el contexto en el que el compositor se encuentra. Estas decisiones, a menudo influenciadas por tradiciones y contextos culturales, conducen a una cierta coherencia y homogeneidad en el estilo sonoro, especialmente cuando se considera el paisaje sonoro Schafer en 1977 específico de una región o comunidad.

Para Schafer, “un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico” (pág. 24). Estos paisajes sonoros establecen una relación con el ser humano, creando una experiencia auditiva que, aunque muchas veces se procesa de manera subconsciente, es fundamental para nuestra evolución auditiva. El objeto sonoro y el paisaje sonoro reflejan las dinámicas culturales y sus particularidades en las interacciones tanto educativas como sociales. Estas interacciones llevan a ciertos grupos a cultivar preferencias específicas y, en algunos casos, a desarrollar una devoción casi religiosa hacia estilos musicales concretos.

No podemos abordar los elementos fundamentales de la música de la misma manera que consideramos el pincel y la pintura en un grabado, dado que, aunque los componentes musicales no son tangibles, sí son perceptibles auditivamente. Las configuraciones específicas de motivos, estructuras y patrones. Rítmicos son seleccionados de manera individual por cada compositor, reflejando su interpretación única y personal de la melodía, el ritmo y la armonía. Esta perspectiva es universal y se puede aplicar a cualquier género o tradición musical en el mundo. En relación con esto, Meyer (1974, pág.13) señala:

Mi perspectiva disciplinar es semejante a la de la antropología cultural o la psicología social. Lo que espero entender y explicar son las elecciones compositivas realizadas por hombres y mujeres individuales que son miembros de alguna cultura. Estas elecciones crean lo que llamamos estilos musicales, y es a partir de cambios en las elecciones que construimos la historia de la música.

Es innegable que, según Meyer, el estilo musical se fundamenta en las decisiones tomadas por ciertos creadores dentro de un contexto cultural. Para el autor, aunque estas decisiones pueden ser deliberadas o surgir de manera consciente, en esencia, son elecciones. Los artistas,

a lo largo de su trayectoria creativa, han optado por ciertos caminos, ya sean intencionados o circunscritos por su entorno, que han culminado en variadas expresiones artísticas. La selección de instrumentos, la manipulación de los elementos básicos de la música y su articulación, otorgan rasgos distintivos que establecen paralelismos o divergencias entre los creadores, dependiendo de la época en la que se encuentren. Así, el estilo musical no solo es un espejo de las decisiones personales del compositor, sino que también encapsula el ambiente cultural y la época en la que este se desenvuelve.

¿Qué acontece en el siglo XX? Es una época de particular relevancia, sobre todo su segunda mitad, cuando el mundo, al menos en cierta medida, logró un respiro de los conflictos políticos de envergadura global. Las similitudes estilísticas entre compositores empezaron a diluirse. En su lugar, emergió una profusión de enfoques musicales notablemente contrastantes que, aunque compartían un marco temporal, ofrecían resultados sonoros radicalmente distintos. Los estilos musicales no solo se multiplicaban, sino que también se ramificaban y avanzaban hacia rumbos imprevistos. Esta diversidad sonora era un reflejo de la agitación cultural y social de la época, así como del avance imparable de la globalización y el intercambio de ideas a una escala sin precedentes.

Los componentes fundamentales de la música, identificados como melodía, ritmo y armonía, no operan en el vacío. Aunque son distintos, mantienen una interacción constante entre sí. Sin embargo, es posible segmentarlos para analizar más detalladamente cómo se relacionan e influyen mutuamente. Según Meyer, hay un cambio significativo en la forma en que estos elementos se manifiestan, donde es posible identificar patrones o regularidades. Él destaca estrategias específicas para la introducción o modificación de un recurso musical, y cómo la repetición y adaptación de estos cambios se consolidan en estrategias recurrentes. Estas, a su vez, al ser empleadas de manera consistente, derivan en características estilísticas distintivas (Meyer, pág. 47)

Los artistas, a través de su singularidad y maestría, han transformado sus recursos en innovaciones. Estas, a menudo, están influenciadas por sus decisiones personales, estrategias creativas y el contexto cultural en el que se desenvuelven y la educación que

han recibido. Algunos creadores toman decisiones plenamente conscientes, orientando sus cambios hacia un discurso estilístico específico. Sin embargo, otros optan por rutas que, aunque puedan parecer históricamente desinformadas o incorrectamente inspiradas en otras culturas, son deliberadas. Aunque estas elecciones puedan surgir de interpretaciones o adaptaciones imprecisas, finalmente dan lugar a la creación de estilos distintivos y novedosos, enriqueciendo el mosaico musical global.

Capítulo IV

Estado del arte

4.1. Diversidad musical en Bolivia

4.1.1. La herencia musical del siglo XX en Bolivia.

Plantar una historia objetiva y fundamental de la música de una determinada región es una tarea compleja e indeterminada. Sin embargo, las referencias y el pensamiento social de los actores involucrados se han plasmado en diversas fuentes bibliográficas que aportan valiosamente al desarrollo de este marco referencial. La obra musical, como producto de la cultura boliviana, es de gran importancia. A pesar de que su estudio pueda ser extenso y sus conclusiones hipotéticas en términos históricos, es esencial destacar que la información presentada en este apartado proviene principalmente de investigaciones realizadas por otros autores, enriquecidas con un análisis descriptivo relevante para una investigación de esta naturaleza.

Además, es fundamental reconocer la riqueza y diversidad de la música en cada región, ya que esto no solo refleja la historia y tradiciones de un lugar, sino también las emociones, vivencias y aspiraciones de su gente. La música, en muchas ocasiones, se convierte en un testimonio vivo de los cambios sociales, políticos y culturales que una sociedad experimenta a lo largo del tiempo. En el caso de Bolivia, su música es un mosaico de influencias indígenas, coloniales y contemporáneas que narran una historia rica y multifacética. Al estudiarla, no solo se adquiere un entendimiento sobre su pasado y presente, sino también una profunda apreciación de su identidad cultural. Por ello, es vital abordarla con un enfoque riguroso y respetuoso en la cual se reconozca siempre las fuentes y el trabajo previo de investigadores y músicos que han dedicado su vida a entender y preservar este patrimonio sonoro.

La música es un reflejo histórico significativo de la producción cultural de las sociedades alrededor del mundo. En sus múltiples manifestaciones, ha estado presente no solo en celebraciones,

rituales y otros eventos sociales, sino que también ha trascendido esos contextos para ser protagonista en grandes teatros y espacios dedicados exclusivamente a la apreciación auditiva. Al analizar la música de un país específico, es posible descubrir una multitud de matices que reflejan su contexto político, eventos sociales, vida urbana y las influencias de sus pueblos originarios. Estos elementos, en conjunto, actúan como agentes determinantes en la evolución y transformación de la sonoridad de una nación. Por lo tanto, es esencial reconocer y valorar la música no solo como una forma de expresión artística, sino también como un testimonio vivo de la historia y la identidad de un pueblo.

El siglo XX no solo evidencia la amalgama y origen de diversas corrientes en el arte musical, sino que también se caracteriza por su faceta oscura, marcada por las transformaciones culturales que surgieron a raíz de las devastadoras guerras de la época. Aunque estos conflictos se intensificaron hasta mediados de siglo, es discutible si estos eventos dieron lugar a nuevas formas de interpretar y vivir la vida. Sin embargo, es innegable que tales acontecimientos dejaron huellas profundas en la psique colectiva. Con el tiempo, la memoria directa de estos eventos se desvanece a medida que sus protagonistas desaparecen, pero lo que perdura es la narrativa documentada en los trabajos de aquellos que han registrado la historia social de los países latinoamericanos. Estos registros no solo sirven como testimonio, sino que también refleja cómo la música y la cultura se adaptaron y respondieron a los desafíos de una era turbulenta

Latinoamérica representa un fenómeno curioso e importante por la forma en que desde el Pachakuti se transformó el rumbo de la historia de este continente, entramándose lo que sería un proceso de cambios hacia una transformación inevitable Miranda, A. y Tello, N. (2011, pág. 13) a propósito de nuestra cultura latinoamericana comentan:

El inmenso acervo cultural de los latinoamericanos, consecuencia de una mezcla compleja y fructífera puesta a prueba como pocas en el planeta desde quienes a su llegada pretendieron abolir creencias religiosas anteriores, hasta quienes quisieron reducir la cultura a una falsa modernidad uniformadora, demanda la revaloración de sus herederos y creadores a la vez que el replanteamiento de aspiraciones

y esfuerzos, así como la identificación de aquellos factores internos y externos que debilitan, subordinan o incluso buscan confinar en museos este acervo magnífico

Latinoamérica, en esencia, representa un mosaico intrincado de riqueza cultural que ha permanecido en constante evolución, al igual que cualquier otro proceso de producción cultural. Sus rasgos son tan variados y cambiantes como sus paisajes y biodiversidad. Comprenderla en la actualidad implica reconocer y aceptar sus múltiples facetas, algunas amables y otras profundamente arraigadas en heridas ancestrales. No se busca un simple compendio para validar su identidad, sino una apreciación más profunda y matizada. En particular, su música exige análisis más detallados que profundicen en la esencia de su producción. Serán las futuras generaciones las encargadas de narrar y escribir sobre el pasado basándose en la producción musical, así como de interpretar el presente. Y quizás, sean ellas las que logren vislumbrar y definir hacia dónde se encamina el destino del continente americano.

4.1.2. La herencia del siglo XX en Bolivia.

En pleno siglo XX, cuando los países vecinos ya consolidaban prosperas sociedades Bolivia y Paraguay iniciaban una guerra para disputarse el chaco, este acontecimiento social sostuvo como objetivo el disputarse un territorio el cual no dejó de ser un terreno áspero y sin recursos naturales como el gas o el petróleo, esta guerra le daría un cambio al país que transitaría una lenta recuperación que tendrá por tanto este período de la guerra del chaco y posteriormente las dictaduras marcarían profundos cambios en las expresiones del arte musical.

La migración, la llegada de la radiodifusión, y los intercambios culturales entre naciones darían consigo el desarrollo de diferentes manifestaciones artísticas en la música que se consolidarían poco a poco como identidades de la región. El nacionalismo de la semana Indianista (Wahren, C. 2014). Traería consigo una construcción ideal del arte nacionalista que tomaría fuerza en los músicos que resemantizarían la nueva música andina nacionalista (folclor nacionalista) que tomaría mayor fuerza en los años 60, además la música clásica de tradición

escrita se permearía con las ideas de un ecosistema musical sonoro igual con fuerza nacional entre tanto buscando una vanguardia como el caso de Cergio Prudencio y Villalpando, así sucesivamente surgirían otras manifestaciones como el rock, la cumbia entre otros.

Pensar en la música boliviana del siglo XX como un fenómeno crónico y confinado a un solo estilo resulta complicado y desacertado. El estudio de este siglo, o más específicamente, de su segunda mitad, requiere una perspectiva abierta y comprensiva de las producciones musicales no solo en Bolivia, sino también en toda América Latina. Sin embargo, Bolivia, con sus particularidades sociales, merece un análisis detallado e interesante, dado que la música producida en este período refleja un fenómeno único y distintivo.

La música boliviana del siglo XX no puede ser encapsulada o definida por un solo estilo o género. En cambio, es un tapiz rico y diverso que refleja las complejidades y particularidades de la sociedad boliviana durante este período. Este siglo fue testigo de una serie de cambios sociales y políticos significativos en Bolivia, y estos cambios se reflejaron en la música producida en el país.

Durante la primera mitad del siglo XX, Bolivia experimentó una serie de transformaciones sociales y políticas que tuvieron un impacto profundo en la sociedad y, por fin, en la música. La Revolución Nacional de 1952, por ejemplo, no solo transformó la estructura política y social del país, sino que también influyó en la producción y consumo de música. Este período vio el surgimiento de nuevos géneros musicales y estilos que reflejaban las aspiraciones y luchas de la sociedad boliviana.

La segunda mitad del siglo XX también fue testigo de la globalización y la creciente influencia de la música de otras partes del mundo en Bolivia. Sin embargo, los músicos bolivianos no simplemente adoptaron estos estilos extranjeros, sino que los integraron y fusionaron con géneros locales para crear algo distintivamente boliviano. Este proceso de fusión y adaptación refleja la resiliencia y creatividad de los músicos bolivianos, así como la riqueza y diversidad de la tradición musical del país.

El periodo moderno según Gainza citado en Guardia (2001) “comprende los siglos XIX, XX, en que la música se mantiene diversificada dentro de las tres vertientes, cuyos orígenes fueron sistemáticamente descritos: la andina, la europea, y la mestiza o criolla” (pág. 57)

Por otro lado, Moreira (2016, pág. 180) comenta “durante todo o século XIX e início do XX a América de colonização ibérica viveu períodos de crise política que sinalizavam a constituição de um novo paradigma identitário vinculado a ideais progressistas, libertários e nacionalistas. Coube ao campo das artes—como proposição, expressão e gestão da cultura—a defesa do aspecto simbólico dessas novas identidades em construção”

La música latinoamericana y específicamente en boliviana va dando pasos gigantes de desarrollos, en los procesos creativos que deliberados o caprichosos van formando un sentido social del gusto (Borideu, 1985) un tanto de elite y un tanto de música para las grandes masas sociales como consumo cultural que parte desde sus orígenes nacionalistas, o de vanguardias.

La riqueza sonora de la música boliviana es el resultado de un crisol de influencias estilísticas que han moldeado un paisaje sonoro vasto y variado. Esta diversidad se origina en la confluencia de tradiciones europeas, indígenas y, como se mencionó anteriormente, mestizas. Aunque Bolivia cuenta con una amplia gama de géneros musicales, es notable cómo, en ciertas ocasiones, estos géneros se entrelazan y fusionan con sonidos y estilos de otras regiones del mundo. Esta interacción global no solo se limita a la mezcla de géneros, sino que también se refleja en la adaptación y reinterpretación de instrumentos tradicionales, que se incorporan de manera innovadora en el discurso musical contemporáneo.

La herencia musical del siglo XX en Bolivia es, sin duda, vasta. Durante este período, el país vivió momentos de profunda transformación social, política y cultural, y estos cambios se reflejaron en la música. Los músicos bolivianos no solo conservaron y honraron las tradiciones ancestrales, sino que también experimentaron y se adaptaron a las corrientes globales, creando así un repertorio musical que es a la vez tradicional y moderno.

Además, la música boliviana del siglo XX sirvió como un medio de expresión y resistencia. En tiempos de agitación política o social, los músicos y compositores utilizaron su arte para comentar, criticar y, en ocasiones, desafiar el statu quo. Esta capacidad de la música para capturar el espíritu de una época y resonar con las emociones y aspiraciones del pueblo es lo que la hace eternamente relevante.

La música boliviana del siglo XX es un testimonio del ingenio, la creatividad y la resistencia del pueblo boliviano. Es una herencia que sigue viva y resonando, no solo en los corazones de los bolivianos, sino también en los de aquellos que tienen el privilegio de descubrirla y apreciarla. Es un legado que trasciende fronteras y generaciones, y que seguirá inspirando a músicos y oyentes por muchos años más.

4.1.3. El rock.

La música popular, es decir, la música de las masas, siempre ha tenido un magnetismo poderoso e indescriptible. Es un ritual sonoro que trasciende el teatro convencional. Su fuerza radica en formas de expresión alternativas, en espacios más underground, donde la esencia de lo alternativo y emergente resuena con mayor intensidad.

Como un organismo en constante evolución, la música adopta nuevos timbres y ritmos que reflejan las preferencias de la sociedad. Al transformarse, ofrece una audaz y única interpretación que desafía las convenciones establecidas, alejándose de las tradicionales manifestaciones opulentas.

Los exponentes de esta nueva corriente musical evocan a los famas y los cronopios de Julio Cortázar, entidades que representan el eterno contraste entre lo convencional y lo innovador. Al igual que los cronopios, que desafiaban lo preestablecido con su singularidad, estos nuevos ritmos y timbres no solo buscan subvertir las normas, sino también enriquecer y expandir nuestro panorama sonoro, llevándonos a nuevas dimensiones de apreciación musical.

En el contexto temporal de los años cincuenta, estos cambios radicales en la música podrían haber sido recibidos con escepticismo o resistencia. Sin embargo, con el paso de las décadas, estas innovaciones se han consolidado, resonando con fuerza en el corazón de las masas.

Es un fenómeno que no solo desafía las expectativas tradicionales, sino que también resalta la capacidad del arte, y en particular de la música, de actuar como un agente de cambio, resistiendo al status quo y proponiendo nuevas perspectivas para sentir y comprender nuestra realidad

El rock agrupó diferentes estilos como: rhythm and blues doo wop, , hillbilly, blues, country y wéstern (Gillett 2003, pág. 45) de los cuales fue incorporando diferentes formas de escalas y ritmos, estas manifestaciones musicales nacieron de diferentes hechos sociales género como el rock and roll y el rhyhm and blue Gillet (2003, Pag. 219) comenta

El cantante negro había logrado un acceso sin presente hacia el mercado blanco a través del rock 'n' roll, aunque estaban sujetos a una competencia proposicionalmente mayor que la de los cantantes blancos en su propio mercado thythm and blues. En 1958, más de la mitad de los éxitos de rhythm and blues eran cantantes blancos.

Sus orígenes pues se pueden ser imprecisos pero su mayor fuerza y producción se desenlaza en los Estado Unidos en los años 1959, pero luego se convierte un género global dándole paso a otras regiones que dominarían este género en el mercado internacional y que se propagaría por medio de la radio difusión y las películas.

El rock sería el género de los jóvenes, de quienes buscaban una forma diferente de experimentar, se avecinaba una línea de liberación, la cultura de la paz, la contradicción del sistema educativo, los canones contrarios, la liberación sexual, pues eso representaba la voz del cambio.

Este género engendró múltiples estilos, desde el Soul de los años 60 hasta la música psicodélica de los 70. Con la introducción de los sintetizadores, se presenció una profunda transformación musical. Sin embargo, el género aún tenía mucho que ofrecer en términos de expresión única y diversa. En Latinoamérica, los artistas no se quedaron atrás y, aunque con características propias, este género también cobró fuerza en esta región del mundo.

Si bien algunos países destacaron más en este género que otros, fueron los porteños quienes lideraron este desarrollo, superando a

muchos de sus países vecinos. Dejaron una huella imborrable en la historia del rock latinoamericano, al igual que México.

Bolivia tampoco se quedó atrás en la adopción de este género, que encontró eco en los suelos andinos y dio lugar a notables producciones. Aunque no tuvo tanto impacto internacional como en algunos países vecinos, surgieron fenómenos interesantes que se explorarán más adelante en esta investigación. Zambrana (2003, pág. 7) comenta:

El rock explotó en el mundo y como una bola incandescente de energía fue ganando terreno a medida en que cada región adoptaba el ritmo y mostraba sus primeras producciones en tono local. La nueva tendencia, que más allá de ser una melodía de moda se tradujo en la voz de toda una generación que buscaba cambios en la estructura social, también halló en el país y produjo un gran bagaje de bandas que en un momento intentaron marcar la senda del rock boliviano como tal, y cuya tozuda persistencia en casi cuatro décadas de historia intenta otorgarle el género nacional un rumbo legítimo y fundamentado.

En su libro “40 años de historia del rock”, Zambrana describe detalladamente las diferentes bandas que surgieron en Bolivia. Es relevante mencionar que, aunque Bolivia no contó con bandas de renombre internacional que perduraran en el tiempo, sí albergó una de las casas fonográficas más importantes. “Discolando, Dueri & Cia. Ltda., es fundada en 1958 con características de empresa pionera en el rubro fonográfico. Su nacimiento coincide con el apogeo del disco de vinilo – los venerados long-play y sencillos de 45 r.p.m—y la creciente demanda de nuestro mercado” (Descolando, 2006, pág. 5).”

La fonografía jugó un papel crucial en la expansión de la industria musical en Latinoamérica. La capacidad de grabar y reproducir música transformó la obra artística en un objeto de consumo cultural que trascendía los límites de los conciertos y las giras. Aunque los músicos bolivianos ya tenían una presencia en el escenario musical, no fue hasta la década de los sesenta que Bolivia experimentó el auge de las grabaciones locales, marcando un hito en la consolidación de su identidad musical.

Al igual que la empresa Lauro en Cochabamba, Discolandia comenzó importando discos de vinilos que encontraban un exitoso mercado en

Bolivia, pero pronto, en 1963, la empresa instaló su fábrica de discos en la Paz, bajo los sellos Éxito, Lyra y otros, en los cuales grabarían los más importantes grupos, dúo y solistas de la música popular boliviana del año de 1960 (Sánchez. M.2017, pág. 220).

La grabación, en aquellos tiempos, no era tan accesible empezó hacerlo en la década de los 2000, donde producir música es un proceso más sencillo si se cuenta con los equipos adecuados. En aquellas décadas, lograr una grabación con casas disqueras representaba un verdadero logro y desafío. Aunque el género musical en los territorios andinos no enfrentaba tanta competencia, los jóvenes músicos se inclinaron hacia el estilo que estaba cautivando al mundo en ese momento. Los años 60 marcaron una evolución ineludible en el sonido distintivo de este género.

En Bolivia, el rock coexistió con la música popular tradicional, dando lugar a fusiones interesantes que se analizarán más adelante. Aunque el rock and roll inicialmente pudo parecer un género ajeno a estas tierras, se volvió intrínsecamente boliviano cuando las bandas locales comenzaron a componer sus propias canciones. Sin embargo, persistió una inclinación hacia los temas extranjeros. La investigación se centrará poco en estos aspectos.

Entre las bandas que se encontraban desarrollando música del género rock se pudo conseguir las siguientes extrayendo la siguiente información de autores como Walter (2017); Zambrana (2003); Discolandia (2006); Walter (2017);

Década de los 60s

Los Diablos Rojos; los Bonny Boys Hots; los Blue Jets; Hots; The Black Byrds; Loving Darks; Los Fantasmas y Los Vagos del Oruro; Red Socks; Los Fragets; Los Zigzag de Sucre; Los Ovnis de Huanuni; Los Grillos; Los Splendid; Los indios; los splendid; The Gentleman; Grupo 606; Los Dalton; The Donkeys; Los Gigolos; Los Ecos; Los signos; The Crickers; Climax; los Tennyson; 50 de Marzo.

Década de los 70s

Los Rebeldes; Antares; H20; Los Black Stone; DHAGS; Wara; Mandrill; Manantial; Estrella de marzo; Luz de américa; Circus.

Década de los 80s

Stratu; BJ4; Trueno Azul; Om; Khonlaya; Collage; Trilogia; Sacrilegio; Metalmorfosis; Dies Irae, Dixi; Coda 3 (Octavia); Secuencia Progresiva; Sabhatan; Dragon Blues Band.

Década de los 90s

Billy Castillo, Subvertor; Black Jack;Track; Georgina Camacho y Lua Nova; Trans; Scoria; Arise; Autorev; Lapsus; Ragga Ki; Tax Band; Hate; Llegas; 3.18; Tejilah; Unión Contemporánea; Lljajwa; Pateando al perro; Le Vow; El Cholo; Atajo; METASTASYS; METRÒPOLIS; DIES IRAE; LOUKASS; WAPB'S; ANADDA; Alcholika K; LA BOHEMIA; EZ; Lljajta Kapari; Maldita Jakeca; Supay; Ícaro; Marraketa Blindada; Llawar; Dj Franzisko; Svathika:

Hacia el 2000

LLEGAS; K-OZ; LAPSUS; RAGGA-KI; WAPBs; NEGRO Y BLANCO; SVATHIKA; ICARO; Funked ; SIMBIOSIS; La Logia; Comunidad; 3-18; VADE RETRO; Black Jack; David Portillo y La Revuelta; El Ultimo Cocalero; Quirquiña; García- Orihuela; Pantano; Lilith; Doctor Jet; Go go blue; Valeria y la Banda Nostra; Dezaire; Los Perros Rabiosos; Las Ultimas Neurona; Son Fusión; EGO; Kúcara Maracbra; Los Tocayos; Unit; Mauricio Machicao; Ciudad Líquidad; Chu PT Bong.

Definir estilísticamente el término 'nuevaola' de los años 60 en Bolivia es una tarea compleja. Aunque el rock representaba una novedad en el panorama musical del país, su esencia seguía siendo la del rock tradicional que emanaba desde el norte, especialmente de Estados Unidos y el Reino Unido. Sin embargo, lo que realmente destaca y merece ser subrayado es la manera en que las bandas bolivianas comenzaron a experimentar con la fusión. No se limitaron a replicar el sonido internacional; en su lugar, incorporaron ritmos y melodías locales, dando un giro innovador al género. Esta amalgama musical trajo consigo elementos de la música originaria boliviana, integrándolos al sonido del rock de una manera que podría describirse como subjetiva y única. Esta fusión no solo demostró la riqueza y diversidad cultural de Bolivia, sino que también estableció un puente entre lo tradicional y lo contemporáneo, creando un sonido distintivo

que resonó tanto a nivel local como internacional. Profundizaremos en este fenómeno más adelante en esta investigación

4.1.4. Del folclorismo a la música moderna de corte nacionalista.

El concepto de folclore en la música, abordado desde una perspectiva crítica, es un término complejo y ampliamente debatido en diversos contextos. A menudo, se cae en definiciones imprecisas, englobando no solo la música de raíces ancestrales, sino también las innovaciones que la música tradicional incorporó en las décadas de los 40 y 50. Sin embargo, la esencia del folclore musical radica en su naturaleza inalterada, evolucionando lentamente y adaptándose a su entorno, transmitida principalmente a través de la tradición oral.

Una de las características que tradicionalmente se han otorgado al producto folklórico para poder ser considerado “genuino” es la de su antigüedad. Precisamente, una de las tendencias más típicas del folclore es la de conferir una falta de cambio en su objeto de estudio, evitando de esta manera reconocer las posibilidades de cambio que, evidentemente, posee como hecho cultural. Con esto, el producto folklórico recibe claramente un innegable carácter ahistórico. Aunque la moderna ciencia del folclore no comulgue ya forzosamente con estas ideas, la visión tradicional considera que todo producto folklórico que se precie debe implicar per definitionem una rancia antigüedad, y con ello se mide al mismo tiempo la “genuinidad” de una manifestación tradicional dada. De ahí el querer encontrar orígenes remotos a toda manifestación cultural importante para el actual folclorismo (Martí 1990, Pág. 84).

Es prudente definir lo que podría considerarse como folklórico basándonos en el concepto propuesto por Martí (1990). Él destaca una característica distintiva del folk, identificándolo como una manifestación de data antigua, en contraposición a corrientes que representan tendencias más actuales y que se orientan hacia movimientos diferentes. Por otro lado, Foster (1953) en su artículo define la cultura popular, o ‘the culture folk’, de la siguiente manera:

La definición de folk culture y sociedad en términos de tipos polares ideales, urbano y no urbano, tiene varias consecuencias lógicas que, inevitablemente, me parece, la investigación de campo estereotipada

y oscurece las características sobresalientes de las sociedades que nos interesan. En primer lugar, esta dicotomía tipológica agrupa a todos los pueblos no urbanos, los tribales más primitivos y aislados grupos, primitivos aculturados, las culturas rurales mestizas de América Latina, y los pueblos campesinos de Europa. De Hecho, en una más reciente declaración Redfiel usa los términos “primitivo” y “folclórico” como sinónimo. (Foster, 1953. Pág.162)

Ciertamente, cuando se habla de las culturas populares, se refieren a unas características inmutables que definen identidades homogéneas basadas en principios que, aunque están inmersos en la dinámica constante de una sociedad determinada, permanecerán inalterados. Estas culturas se manifiestan a través de sus representaciones simbólicas, las cuales se encuentran ligadas a ritos y festividades tradicionales.

Por su parte, el folclore es una disciplina de investigación que se dedica al estudio de estas peculiaridades culturales que distinguen a diferentes sociedades, y que son notoriamente distintas de la cultura urbana. En este sentido, Foster (1953, pág. 163) argumentaba que el análisis de las culturas populares dentro de un contexto urbano resulta complicado, ya que la lógica que rige la vida en la ciudad suele contrastar cuesta con la lógica que rige la vida en las comunidades tradicionales.

Aunque existe una crisis en la definición del concepto, es innegable que las culturas de los pueblos originarios de Latinoamérica experimentaron transformaciones durante el proceso de colonización. Estos pueblos tuvieron que adaptarse al nuevo idioma dominante, pero, a pesar de ello, muchos mantuvieron sus tradiciones ancestrales. Sin embargo, muchos de estos habitantes han emigrado de sus comunidades hacia las ciudades, y en el proceso, a menudo han perdido sus prácticas tradicionales, adoptando un estilo de vida influenciado por las dinámicas culturales urbanas.

El fenómeno en Bolivia presenta características distintas. Los elementos culturales atraviesan diversas formas de creación, influenciadas por eventos históricos que dieron lugar a conceptualizaciones y construcciones simbólicas ambivalentes. Un ejemplo de esto puede ser la Semana Indianista de 1931, fundada

por la Asociación Amigos de la Ciudad, según Waharen (2013, pág. 174). Los intelectuales de esa época buscaban reconstruir un arte nacional unificado. Esta aspiración posiblemente llevó a la comunidad intelectual a replantearse ese arte identitario, buscando unificarlo bajo la intensa ideología de la búsqueda de identidad.

Reflexionando acerca del despliegue acontecido durante la Semana indianista, cuyo principal objetivo era la creación de un arte nacional, Prudencio realza la idea de Nación homogénea como un “estilo único”, un “sentido cósmico” que constituye la unidad nacional y que no es otra cosa que “el fruto innato de la tierra” (Ultima Hora, 1931, 29 de diciembre) citado en Waharen (2014, p. 178)

Los movimientos nacionalistas propiciaron una reconceptualización en la construcción del arte nacional. Este fenómeno, que se detectó en diversos países de Latinoamérica, implicó una revalorización de los elementos de las culturas originarias. Esta redefinición del arte llevó a una fusión enriquecedora: elementos rítmicos y sonoros de la música folclórica de los pueblos originarios se entrelazaron con otras manifestaciones musicales. Esta amalgama resultó en una expresión artística única, que reflejaba tanto la rica herencia indígena como las influencias contemporáneas y externas

La realidad es que no existe una música folclórica nacional per se; más bien, hay una música nacional que toma elementos (como instrumentos) derivados de la música originaria. Este proceso es particularmente interesante, ya que refleja los esfuerzos creativos deliberados que caracterizaron a la música de la región andina. Estas intersecciones dieron lugar a un discurso musical que, a pesar de no tener un rigor historicista detallado, marcó el comienzo de un movimiento al que se le denominó “música folclórica”. (1917, pág. 57) utiliza el término “música folclórica” para describir la corriente musical de los años 60.

El término “folclore” ha sido inapropiadamente utilizado para describir una música nacional con una construcción identitaria, que ha sido políticamente moldeada por los urbanos. En el lenguaje popular, este uso incorrecto del término tiene dos connotaciones principales: la primera considera el folclore como una manifestación que refleja las raíces profundas de una región, mientras que la segunda lo emplea

para aludir a un tratamiento estilístico específico de la música nacional. Este último, al incorporar elementos estilísticos distintivos, se ha desviado su desarrollo original. Este proceso, con sus diversas etapas de construcción, ha creado confusión al referirse a lo que, en esencia, es simplemente una música nacional con un tratamiento subjetivo.

El término “folclore” ha sido utilizado de manera coloquial, alejándolo de su definición académica y de su reconocimiento como ciencia. Por esta razón, podría ser más adecuado emplear la expresión “música tradicional” al referirse a la música originaria de un país. Esta música, más allá de las interpretaciones ideológicas, utiliza los elementos fundamentales de la composición musical para reflejar las particularidades propias de dicho país.

A pesar de las singularidades en su evolución social y las contiendas que han definido su historia, Bolivia posee indiscutiblemente una vasta riqueza musical. Sin embargo, es común que los investigadores centren sus estudios en el aspecto social del país, relegando a un segundo plano el análisis profundo de la música y sus elementos esenciales.

Es esencial que la investigación no solo se centre en aspectos sociales, sino que también se adentre en el estudio de los elementos musicales. Estos componentes no solo reflejan eventos sociales, sino que también revelan el meticuloso proceso de construcción y evolución de la música. Bolivia, con su rica tapeza cultural, presenta una producción musical que abarca una amplia gama de estilos y tradiciones. Desde los ritmos andinos hasta las melodías contemporáneas, cada pieza musical cuenta una historia y refleja una parte de la identidad boliviana. Además, un análisis detallado de la música tradicional boliviana no solo permite entender mejor su patrimonio, sino que también proporciona una perspectiva única sobre cómo se entrelazan la música y la identidad cultural en el país, podemos apreciar más profundamente la riqueza y diversidad de la tradición musical boliviana y su papel en la formación de la identidad nacional.

Música moderna de aires andinos

Gran parte de la música que surge de procesos de modernización es el resultado de decisiones específicas. Según Meyer (2020, pág.21),

“La palabra elección tiende a indicar conocimiento consciente e intención deliberada”. Por lo tanto, cuando se construye un género musical, ya sea a través de sus relaciones armónicas o sus patrones melódicos, se está tomando una decisión estilística consciente. Sin embargo, esta elección a veces puede ser arbitraria o simplemente estar influenciada por las tendencias sociales del gusto y el consumo cultural, como señala Bourdieu (2010).

El siglo XX es emblemático de los cambios en la producción musical. Durante este período, varios músicos comenzaron a mostrar un creciente interés por las culturas andinas. Es en este punto de convergencia donde las culturas se entrecruzan, dando lugar a fusiones culturales. Estas mezclas pueden caracterizarse por la combinación de la armonización de la música europea con elementos tímbricos propios de la cultura andina. Este proceso de integración y adaptación posiblemente tuvo sus inicios a comienzos del siglo XX. Patzy (1917, pág. 75), citando a Rosells (1996, pág. 95 y ss), señala: “Desde principios del siglo XX los músicos empezaron a interesarse más vivamente en la música tradicional andina, en parte debido a las influencias de las doctrinas indigenistas y nacionalistas de otros países como el Perú y la Argentina”

Felipe V Rivera es el músico pionero en este proceso de fusión deliberada de estilos, dando origen a un sonido distintivo que se convertiría en un sello de la música andina. A pesar de que esta influencia musical tiene raíces bolivianas, es interesante notar que, según Patzy (1917, pág. 76), “Buenos Aires puede considerarse como la cuna de la música ‘Folclórica’ boliviana moderna. Y su fecha de nacimiento, 6 de mayo de 1931, cuando Felipe V Rivera logró sus primeras grabaciones para la RCA Víctor”

Entre los géneros que grabó se encuentran Huayño, Bailecito, Yaraví, Kaluyo, Trote, Taquiraris, valeses, foxtrot, incaicos, pasacalles, zambitas, tonadas, caluyos, y carnavales.

Rivera, en ese sentido, puede considerarse una punta fundamental de la modernización de la música popular boliviana, por su insoslayable trabajo en la recopilación, composición y arreglo, pero también por un tratamiento original de su repertorio, al incluir orquestaciones novedosas y textos introductorios, chanza, picara y aros que

enmarcaban la canción interpretada en una situación digamos que costumbristas (Patzy 1917.pág 77-78).

Músicos catalogados por Patzy de 1946- 1949

El admirante José (músico brasileño).

Gregorio H. Cabrera (grupo boliviano los Collas).

Orquesta boliviana los Incas.

El conjunto Humahuaca.

El conjunto los Keshuas.

Orquesta Típica Boliviana de la Radio Nacional de la Paz.

Gilberto Rojas.

La cantante Gracia Calderelli, Pedro Colque y el Conjunto Charcas, Las Kantutas,

La Orquesta Víctor Popular.

Las Hermanas Tejada y la cantante Maritza Vargas Padilla.

Bandas militares

Las bandas militares de principios del siglo XX también jugaron un papel crucial en la fusión de la música popular. Estas bandas incorporan el imponente sonido de los instrumentos de viento metálico, heredado de las retretas durante y después de la Guerra del Chaco. Esta incorporación dio un giro estilístico a la música, combinando el sonido resonante de los bronces con el pentatonalismo característico de la música mestiza boliviana

Durante la guerra del Chaco, las Retretas comenzaron a tocar mucho más profusamente música boliviana lo que resulta lógico y apropiado a las circunstancias. Eran, no sólo las ‘inocentes’ audiciones acostumbradas; nosotros pensamos más bien, que estas retretas eran una pieza de la “logística ideológica” del ejército” Jenny Cárdenas (1986, pág.65)

La guerra del chaco le daría un giro particular a la música boliviana empleándose así el formato de vientos metales entrando ya la segunda mitad del siglo XX, en estas obras se pueden escuchar

Por cierto, que el resultado de ésta experiencia traumática que significó la guerra, abrió puertas a una profundización de las expresiones mestizas, por ejemplo, en la música, que después de la guerra se llegó a escuchar mucho más, que antes de ella. Las retretas en este sentido, jugaron un papel sumamente importante, sentando verdadera presencia y precedente de ese sentimiento liberado a través de “la música criollo-mestiza”, de una larga opresión sobre esta clase mestizo-criolla por una ‘matizada’ oligarquía o clase alta, que culminó en la explosiva revolución de 1952. Jenny Cárdenas (1986, pág.65).

La música de banda comenzó a fusionarse con melodías populares que, según Jenny Cárdenas (1985), eran tarareadas por algunos músicos o militares. Aunque esta información proviene de un relato de un excombatiente, ofrece una hipótesis plausible sobre cómo las melodías andinas más populares se adaptaron al formato de las prestigiosas bandas militares de esa época, abarcando así diversos estilos en su repertorio.

La nueva música Andina de masas de los años 70

La música nacional boliviana se fue moldeando a través de procesos creativos que incorporan tratamientos subjetivos de elementos tomado de la música nativa. De este modo, emergió un sonido distintivo que, aunque se demostró como la identidad musical de Bolivia, no cesó en su evolución. Experimentando innovaciones en timbre y adaptaciones instrumentales. Además, se observará una diversidad en el abordaje métrico de la música, fusionando procedimientos armónicos libres con el timbre característico y colorido de la región. En ocasiones, esta música adoptaba una estructura pentatónica, mientras que en otras se alejaba de ella. Instrumentos como los sikuris, las tarkas y el bombo aportan ese matiz distintivo de los Andes, enriqueciendo la paleta sonora y consolidando la identidad musical del país

Durante este período, numerosos grupos lograron un nivel de creación y ejecución que marcó un hito en la evolución de la nueva música nacional boliviana. Esta transformación no solo se reflejó

en el cambio del timbre característico de la música de los años 30, sino también en la adopción de charangos con diferentes técnicas de construcción, la maestría en el manejo de instrumentos de viento y bombos, y la incorporación de nuevos instrumentos que no formaban parte del repertorio original de la música boliviana. Estas innovaciones enriquecieron la sonoridad y diversidad de la música, fusionando tradición con modernidad y expandiendo las fronteras de lo que se considera música nacional.

Cambiaron la estética de la música folclórica boliviana, volviéndola más étnica, pero paradójicamente, a la vez más occidental; su sonido “auténticamente” andino estaba aclimatado al oído de las clases urbanas bolivianas y a un público europeo, y esto se debía a la adecuación de la estética tradicional con la narrativa y la estética de los años 60, es decir, la sensibilidad hacia lo popular como matriz del pensamiento social progresista Patzy (2017, pág. 104).

Dentro de las complejas dinámicas de intersección cultural, es plausible la teoría de que las tradiciones musicales de los pueblos latinoamericanos hayan absorbido y fusionado influencias de otras formas musicales tradicionales de la región. Aunque la construcción de una identidad latinoamericana o específicamente nacional en cada país es un proceso multifacético, lo que se puede afirmar es que los enfoques y tratamientos musicales son inherentemente subjetivos. Estos no solo reflejan la visión y sensibilidad del creador, sino que también se moldean y adaptan según la aceptación y validación de la sociedad en la que emergen. Esta reciprocidad entre el artista y la comunidad da lugar a una rica variedad musical que, a lo largo del tiempo, ha definido y redefinido lo que consideramos como ‘tradicional’ en el vasto panorama musical latinoamericano.

La década de los años 70 en Bolivia, como indica Guardia (2001, Pág. 80), fue un período especialmente prolífico en términos de producción musical. “Los años 70 se caracterizan por presentar un panorama en que los medios de registro fonográficos y comunicación masiva desempeñan un papel prioritario en la producción musical”. Este auge, tal como lo describe Guardia, impulsó una efervescencia en los procesos creativos de los músicos de esta región andina. Aunque

emplearon técnicas que podrían parecer similares a las de Felipe V Rivera, su música reflejaba claramente un estilo renovado y distintivo.

Los años 70

Mauro Núñez.

Alfredo Domínguez.

Ernesto Cavour.

Los Wara Wara / Flores Tito Yupanqui y Josefina pepita Cardona.

El Tarateño Rojas.

Raúl Show Moreno y Los Peregrinos.

Gladys Moreno.

Los Chaski.

Los Caminantes.

Los Payas.

Los Chaska.

Los Jairas.

Ruphay.

Savia Andina.

Savia Andina.

Los Kjarkas.

Zulma Yugar.

Los Kory Huayras.

Los Caballeros del Folklore.

Las transformaciones tímbricas del charango, quena y zampoña

El charango

El siglo XX fue testigo de un notable avance técnico en diversas formas y expresiones artísticas, que culminaron en la creación de un nuevo lenguaje sonoro. Este sonido emergente se caracterizó por la construcción de un estilo único y distintivo en comparación con la música tradicional, que aún conservaba la esencia de sus instrumentos originales.

El siglo XX marcó un período de transformación técnica significativa en la construcción de los instrumentos tradicionales en Latinoamérica. Esta evolución en la fabricación de instrumentos trajo consigo un cambio en la sonoridad misma de la música, que había perdurado durante siglos. Además, este cambio técnico también influyó en la manera en que se interpretaba la música.

El elemento principal de la nueva música andina se constituía en un formato típico, con la presencia de Guitarra, Charangos, Quena, Zampoña, y Bombo liguero. Este formato por mucho es de una concepción no originaria si no una reconstrucción que por los años fue configurándose en el proceso creativo y electivo de quienes hacían música y de quienes confeccionaban y construían los instrumentos.

Aunque el vocablo siga refiriéndose al mismo objeto, designa hoy realmente uno sumamente distinto al que conocieron nuestros antepasados a principios del siglo XX y es que el charango ya no es más “la guitarrilla de indios” que antaño fuera repelida por “exótica” o por “rustica” por la pluma circunstancial de algún erudito ciudadano recién vuelto de los solitarios parajes Andinos (Mendevíl, 2018, pág. 21).

El charango es definido por Carlos Vega. 1937 (como se cita en Mendévíl, 2018) como:

El Charango es una guitarrilla criolla especialmente difundida en Bolivia y en el Perú. Charango no es voz indígena. Los filólogos tendrán menudo entretenimiento, sin duda, con sus muchas –al parecer– variantes: charanga, banda militar; charanguero, toscos, rústicos; changarra (por metátesis), cencerro; el guatemalismo charranga, guitarra, y changango, también guitarra, en la región del Plata hace

un siglo. En fin, el cubanismo charango, significa cosa pequeña. ¿Y chango, muchacho, del noroeste argentino? Ahí queda eso; y vamos a lo nuestro (pág. 44).

No se puede definir el origen del nombre, pero si las dinámicas de su cambio charango parece conforma el vocablo para catalogar un sinfín de instrumentos que compartes similares características, un tipo construido con el caparazón del quirquincho y otro elaborado solo con una pieza de madera. Y es que el charango es propiamente un instrumento diferente por su construcción, por el cambio de las cuerdas y hasta por la invención de otros nuevos charangos que se originaron en el siglo XX, no es la cultura estática he incluso lo que se entiende por charango es un sinfín de instrumentos que pertenecen a este orden, aunque si se reconoce

Entre los diferentes charangos encontrados hay uno particular que es fabricado con caparazón del armadillo, cuya caja de resonancia es de dimensiones pequeñas y de un traste bien ancho, “Su tamaño oscila entre 50 a 80 ctms. [sic] de largo, siendo la caja de 20 por 12 ctms. [sic] en los más grandes que hemos podido examinar. (La medición en ancho de la caja sonora, por supuesto, refiérese a su dimensión máxima)” (Mendevil, 2018, pág. 39) El charango elaborado con el caparazón del quirquincho no posee una resonancia íntima en su caja de resonancia, pero su sonido es bastante brillante.

Ernesto Cavour (2010) nos presenta diferentes tipos de charangos de los cuales se pueden referenciar una sonoridad muy distintiva de una brillantez inigualable, El Charango Aiquileño; Charango Sacabeño; Ranqha Charango; Charango Walaycho; Charango Anzaldeño (Charango Diablo) era utilizado para tocar mientras se arriaba el ganado y además también llamado charango campesino. A diferencia del charango de quirquincho la caja de resonancia es más similar al ukelele un poco menos ancha. Además, Cavour menciona otros charangos como el Pukarillo, Charango Vallegrandino, Samba charango: este a diferencia de los otros charangos es de una caja de resonancia muchísima más robustas y ancha. Charango Espalda de Hueso de cóndor y el Charango espalda pecho de gallo, este hecho de madera laminada ancha. Charango cuero de vejiga; Cha’aquí Charango-Charanguito de pascuaL; Charango Kimsa cuerda: Este charango

tiene una sonoridad bastante particular no es tan brillante Charango Thalachis: Este posee diferentes clasificaciones de caja de resonancia; P'alta Charango-guitarrilla; Charango de Pululu; Charango Jal'ka; Charango Betanceno; Charango con Sordine entre otros. –

Sin entrar en discusiones sobre si el charango es de origen indígena, cholo o mestizo, es innegable la importancia de este instrumento en la conservación de una estética sonora particular. Esta identidad auditiva es producto directo de los materiales empleados en su construcción, los cuales varían e incluyen hueso, armadillo, madera, vejiga y diferentes tipos de cuerdas en afinaciones. Cada material aporta características únicas al instrumento, resultando en una complejidad tímbrica que no solo define el sonido del charango, sino que también lo muta y complementa dentro de la riqueza de la música tradicional en la que se emplea.

El paso del siglo XX representó el advenimiento de instrumentistas dotados de técnicas ampliadas más allá del rasgueo característico tradicional de los instrumentos de cuerda y que precipitó cambios significativos en la fabricación de charangos. Estas modificaciones han sido impulsadas tanto por la inventiva de los músicos como por la habilidad de los lutieres, ambos en la búsqueda de nuevas sonoridades.

La destreza técnica de los intérpretes de la segunda mitad del siglo XX, que empezaron a incluir otros elementos en la ejecución, uso de armónicos y técnicas polifónicas, ha desafiado los límites constructivos del charango tradicional. En respuesta, los lutieres han implementado innovaciones en diseño y materiales, como el empleo de maderas alternativas, cambios en los trastes y del diapasón, lo que a su vez ha ampliado el rango tonal y la versatilidad del instrumento.

Estas transformaciones, surgidas de la interacción entre la maestría artesanal y la virtuosita musical, han enriquecido el papel del charango en diversos géneros musicales y han fomentado una exploración sonora que trasciende su herencia folclórica, contribuyendo así al dinamismo y a la evolución continua de la música de cuerda en el contexto contemporáneo.

Uno de los charangos que termina convirtiéndose en el charango con particularidades sonoras especialmente elaboradas y diseñadas

es el charango-tipo del cual Cavour (2010) detalla la forma en que se construye

Hoy en día, los recursos que hay para la construcción del “charango-tipo” son amplios ya que existen en una gran variedad de cajas de resonancia, producto del ingenio de nuestros artesanos, sobre todo en madera, como los llauk’eados (ahuecados), tallados y laminados. Sus trastes, cuerdas y clavijas son importados, el material restante como las distintas maderas son nacionales, Tiene de 16 a 18 trastes, 10 clavijas para 10 cuerdas de nylon divididas en 5 dobles. Los maestros constructores, por lo moroso que significa enrollar las cuerdas, usan el “alcahuete”, una especie de manivela que enrosca las cuerdas desde las clavijas y así facilitan su encordaje (pág.276).

Al prestar detenida atención al charango Azaldeño, reconocido por su pequeña caja de resonancia y un brillo sonoro distintivo, se advierte una diferencia notable con respecto al charango de Mauro Núñez, cuya ejecución puede apreciarse en el canal ‘Marco Acero 6 6 88’ (2014). El timbre del charango que se escucha es notablemente diferente al de los instrumentos de siglos anteriores. El siglo XX está marcado por una evolución que, más allá de un purismo y tradicionalismo estricto, se ha abierto a diversas rutas en la creatividad musical. Este proceso evolutivo del charango refleja las aportaciones técnicas de innovadores como Mauro Núñez, a quien se atribuye la conceptualización del charango en registros de tenor, soprano, barítono y bajo, como señala Carlos Vázquez (2021, minuto 29:30) en el video. ‘Alejandro y Rodrigo charango.

La evolución del charango es un testimonio vivo de cómo la cultura y las artes no son entidades estáticas, sino corrientes dinámicas que se transforman con el paso del tiempo y la influencia de nuevos creadores. Las innovaciones de Mauro Núñez y otros luthiers no solamente representan un cambio en la estructura física del instrumento, sino también una expansión de sus posibilidades expresivas. Estos nuevos charangos, con sus diversas tesituras y colores tonales, ofrecen a los músicos un vocabulario ampliado para dialogar con las tradiciones y crear nuevas formas de expresión artística.

Reflexionar sobre estos cambios también invita a considerar cómo las tradiciones se redefinen continuamente. La inclusión de

variaciones como el charango tenor o el charango barítono no diluye la esencia del instrumento original; más bien, enriquece el legado cultural al que pertenecen. Estas innovaciones son puentes entre el respeto por la herencia cultural del charango y la experimentación que busca explorar su potencial. Así, el charango se convirtió en un campo fértil para la innovación, manteniendo vivas las raíces de su historia mientras florecen nuevas ramas en su árbol genealógico musical.

La música, como lenguaje universal, tiene la facultad de adaptarse y transformarse en función de las necesidades y sensibilidades de su época. En el caso del charango, el siglo XX no solamente ha sido testigo de su transformación física, sino también de su incorporación en géneros musicales que van más allá de sus orígenes andinos. El proceso de hibridación y experimentación refleja una búsqueda constante por parte de los artistas de nuevos horizontes sonoros y de una identidad musical que pueda resonar con los públicos contemporáneos a nivel global.

La transformación del charango, impulsada por figuras como Mauro Núñez, es un espejo de la evolución cultural más amplia que se vive en la música y en las artes. Al abrazar tanto la tradición como la innovación, los creadores de música con charango están trazando caminos inéditos que permiten a este instrumento contar nuevas historias, al mismo tiempo que honra las antiguas. En este diálogo entre lo antiguo y lo nuevo, la música sigue siendo una narrativa en constante evolución, una que está siempre en el proceso de ser reescrita y reinterpretada a través del tiempo y los cambios culturales.

La quena.

La quena es un instrumento característico de la familia de aerófonos cuya formología consiste en un tubo soplado desde una boquilla bifurcada perteneciente a la misma pieza al menos eso es lo que denota su construcción. La quena es indiscutiblemente el instrumento más popular de los andes en el formato de la nueva música andina.

Las quenás (escrito qina, qëna, kena, khena o k'ëna, entre otras variantes gráficas) forman una familia de aerófonos tradicionales cuya versión "modelo", "profesional" o "estándar" ha sido popularizada merced a la música comercial andina hasta convertirse en uno de los

instrumentos musicales más conocidos de los Andes (Civallero, 2017, pág. 4).

La quena, un instrumento de viento tradicional de los Andes, tiene un origen y datación inciertos, pero su presencia histórica es indiscutible. Se han descubierto numerosas quenenas en excavaciones arqueológicas, cada una con diseños únicos en forma verticales de una sola pieza con orificios, en diversas excavaciones. Sanzetenea, R., y Sánchez (2002) señalan en relación con los hallazgos de instrumentos aerófonos: “puedes destacarse, no obstante, la importante presencia de flautas verticales de hueso, con agujeros de digitación” (pág.36).

Las quenenas poseían definitivamente otras sonoridades, en los hallazgos se puede observar que poseían desde 7 agujeros, cinco, cuatro hasta tres agujeros, lo que hace pensar que la teoría de un sistema pentafónico es limitada, por tanto, las ejecuciones de estas permitían alturas en cuanto a la disponibilidad de agujeros, sin embargo, no podemos limitar la sonoridad creativa de nuestras culturas ancestrales sin saber que maravillas de sonoridades pudieron producir de aquellas variedades de agujeros en la quena.

La llegada del siglo XX trajo cambios significativos en la quena dotándola de unas diferencias específicas tanto en su forma de construcción como en los agujeros que poseía, expandiendo así su sonoridad y naciendo lo que se denominaría como la quena “profesional”

Es notorio que estos instrumentos hayan pasado por diferentes formas de construcción, pero la diferencia aparte del material son los agujeros “El número varía entre 4 y 8, aunque en líneas generales las quenenas “profesionales” poseen 7 orificios. En las quenenas llamadas “indias” no suele existir un orificio posterior, que en todo caso se sitúa un poco más arriba del primer orificio frontal, pero diametralmente opuesto a éste (Civallero, 2017, pág.6).

Este magnífico aerófono, al igual que el charango, ha experimentado transformaciones en sus materiales y en el diseño de sus agujeros, lo que ha llevado a la estandarización de dos tipos principales: una quena profesional de conciertos y otra de elaboraciones estándar, ambas son de diferentes materiales de madera. Estas diferencias en los materiales

resultan en sonoridades distintas, marcando una notable divergencia con respecto al sonido del instrumento nativo que se ha hallado en excavaciones.

Además, la incorporación del agujero posterior y las características propias de la quena de concierto han facilitado la ejecución casi completa de una escala cromática. Esto permite tocar una gama más amplia de escalas. Así, la adaptación y transformación del instrumento han incrementado significativamente su versatilidad, ofreciendo una mayor variedad de posibilidades sonoras. Civallero señala que existen quenafabricadas con diferentes materiales, pero la versión estandarizada actualmente es la afinada en Sol menor (Gm) y presenta unas dimensiones específicas como 35 cm de largo y 2.5cm de diámetros.

El instrumentista encargado de la transformación de la quena fue el músico ginebrino Thevenot, quien transforma la quena alejándola de su material de origen como el bambú “el modelo de quena Thevenot es la suma de investigaciones sobre los mejores factores dados por la quena boliviana y peruana, más el aporte del conocimiento de la flauta clásica transversa” (Theveanot, Prefación, S.F)

Thevenot buscaba ampliar las capacidades sonoras de la quena, específicamente su rango y versatilidad. Al reemplazar el bambú con madera, no solo mejoró la calidad del sonido, sino que también agregó un agujero posterior para expandir su tesitura. Este cambio tenía como objetivo hacer de la quena un instrumento solista, en contraste con su uso en grupos como se escucha en la “la Quena Mollo conocida tradicionalmente con el nombre de “mullu qina qina” (Quispe 2008, pág. 78). A diferencia de la quena Mollo, la quena de Thevenot fue creada para ser un instrumento con una sonoridad diferente y una mayor gama de alturas, alineándose más estrechamente con las capacidades de la flauta clásica transversa imitando su virtuosidad.

Este audaz cambio en la construcción de la quena se distancia de su forma originaria. Tradicionalmente, la quena, en su interpretación en conjuntos de grupos que tocan solo la quena, genera un sonido característico con una rica variedad de armónicos. En contraste, la quena solista temperada, pertenece a un contexto moderno. Su ejecución se enfoca principalmente como un instrumento solista

en monodias, acompañada a menudo por otros instrumentos. En resumen, la evolución de la quena refleja un cambio de un instrumento tradicionalmente utilizado en conjuntos a uno más cromático y apto para interpretaciones solistas, marcando una notable divergencia con respecto a su sonido y uso original en las culturas andinas.

Flautas de Pan: La Sampoña, lakita y Sikuris.

En los Andes se encuentran instrumentos musicales únicos, conocidos colectivamente como Flautas de Pan. Estos instrumentos, compuestos por tubos unidos con hilos, pueden parecer similares a primera vista, pero presentan variaciones en su formación y tamaño. Hornbostel y Sach (1929), citados por Civallero (2012, pág. 40), describen estos instrumentos como “[421.112 en la clasificación de Hornbostel y Sach) un aerófono o instrumento de viento compuesto por un número variable de tubos (o en ciertos casos conductos)” (Hornbostel y Sach (1929) en Civallero 2012, pág. 40).

La clasificación de la flauta de pan abarca una diversidad de instrumentos musicales, cada uno con un nombre distintivo que refleja su origen geográfico. Un ejemplo claro se observa en Bolivia, donde instrumentos como las Lakitas y Sikuris son variantes regionales de la flauta de pan. A pesar de sus nombres y características únicas, estos instrumentos comparten una tipología común: todos son aerófonos formados por un conjunto de tubos agrupados. Esta tipología no se limita exclusivamente a los Andes, sino que se extiende globalmente, encontrándose instrumentos similares en diversas culturas a lo largo del planeta.

Sanchez (1996, pág. 40) en Peter Bauman comenta “Una de las características importantes de la música en los Andes Meridionales es el amplio desarrollo de las Flautas de Pan, conocidas genéricamente como Sikus y como la arqueomusicología muestra, tuvieron una presencia predominante en el período pre-inca” demostrando así la antigüedad de este formato de instrumento.

Este instrumento junto con los anteriores abordados son la identidad sonora de la música nacional folclórica de los andes y junto con la quena los charangos forman habitualmente el formato de lo que se constituyó poco a poco el formato instrumental de las

agrupaciones folkloristas que descontextualizan la interpretación en tropas y transforman este instrumento en un instrumento solístico para los momentos de movimiento melódico de acompañamiento armónico.

Originalmente, en la música folclórica de los Andes, los instrumentos como la quena, y los sikuris son tocados colectivamente y cada instrumento contribuye de manera colectiva a la producción de un sonido general unificado. Este formato tenía una fuerte connotación social y cultural, reflejando una práctica musical que era tanto una forma de expresión artística como una parte integral de la vida comunitaria y las celebraciones.

Con el tiempo, en el marco de las agrupaciones folklóricas contemporáneas aproximadamente desde los años 50, hubo un cambio significativo en la forma en que estos instrumentos se integran y se interpretan. Estas agrupaciones han adaptado los instrumentos a un formato más solista, donde cada uno asume un rol más definido y destacado. Este cambio ha llevado a una descontextualización de su uso tradicional, pasando de una ejecución colectiva a una más individualizada transformando así el uso del instrumento y las adaptaciones y las nuevas generalidades estilísticas.

El formato instrumental

Ya se ha aclarado como los instrumentos se han transformado en construcción y su rol melódico o armónico y como se transformaron para responder específicamente al nacimiento de un género musical que es esa resemantización y tratamiento subjetivo de una música diferente a la que se interpretaba profundamente en los andes. No se ahonda en esta investigación disputas interpelarías, si no por el contrario se observa el desarrollo de la música desde el desarrollo de la misma. Es evidente que la acción social, la validación de los estratos sociales y la acción individual del creador o de los creadores transforman la dirección propia de la creación musical, especialmente en el siglo XX donde las exploraciones se van acrecentando sin un campo contextual pero de igual forma con una riqueza imparable.

El formato de la música nacional folclórica se constituye más o menos en una estandarización que se puede observar y escuchar en

diferentes agrupaciones. En este nuevo contexto, la zampoña, la quena y el charango han asumido roles específicos. La quena, conocida por su tono melódico y expresivo, se ha transformado en un instrumento solista clave para los momentos de movimiento melódico. Su capacidad para producir líneas melódicas claras y emotivas la hace ideal para liderar segmentos musicales, ofreciendo a los oyentes una conexión directa con la esencia melódica de la pieza.

Por otro lado, el charango, con su sonido distintivo y su rica textura armónica, ha adoptado el papel de proporcionar acompañamiento armónico y punteos complejos. Su pequeño tamaño y su configuración de cuerdas permiten una gran versatilidad en la creación de patrones rítmicos y armónicos, lo que lo convierte en un pilar fundamental para el soporte armónico y rítmico en estas agrupaciones.

Esta evolución en el uso y función de los instrumentos tradicionales andinos en las agrupaciones folklóricas refleja un diálogo continuo entre las prácticas musicales históricas y las interpretaciones contemporáneas. Aunque esto ha implicado una cierta descontextualización de su rol original en la música comunitaria, también ha permitido que estos instrumentos adquieran una nueva dimensión en la música folclórica, destacando su versatilidad y su capacidad para adaptarse a diferentes formatos y estilos interpretativos. En última instancia, este desarrollo subraya la riqueza y la profundidad de la tradición musical andina y su capacidad para evolucionar manteniendo su esencia cultural.

4.1.5. Música de tradición escrita.

La tradición de la música escrita en Latinoamérica tiene sus raíces en las composiciones creadas para las ceremonias en las misiones. Los clérigos misioneros desempeñaron un papel fundamental en el fomento musical, tal como señala Claro (1969, pág. 8): “Aunque se han levantado opiniones en contrario, no cabe duda que una de las preocupaciones más importantes de los misioneros jesuitas fue el cultivo del arte musical como medio efectivo de la evangelización”. Según el artículo de Claro, estos misioneros impulsaron el arte de la música sacra en distantes, instruyendo a los nativos en técnicas de canto, interpretación y construcción de instrumentos. Aunque esta

música no era originaria de las regiones bolivianas, en lugares como San Ignacio de Moxos y Chiquitos se produjeron las primeras fusiones entre dos culturas musicales distintas, marcando un encuentro entre dos mundos.

Así fue como la escritura musical y el modelo de enseñanza occidental llegaron a Latinoamérica, reproduciendo en cierta medida el estilo de la música sacra.

La destreza en la música supera toda admiración entre unos hombres de tan poco tiempo amansados. No hubo ninguna clase de instrumentos traídos de Europa, que no los tocasen, causando admiración a los mismos jefes militares. Ellos mismos trabajan toda clase de instrumentos, ya fuesen de cuerda o de viento, y ejecutaban con admirable armonía y suavidad todas las sinfonías compuestas por nuestros más célebres maestros Claro (1969, pág. 12).

De esta manera, la tradición de la música escrita se expandió por casi todos los rincones de Latinoamérica, no solo a través de las misiones, sino también en los asentamientos colonizados. Es comprensible que, con el tiempo, la dinámica de occidentalización requiere instituciones más estructuradas, como las escuelas de bellas artes y conservatorios dedicados a la formación musical de corte occidental. Aunque este segmento no se centra específicamente en la historia de la música escrita, es crucial entender el origen de la práctica de la notación musical. El término más apropiado para referirse a la tradición de la música académica, aunque se podría usar otra denominación para describir esta música con raíces europeas.

Nacionalismo en música

En 1930, ocurrió uno de los fenómenos más interesantes en la historia de la música de Bolivia: la semana indianista. Esta marcaría el inicio de la construcción de un arte 'Nacional'. Esta ideología de construcción identitaria representaría un primer paso hacia la decodificación subjetivo del arte musical. Los creadores, a su vez, adoptarían un enfoque distinto en la interpretación de un estilo urbano, buscando abordar los elementos constitutivos de la música, orientándolos hacia la síntesis en un sistema de notas pentafónico y

ritmos representativos de la localidad. Este estilo se convertiría en el sello característico de la música andina de carácter nacional folclórico.

Sería por eso que muchos compositores de la época se dedicaban a componer cuecas, bailecitos y otros aires. Los había maestros en este arte, como Teófilo Vargas (1868-1960), Simeón Roncal (1870-1953), José Lavadenz (1883-1967) o Miguel Valda (1885- 1957), entre otros. Las cuecas y bailecitos, khaluyos y pasacalles son 'la música boliviana' de ese tiempo y allí sí se puede percibir una identidad boliviana a la que nos referiremos posteriormente (Rosso, 2010, pág. 155-156).

Estos compositores fueron partícipes en la construcción ideal de una música que emergía inspirada por lo autóctono y la herencia europea. Esta amalgama de influencias no solo reflejaba la riqueza cultural de la región, sino que también daba lugar a una música repleta de matices y originalidad. La combinación de estos dos mundos, el local y el europeo, resultó en una mezcla rica en ideas musicales, donde cada composición se convertía en un testimonio de la evolución artística y la interacción cultural.

José Salmon Ballivian. (1881-1963). Compositor de formación no escrita, poseía una capacidad creativa para generar ideas musicales que fueron registradas en partituras gracias a sus hijas y al profesor Erick Eisner (Rivera 1995, Pág. 73). Una de sus obras incluye el uso de instrumentos nativos junto con narrativa o poesía en lengua originaria, lo que lo hace destacar por su audacia en los procesos creativos.

Adrián Patiño Carpio (1895-1951). Maestro de música, desarrolló su profesión en el ámbito de la dirección y fue profesor de vientos de madera en el Conservatorio de La Paz (Rivera 1995, pág. 81). Además, fue nombrado subteniente y recibió una invitación para dirigir la banda del regimiento, según lo indica Rivera

Eduardo Caba (1890). Músico potosino, una de sus obras más representativas son los 'Aires indios', que destacan por su exquisita elaboración sonora y su enfoque en el sistema pentatonal. Su música enmarca un lenguaje a veces pentatonal, a veces modal, con trazos solemnes y evocativos, gracias a una mayor concentración de recursos sonoros aplicados a esquemas rítmicos característicos del ande boliviano (Auza 1967, Pág. 43). Se formó en Buenos Aires y

posteriormente se trasladó a España para estudiar con Joaquín Turina (Roso 2010, Pág. 164)

Simeón Roncal (1872- 1953). Es el compositor chuquisaqueño por excelencia, considerado el padre de la cueca al piano, siguiendo la tradición de los aires de la música de esta región de los Andes bolivianos, casi como música para una sociedad diferente. Simeón Roncal reúne el ímpetu de los acompañamientos armónicos con la melodía resaltante, característica del estilo del compositor. “Así pues, no es fácil imaginarse la cueca antes de Roncal, porque él supo insuflarle jerarquía, cuya principal característica es el virtuosismo pianístico” (Auza 1967, Pág. 45)

Miguel Angel Valda (1885- 1957). Al igual que Simeón Roncal, Miguel Ángel Valda también compuso cuecas para piano. ‘Las 36 cuecas que escribió Miguel Ángel Valda se encuentran entre las pocas partituras que se han publicado en Bolivia’ (Rivera 1995, Pág. 77).

Antonio Gonzales Bravo (1885- 1961). Nació en La Paz. Atilano Auza se refiere a este compositor como un musicólogo y un gran aporte en la recopilación de melodías originarias, además de ser un compositor de producción musical. Auza comenta: ‘El maestro Gonzales Bravo llegó a ser tres veces director del Conservatorio Nacional de Música de La Paz. Con infinidad de artículos de organografía autóctona dispersos en Latinoamérica’ (Auza 1967, Pág. 47).

Teófilo Vargas Candáis (1886- 1961). Compositor cochabambino, es el mayor exponente del discurso nacionalista con un gran catálogo compositivo. Generó un vasto aporte en la recopilación de música y varios tomos de música nacionalista. Atilano Auza comenta: “El maestro Vargas fue violinista de méritos y director de orquesta. En su música, fuera del aspecto nativo criollo, se siente la influencia del canto italiano” (Auza 1967, Pág. 48). Fue uno de los compositores más importantes de Cochabamba, y compuso yaravíes, bailecitos, entre otros géneros. Además, se dedicaba a la música sacra y solía organizar orquestas para promover sus estrenos. Su música se encuentra publicada en varios tomos que se pueden conseguir en la Biblioteca Municipal de Cochabamba.

Humberto Viscarra Monje (1898- sin verificar). “La línea artística de Vizcarra Monje sigue en cierta manera a la de Caba (de acento nacionalista), pero con una expresión más depurada en el plano melódico y estructural, configurando nuevos aportes en la escritura pianística que dan lugar a un estilo preciso” (Auza 1967, Pág. 49). Se formó en Italia y Francia, al igual que sus contemporáneos, fusionando elementos andinos y europeos (Roso 2010, Pág. 166). “Fue catedrático de violín en el Conservatorio de La Paz y ocupó el cargo de concertino en la Orquesta Sinfónica Nacional, además de dirigirla en varias ocasiones” (Rivera 1995, Pág. 89)

José María Velazco Maidana (1901- 1989). Compositor nacido en Sucre, fue un destacado y polifacético músico que, junto a Cabas, Roncal y Viscarra, impulsaría el arte nacional boliviano (Auza, 1967). Quizás fue el artista boliviano más prolífico en diferentes escenarios de América Latina. Compuso el Ballet Amerindio. “Lo cierto es que todos sabían que su imaginación no tenía límites. Entonces, partió para Berlín, corría el año 1938, y allí, sin mediar mayores trámites, se puso en escena, en calidad de “estreno mundial”, su ballet Amerindio. (Roso 2010, Pág. 165). ‘Hojeando el programa de uno de sus conciertos del año 65, veo que la prensa de Buenos Aires dice de él: “Posee una delicada sensibilidad, un temperamento de poeta al servicio de los temas del altiplano” (Rivera 1995, Pág. 101).

Armando Palmero (1900-1968). Notable músico potosino, fundó el Círculo de Bellas Artes de Potosí y desarrolló su vida artística desempeñando diferentes labores. Ganó el segundo premio de composición Kantuta de Plata (Rivera 1995, pág. 89)

Estos compositores serían los herederos de la tradición europea reinterpretados en una forma especial de tratamiento de los elementos constitutivos de la música, que conjugaba una visión particular del mundo andino y la fabricación del timbre europeo, característica de la música nacional latinoamericana. Es importante mencionar a estos compositores, ya que fueron los precursores de un arte distinto en medio de las intersecciones culturales que ocurrieron en Latinoamérica. La construcción de una identidad nacional fue el objetivo de los años 30 y, según las fechas proporcionadas por Auza (1967), se extendería hasta los años 50. Por tanto, podemos dividir

la música del siglo XX, escrita en partituras, en tres períodos claros, impulsados por los nacionalistas.

Década de los 50

La música de tradición escrita ya avanzaba significativamente durante y después de la posguerra en Europa. Los discursos musicales se entrelazaban en complejas hipertexturas, incluyendo atonalismo y pantonalismo, mientras los compositores seguían explorando una forma particular de abordar la tonalidad, un discurso que no dejaría. De evolucionar incluso hasta el siglo XXI. Mientras tanto, el fervor nacionalista y el deseo de definir una identidad nacional tras las emancipaciones de los pueblos latinoamericanos llevaron a décadas de composición híbrida, mientras que el mundo se encaminaba y continúa avanzando hacia diferentes discursos musicales.

Sin embargo, en Bolivia, se aproximaba a una segunda generación después de los nacionalistas, alejándose del nacionalismo en cierta medida, pero no por completo, ya que la influencia de la Semana Indigenista heredada de los años 30 seguiría permeando la cultura musical boliviana. En la década de los 50, se formó un grupo de compositores que incluía figuras como Mendoza Nava, Antonio Ibañez, Néstor Olmos, Gustavo Navarres, Jaime Gallardo y Hugo Aranibar. Otros compositores que no pertenecían a este grupo también formaron parte de este período, como Adrián Patiño Torrez, Humberto Iporre Salinas y Hugo Patiño Torrez

Auza (1967) en su libro 'Dinámica musical en Bolivia', narra las aspiraciones de este grupo de músicos que buscaba destacar, aunque sin mayores pretensiones, dado que el ambiente para los compositores no era muy favorable. "El adiestramiento técnico y artístico de los compositores bolivianos siempre ha de amputarse si antes no hay entendimiento y sensibilidad por parte de quienes tienen el poder de promover la cultura: el Estado, la Universidad, instituciones privadas, asociaciones, etc." (Auza 1967, pág. 53). De igual manera, critica la falta de sistemas de becas periódicas para músicos en ese momento y la escasez de oportunidades para conocer nuevas obras.

De este periodo se pueden mencionar los siguientes compositores: Gustavo Navarre; Jaime Mendoza Nava; Antonio Ibañez; Néstor

Olmos; Gustavo Navarres; Jaime Gallardo; Hugo Aranibar; Hugo Patiño Thorres; Franklin Anaya Arce; Fernando Sanz Guerrero.

Jaime Mendoza Nava (1925-2005). Según lo describe Rosso (2010), fue un compositor que estudió en Estados Unidos y Europa, recibiendo clases de Nadia Boulanger, Alfred Cortot y Joseph Raieff. 'Hacia 1951 fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional en La Paz y luego se fue a Los Ángeles, donde vivió hasta su muerte' (Rosso 2010, pág. 165).

Gustavo Navarre (1936- 2005). Fue uno de los compositores que, para su época, resultó ser disruptivo. Fue discípulo de Henri Dutilleux y compuso seis maravillosos Lieders. En su cuarteto de cuerdas, se aprecian influencias de aires andinos (Soriano Arce 2020; mm 19:22/2 :03:55). Definitivamente, este compositor trasciende lo nacional en su obra 'Elegía para Violín y Piano', donde realiza un tratamiento particular de la tonalidad.

Franklin Anaya. Quizás una de las personalidades más destacadas en el ámbito musical boliviano, especialmente en Cochabamba, es conocido por su trabajo con el Coro Niños Cantores del Valle. 'De su labor difusora hay mucho que destacar, ya que Anaya ha realizado verdaderas giras artísticas dentro y fuera del país con el Coro de Niños Cantores del Valle, enfocando su gestión en la formación y preparación de intérpretes, creadores e instrumentistas' (Auza 1967, pág. 61)

Fernando Sanz Guerrero (1936-XXXX). Como comenta Auza (1967), realizó sus primeros estudios musicales en Buenos Aires y luego tuvo una carrera prolífica en diferentes escenarios del mundo. 'La labor de Sanz Guerrero abarca la de conferencista, solista de piano, director de orquesta y director de ópera, actuando en Lima, Oruro, Cochabamba, Erie, Bennigton, Nueva York, Baltimore, Washington y Buenos Aires. Asimismo, fue director del Conservatorio de La Paz en 1974' (Auza 1996, Pág. 174).

De formación en Buenos Aires

La década de los años 60 marcaría un cambio importante para el desarrollo de la música del siglo XX en lo que respeta a la música de tradición escrita. A pesar de que Bolivia aún necesitaba una plataforma educativa sólida, algunos jóvenes dejaron el país para buscar estudios en tierras extranjeras, teniendo así contacto con la formidable

formación de los herederos de una música europea pujante que poco a poco abandonaba el discurso nacionalista. Sin embargo, de una vez en cuando, este discurso nacionalista salía a relucir en las obras, pero con otra perspectiva compositiva.

La historia de la música no es sincrónica, pero es importante resaltar la categorización de los años más productivos o de madurez de los compositores. Por lo tanto, en la segunda mitad del siglo XX, la música en el mundo experimentó cambios radicales con infinitas propuestas estilísticas. Estos cambios iban desde la experimentación con el sonido grabado y su posterior transformación, hasta el trabajo acústico que rompía con las convencionalidades de la música tonal. Además, se destacaba el uso particular de la tonalidad, pero con un enfoque diferente, y, sobre todo, la resemantización del mundo modal mediante una nueva aplicación innovadora.

Cuatro jóvenes se formaron en Buenos Aires en el Instituto Torcuato Di Tella bajo la dirección del compositor Alberto Ginastera. Villalpando (2002) menciona que, allá por los años cincuenta del pasado siglo XX, Marvin Sandi viajó de Potosí a Buenos Aires “como abriendo brecha”. Rosso (2010) añade que, dos años más tarde, también partieron Florencio Pozada y el propio Villalpando. Otro compositor que también formó parte de este instituto es el compositor Atilano Auza, según comenta Rivera (1995, pág. 121).

Atilano Auza (1928). Nacido en Sucre, ha realizado diferentes publicaciones en las cuales narran de forma amena la historia musical de Bolivia: *Dinámica musical en Bolivia* (1967); *‘Simbiosis cultural de la música boliviana’* (1989); *Historia de la música boliviana*. (1996). Además, es un gran creador. ‘Este prolífico compositor boliviano, quien actualmente radica en Tarija, extrae la esencia de la música popular y le da un tratamiento muy personal’, comenta Rivera (1996, pág. 121). Por otro lado, Rosso (2010, pág. 169) comenta: “Propone en su obra, por cierto, numerosa, un lenguaje donde se percibe fuertemente lo nacional, en su estructura y, sobre todo, en sonoridades contemporáneas”.

Marvin Sandi (1938-1968). Nacido en Potosí, es quizás una de las personalidades más enigmáticas de la composición de la segunda mitad del siglo XX, junto con otros maestros como Villalpando y

Florencio Pozada. Fue un escritor, al igual que Atiliano Auza, pero su enfoque estaba más dirigido a reflexiones en el ámbito de la filosofía, la narrativa y la técnica pianística, como se refleja en su libro *La primera Piedad* (1981). Su visión de un músico se manifiesta en lo siguiente: “La ruta que deberá seguir el futuro El músico debe estar basado en férreos principios de moralidad humana. Fuera de los conocimientos técnicos, estará profundamente compenetrado con la literatura y la filosofía” (Sandi 1981, pág. 79). Su visión del ser músico es clara y notoria. Aunque se dedicó más a la filosofía, como comenta Rosso (2010, Pág. 68), dejó una breve, pero importante producción musical. Además, era un gran pianista, como se puede apreciar en la grabación que Alandia y Parrado muestran en CEMBolivia (2020, M 4: 44 / 2:05:44).

Florencio Posada (1939- 1968). Nació en Potosí inicia sus estudios musicales con el P. Díaz Gainza y posteriormente igual que otros compositores se traslada a Buenos Aires para continuar sus estudios musicales. Auza (1996, pág. 161)

Alberto Villalpando (1940). Igual que Marvin Sandi, este compositor potosino inició sus estudios musicales bajo la tutela de Santiago Velásquez y el Padre Díaz Gainza. Según Rosso (2010, pág.168), quien lo conoce apreciará de inmediato su parsimonia y sabia vida recorrida. A los 17 años, como menciona Auza (1967, Pág. 70), se trasladó a Buenos Aires para continuar sus estudios de piano y composición en el Conservatorio Nacional Carlos L. Bucardo, donde estudió con compositores destacados como Ginastera, Malipiero, Maderna, Copland y Messiaen, entre otros. El maestro Villalpando aún en 2023 se mantiene activo en la composición, escribiendo su concierto para Quena y orquesta de cámara

Otra generación

Edgar Alandia (1950). Nace en Oruro y realiza estudios en los conservatorios de Oruro y La Paz, para luego trasladarse a Santa Cecilia de Roma, como menciona Rivera (1995). Según Edgar Alandia, “el problema es que no he tomado en serio la música y, como cualquier profesión del arte, es un juego; no se juegan cosas importantes. Si te equivocas en un concierto, lo máximo que pasa es que te desafinas. Lo importante es ser un jugador claro y honesto, hacerlo en serio’

como lo expresado en el canal ‘Centro de la revolución cultural boliviana’ (Alandia, 2022). Quizás esta dinámica narra un poco del proceso creativo del compositor, que oscila entre el disfrute del juego y la dedicación a ‘hacerlo en serio’. Actualmente, este compositor reside en Italia, donde desarrolla labores docentes en composición y orquestación. Ha vivido la revolución juvenil de los años 60 y 70, y sus ideas compositivas, plasmadas en su obra ‘Aire Sospese’ de 1990, reflejando la metáfora del viento como una idea de desarrollo textural. Aunque no es un compositor que utiliza material sonoro andino de manera evidente, no deja de tener inspiración en su subjetividad.

Cergio Prudencio (1955). Quizás uno de los compositores más destacados de la segunda mitad del siglo XX, Cergio Prudencio, realizó estudios en un taller de la Universidad Católica Boliviana. Como comenta Rosso (2010, pág. 170), ‘algunos de los músicos que allí egresaron empezaron a hablar de imaginarios nuevos, de reencarnaciones y encuentros; de ilusiones retadoras, pero al final, de todos ellos solo quedó Cergio Prudencio hablando de practicar estos retos, estos imaginarios’. Este compositor representa un salto dimensional entre la música de la tradición escrita moderna y su resemantización en el tímbrico del instrumento nativo de la región andina de Bolivia. Este proceso de reconstruir su discurso musical en la sonoridad andina lo ha llevado a desarrollar uno de los proyectos educativos musicales más importantes de la región: Cergio Prudencio funda la OEIN , Orquestas Experimentales de Instrumentos Nativos.”

Agustín Fernández (1958). Nació en la ciudad de Cochabamba, y sus inicios musicales los hizo con el instrumento del charango, que tocaba de forma magistral. Luego, comenzó sus estudios en el Instituto de Formación Eduardo Laredo (La Pública, 2015). Tras culminar su formación en el Instituto Laredo, se trasladó a la UCB para estudiar con Villalpando. Posteriormente, pasó tres años estudiando en Japón antes de regresar a Bolivia para impartir clases en el Conservatorio. Luego realizó otro viaje para llevar a cabo su maestría en la Universidad de Liverpool y, finalmente, su doctorado (Rivera, 1995, Pág. 160).

Otros compositores: Nicolás Suárez, Franz Terceros, Willy Pozadas y Juan Antonio Maldonado, Javier Parrado, Juan Siles, Mariana Alandia, Oldrich Halas, Gastón Arce, Roberto Willams, Gastón Arce, Mendoza

Nava, pero hace falta referirnos a Hugo Patiño, Agustín Fernández, Edgar Alandía, Jorge Ibáñez, José Luis Prudencio y otros.

4.1.6. La Cumbia Chicha Boliviana.

La cumbia como género de la música boliviana, requiere una particular atención desde el ámbito netamente musical y que toma el vocablo “cumbia” pero que en su estilo difiere completamente de la cumbia colombiana haciéndose distantes en muchos aspectos, pero compartiendo el tiempo binario.

Pero vamos hacia el origen del vocablo cumbia según Vélez (2017) “Cumbila es un término Congo que significa fuego que se baila, que por un proceso etnolingüística llamado elisión por síncope pasa de cumbila a cumbia al suprimirse la letra l (ele) y es un hecho evidente en la fonética del cartagenero” (pag.196) por otro parte Ochoa (2016, pág. 33) define la cumbia en tres aspectos 1. Como baile; 2. Como género; 3. Como un complejo de géneros con aire caribeño-colombiano en subdivisión binaria; 4. Como categoría de mercado para músicas colombianas con sabor Caribe.

La cumbia como baile como lo interpreta Ochoa (2016) interpreta como un hecho social en donde se reúnen las personas entorno a una música de percusión y “este uso se refiere a la práctica cultural rural de los conjuntos musicales de “negros” e “indios” en el Caribe colombiano, en los que se agrupan personas a bailar alrededor de músicos con tambores y cantos (y en ocasiones algunos tipos de flautas) (pág.33).

La cumbia como categoría de mercado para músicas colombianas con sabor caribe” Ochoa hace referencia a música que no parece compartir similitudes en el ritmo si no como comenta el “basta con que tenga un cierto aire Caribe-colombiano” es interesante como Ochoa plantea el proceso de transformación de lo que denomina cumbia original refiriéndose a la cumbia colombiana y como se transforma hasta llegar a las agrupaciones de ensambles de instrumentos variados.

Es evidente que la migración de esta música hacia todo el mercado latinoamericano llegaría a inundar los espacios culturales del Perú, cautivando a la audiencia de las diferentes zonas económicas de Latinoamérica, y Perú y Bolivia no serían la excepción. Estos

ritmos caribeños calarían en estos mercados de consumo, pero se reinterpretarían en un orden estético que no se puede entender simplemente como la tropicalización de la música andina o la andinización de la música tropical.

Pero la cumbia que se desarrolla en Perú y Bolivia, incluida la cumbia villera, guarda una estrecha relación entre el goce y la algarabía de un encuentro social en torno a la construcción de un género que incorpora diversas influencias de géneros musicales locales y globales. Bailón (2004, pág. 53) comenta, refiriéndose a la cumbia chicha: “La chicha es un género musical que surge como resultado de una multiplicidad de influencias y actúa como punto de encuentro de matrices culturales locales y globales. Entre las más destacadas se encuentran el huayno mestizo, la cumbia colombiana y diversos ritmos cubanos”.

Es ciertamente un desafío definir una línea clara que establezca antecedentes, líneas estilísticas, definiciones o preconceptos estilísticos en relación a diversos géneros musicales, ya que cada agrupación posee procesos creativos únicos que se reflejan incluso en los instrumentos que utilizan. Lo que resulta innegable es cómo estas nuevas agrupaciones incorporan giros melódicos provenientes de sus propias localidades, añadiendo una dimensión distintiva a su música.

En Bolivia, el fenómeno de la cumbia como género que tomó fuerza popular tiene sus inicios en los años 80 y “Cochabamba se volvió el nuevo centro de la movida cumbiera, para ello confluyeron muchos factores socioculturales y estéticos que afianzaron la potencia interpoladora de la cumbia” (Patzy, 2017, pág. 311). La cumbia, como fenómeno de la construcción cultural, se constituye como una nueva manifestación del cambio en relación a la construcción de un nuevo movimiento musical con otras generalidades estilísticas más próximas a los giros melódicos de la música andina.

Principales agrupaciones de la cumbia boliviana (años 1980)

A finales de los años 80, como señala Patzy (2017), surgieron en Bolivia agrupaciones que lideraron un movimiento de cumbia con una sonoridad electrónica, cumbia electrónica, y se caracteriza por el uso de la batería electrónica y el teclado en lugar de los instrumentos de viento, como es tradicional en la cumbia. Estas agrupaciones

comenzaron a reinterpretar la tropicalidad en la música con algunas regularidades andinas dándole así el propio sabor de su cumbia y que dio con los abanderados de iniciar la cumbia de estos lares.

Maroyu: fue una banda fundada por Marcelo Rodolfo Yucra Flores originario de Uncía una región del norte de potosí, trabajador minero con muchas ansias de desarrollarse en la música inició con la guitarra componiendo sus propios temas. El nombre de la banda cumbiera toma de las iniciales de su fundador Ma-de marcelo, Ro- de Rodolfo y Yu- de Yucra,

Mayoru, Climax, Guinda, Climax, Ronich

El formato instrumental.

A diferencia de la cumbia chicha es el formato instrumental que no guarda relación y a su vez simplifica la retícula en guitarra, bajo, batería que sustituye a la percusión caribeña y se introduce el teclado con sonidos pre sintetizado.

Capítulo V

La Sonoridad como Punte: Análisis de los Movimientos Musicales en Bolivia

Este capítulo representa la síntesis de un análisis sonoro sobre diversos movimientos musicales en Bolivia, proponiendo un enfoque sobre el mismo análisis y sus diferentes mezclas entre instrumentos, tratamiento de la pentatonalidad, el manejo de otras sonoridades complejas como la electrónica entre otros elementos. De esta manera, la sonoridad se presenta no solo como una herramienta analítica, sino también como una forma de reconocimiento de las múltiples dimensiones que se encuentran dentro de la música, especialmente en contextos culturales tan diversos como los de Bolivia.

El análisis que se exponen a continuación se centra en comprender las manifestaciones del pueblo boliviano, que presenta una variedad y mezcla diferente en el manejo y mezcla con el rock y lo local, la cumbia y la electrónico foránea, la música de tradición escrita y su tratamiento subjetivo de los elementos locales creando un diálogo entre el pasado y el presente.

Estas sonoridades no necesariamente se mantienen como en el estado original de la música nativa, si no por el contrario tiende hacia una transformación de las ideas haciendo un tratamiento de los ritmos y la sonoridad de la música originarias siempre tratadas desde una occidentalización, desde la afinación de la zampoña, la quena y otros nuevos instrumentos dando así parámetros que parámetros que emergen del entorno cultural y de las prácticas artísticas. En este sentido, la sonoridad se convierte en un vehículo que permite apreciar la riqueza y complejidad del fenómeno cultural desde la sonoridad.

El fenómeno del rock, la música folclórica, la cumbia y la música de tradición ha encontrado una resonancia particular en el país, especialmente a través de la incorporación de otros elementos que hace que la mezcla de lugar a una propuesta sonora única, que permite a los músicos bolivianos expresar sus propias realidades y, al mismo tiempo, conectarse con una audiencia global. Por tanto, este movimiento

boliviano se convierte así en un espacio de experimentación y mestizaje, donde las influencias externas se fusionan con las tradiciones locales para generar nuevas formas de expresión musical.

La segunda mitad del siglo XX representa un período de gran efervescencia creativa no solo en Bolivia, sino en todo el mundo. Las transformaciones sonoras que se presentaron en este período marcaron y continuarán marcando el desarrollo de la música en el país. La llegada de la radio, por ejemplo, trajo consigo la posibilidad de escuchar músicas de otras latitudes, facilitando un proceso de asimilación y reinterpretación de estas influencias externas. Este acceso a nuevas sonoridades contribuyó a la creación de un “caudal creativo” que enriqueció el panorama musical boliviano, dando lugar a nuevas propuestas y formas de expresión sonora.

Desde esta perspectiva, el análisis de la música en Bolivia no se limita a la evaluación de sus elementos técnicos, sino que busca comprender el papel que juegan las sonoridades en la construcción de significados, en la identidad cultural y en la comunicación de las vivencias de sus creadores y oyentes. Este enfoque permite una lectura más profunda de los fenómenos musicales que caracterizan al país, abriendo nuevas posibilidades para la investigación y la apreciación de las diversas expresiones sonoras que forman parte de la riqueza cultural boliviana.

4.1. Rock

Análisis de la Fusión del Rock con Elementos Musicales Tradicionales en Bolivia.

El presente análisis examina la fusión del rock con elementos musicales tradicionales en Bolivia, tomando como referencia una serie de bandas y canciones que han contribuido significativamente a la construcción de una identidad musical diversa. En Bolivia, el rock ha sido adaptado e integrado con timbres, dinámicas y ritmos propios de la tradición andina y del folclore nacionalista. La integración de géneros como el twist, el candombe, la saya, el carnavalito, entre otros estilos característicos del país, evidencia un esfuerzo constante por parte de los músicos bolivianos para reinterpretar tanto las influencias

externas como los elementos locales, generando así un panorama sonoro que representa la diversidad cultural boliviana.

El “Twist Carnavalito” de Humberto Castillo (Poly Fernán), lanzado en 1964, es un claro ejemplo de esta fusión. La pieza combina la estructura rítmica del twist con el compás característico del carnavalito boliviano. La instrumentación incluye batería, guitarra eléctrica y bajo, siguiendo el “walking bass” típico del twist, mientras que la guitarra y la batería aportan la energía y el compás del rock. A los 0:17 minutos, la pieza presenta una cadencia andina que resalta la influencia local y enriquece la sonoridad de la canción. En cuanto al contenido lírico, la canción habla del amor, abordando una temática universal con una sonoridad local que demuestra cómo el rock ha sido adaptado en Bolivia sin perder su carácter tradicional.

La banda Los Grillos, en su canción “La Tarata” (1968), presenta un ejemplo de rock boliviano claramente influenciado por el estilo estadounidense. Con una instrumentación típica de batería, guitarra eléctrica y bajo, esta canción mantiene la energía del rock tradicional, sin incorporar elementos locales en su composición. Sin embargo, lo que resulta interesante en este caso es cómo el grupo adopta un poema de Federico García Lorca como letra, mostrando así una apropiación cultural que demuestra las conexiones de los músicos bolivianos con la música y literatura de otros países. Aunque el tema carece de elementos sonoros locales, su popularidad en el ámbito del rock en español refleja la apertura de los músicos locales a influencias extranjeras y su capacidad de asimilarlas en su repertorio.

La canción “Orejona de Venus” presenta una mezcla de rock con sonidos propios del nacionalismo andino. La instrumentación incluye batería, bombo, quenas y sintetizador, lo que resulta en una textura sonora que oscila entre lo tradicional y lo moderno, otorgando un carácter galáctico y experimental a la obra. El uso del sintetizador aporta un efecto atmosférico que contrasta con los timbres más terrenales de la quena, creando una atmósfera sonora distintiva en esta fusión rock-andina.

La banda Wara es uno de los exponentes más destacados de la fusión entre el rock y la tradición andina. Su canción “Altiplano” utiliza una instrumentación que incluye zampoñas, bombo, guitarra

eléctrica y acústica, generando una atmósfera sonora que evoca paisajes del altiplano boliviano. En cuanto al contenido lírico, se hace referencia a la tierra, la Pachamama y la creación, temas centrales en la cosmovisión andina. De manera similar, en “Nacimiento de la Energía”, la banda recurre a la quena y la zampoña, instrumentos que aportan un timbre melódico particular al rock progresivo. Este uso de instrumentos de viento característicos de la región andina, integrados al acompañamiento eléctrico del rock, demuestra la capacidad de la banda para generar un puente entre el rock psicodélico y la tradición boliviana.

Otra pieza destacable es “Tundiqui Rock” de Antares (1972), en la que se adapta la instrumentación y el ritmo del género tundiqui para integrarlo al rock. Este género, asociado con la comunidad afroboliviana, tiene una sonoridad particular que Antares toma prestada para fusionarla con los sonidos del bajo, la guitarra y el sintetizador. La combinación de estos elementos produce un paisaje sonoro que alterna entre la festividad y la profundidad de los timbres afrobolivianos. La temática de la canción es alegre y festiva, reflejando la vida de la comunidad afroboliviana de manera positiva y colorida.

La banda Manantial (1977), al igual que Wara, logra crear una fusión sonora entre el rock y el folclore. En su canción “Indio Toba”, Manantial versiona una canción popularizada por Mercedes Sosa, haciendo uso de elementos típicos del rock, como bajo, batería y guitarra, destacando los elementos de la voz en el arreglo. En “Sombras Negras”, la banda emplea la percusión de manera que recuerda a ritmos como el candombe o la fulia, lo que evidencia la influencia afro-latinoamericana en el rock psicodélico progresivo de la banda. Los sonidos percusivos proporcionan una textura que evoca las raíces afro, mientras que el sintetizador añade un toque contemporáneo y progresivo.

En la canción “Auqui Auqui” de la banda Manantial, se escucha una clara integración de sonoridad pentatona y elementos de percusión que parecen emular la tradición afroandina. El uso de la voz como recurso tímbrico más que lírico crea una atmósfera experimental que rompe con las convenciones típicas del rock, acercándose al estilo psicodélico. La percusión tiene un papel prominente, mientras que la

guitarra y la voz añaden una sensación de profundidad y espacialidad en el arreglo.

Canciones como “Sabor Andino” y “Encuentro” de Luz de América también se caracterizan por la utilización de sintetizadores y elementos electrónicos. Estos recursos se mezclan con ritmos tradicionales andinos y percusión parcialmente boliviana, creando un estilo que puede describirse como una resemantización de lo andino desde una perspectiva moderna. Los sonidos electrónicos complementan la textura rítmica, creando un híbrido entre lo local y lo global.

Finalmente, temas como “Viva Santa Cruz” y “Tierras del Sol” incorporan el taquirari y otros ritmos locales en un contexto de heavy metal, con una instrumentación de guitarra eléctrica, charango ocasional y batería. La interacción entre los registros del bajo eléctrico y los agudos del charango crea un contraste interesante, subrayando la dualidad entre lo local y lo global.

La fusión del rock con elementos musicales tradicionales en Bolivia evidencia una rica diversidad de enfoques y técnicas sonoras. A través del análisis de estas 23 canciones, se observa cómo los músicos bolivianos han aprovechado tanto los elementos de la música folclórica como los recursos electrónicos y los ritmos del rock para crear una identidad única. La integración de lo local con lo internacional no solo da lugar a una nueva forma de expresión musical, sino que también contribuye a la construcción de una identidad cultural que es simultáneamente moderna y profundamente arraigada en las tradiciones bolivianas.

4.2. Folklor nacionalista

El folklore nacionalista boliviano se revela como un espacio de experimentación, revalorización y preservación cultural, donde diversos artistas y bandas reinterpretan y transforman las raíces musicales de la región. A través del análisis de múltiples obras se puede identificar una riqueza instrumental, temática y sonora que representa la diversidad del país y su capacidad de amalgamar lo ancestral con lo moderno, estableciendo un diálogo continuo entre tradición e innovación.

El uso de la instrumentación es fundamental para comprender la estética del folklore nacionalista. Se observa una amplia variedad de instrumentos, como el charango, la guitarra, el bombo, las quenás y las zampoñas, los cuales se combinan para crear una sonoridad particular que evoca las tradiciones locales. En algunas obras, el charango se destaca por su refinamiento, como en “El Arriero” de Mauro Núñez, donde se aprecia un uso más elaborado del instrumento, diferente del charango “diablo” o del norte de Potosí. En esta obra se perciben características pentatónicas y una cadencia habitual que resuena con las raíces de la música andina. Sin embargo, la innovación se manifiesta en los punteos poco comunes que recuerdan la técnica guitarrística, lo cual muestra la intención del artista de experimentar dentro de los límites de lo tradicional.

La innovación también es evidente en la música de Alfredo Domínguez, quien reinterpreta el folklore desde una perspectiva virtuosa y no convencional. Su obra “Evocación” presenta una resemantización de lo andino mediante la guitarra clásica, utilizando técnicas extendidas que incluyen tapaduras de cuerdas y golpes sobre el cuerpo del instrumento para crear un efecto percusivo. Esta búsqueda de nuevas sonoridades refleja una profunda exploración musical que va más allá de la simple preservación de las raíces. En “Feria”, por ejemplo, la guitarra sola es llevada al límite de su capacidad expresiva, empleando técnicas de quintas y movimientos inusuales que la sitúan como una de sus obras más experimentales. Es difícil categorizar la influencia de estas obras, pero su complejidad técnica y estilística las hace resaltar dentro del repertorio del folklore boliviano.

En las obras de Ernesto Cavour se aprecia una destreza técnica notable, particularmente en el charango, donde los trémolos potentes y la ejecución virtuosa añaden una nueva capa de sofisticación a los ritmos tradicionales. En “Subiendo”, una cueca boliviana, el charango y la guitarra presentan una sonoridad más potente que la del bailecito común, mostrando así un esfuerzo por reinventar la tradición desde una perspectiva más vigorosa. Este tipo de reinterpretaciones es una constante en el folklore nacionalista, donde las formas tradicionales se actualizan y resignifican para dialogar con el presente.

Los temas abordados en estas obras son otro aspecto esencial del análisis. A menudo se trata de una exaltación de la tierra, la naturaleza y la experiencia cotidiana. En “Si Señora” de Alfredo Domínguez, la temática abarca su experiencia social y racial en Suiza, lo cual introduce un elemento autobiográfico y universal a la composición. Del mismo modo, “La Salteñas” de Ernesto Cavour explora la cultura gastronómica, resaltando cómo esto puede ser un puente cultural que trasciende fronteras. La presencia de letras en quechua, como en “Pilco Mayo” de Los Wara Wara, es un claro ejemplo del compromiso del folklore nacionalista con la preservación y difusión de las lenguas originarias, aportando a la construcción de una identidad cultural que todos abarca los matices de la realidad boliviana.

No obstante, el folklore nacionalista no es simplemente un ejercicio de conservación, sino también un espacio de innovación y fusión con otros géneros musicales. En “La Llavcita” de Raúl Show Moreno y Los Peregrinos, por ejemplo, la percusión remite al estilo del foxtrot, lo cual contrasta con la sonoridad propia del folklore boliviano y lo convierte en una pieza singular que mezcla lo autóctono con elementos de la música occidental popular. De igual forma, “Mambo de Machaguay” incorpora un acompañamiento armónico con acordeón y clarinete, mostrando una elaboración melódica compleja y rica, donde los géneros se fusionan de manera orgánica.

Gladys Moreno y su obra merece también especial atención debido a la influencia regional que introduce en el folklore nacionalista. En canciones como “Ojos Negros”, se destaca el uso del arpa paraguaya, un elemento característico de la región camba que se entrelaza con los estilos andinos. Esta diversidad geográfica en la instrumentación y los arreglos, como la combinación de flauta, guitarra y concertina en “Lunita camba”, enriquece el paisaje sonoro del folklore boliviano, subrayando su capacidad de adaptarse y evolucionar.

Por otra parte, agrupaciones como Ruphay y Los Kjarkas han llevado el folklore nacionalista a un plano más amplio, fusionando sus raíces con influencias de la cultura pop. En “Toyos” de Los Kjarkas, se percibe una clara influencia del rock progresivo en el uso de la instrumentación y las progresiones armónicas, mientras que en “Sentimiento al viento” de Ruphay, la exploración sonora incluye efectos de percusión y quenas

en un contrapunto. Libre que refuerza la idea de la libertad creativa dentro del género. Este tipo de exploraciones permite que el folklore nacionalista no se quede estancado en fórmulas establecidas, sino que busque nuevas maneras de expresarse y conectarse con audiencias contemporáneas.

El folklore nacionalista boliviano es un género vasto y complejo que amalgama elementos tradicionales con innovaciones y fusiones que enriquecen su expresión cultural. La diversidad en la instrumentación, la reinterpretación de formas y las temáticas abordadas revelan un compromiso profundo con la identidad boliviana y una voluntad de mantener vivo el legado cultural del país a través de la experimentación. Esta música se erige como un testimonio de la riqueza cultural boliviana, mostrando cómo los sonidos tradicionales pueden ser resignificados para conectarse con las experiencias actuales, tanto locales como globales, y cómo el folklórico.

4.3. Música de tradición escrita

La música de tradición escrita en Bolivia se presenta como un campo fértil para la exploración estética y la integración de elementos culturales autóctonos con las corrientes vanguardistas de la tradición europea. A través del análisis de obras de diversos compositores bolivianos, se puede observar una variedad de estilos y enfoques que combinan técnicas formales occidentales con la sonoridad característica de la región andina. Esta amalgama permite crear un lenguaje musical único, que refleja tanto la identidad cultural boliviana como las influencias que sus compositores han recibido de la música académica internacional.

La obra “Sinfonía Boliviana” de Atilano Auza se destaca por su enfoque sinfónico, incorporando elementos tradicionales de la región. La composición para orquesta y violín solista utiliza melodías pentatónicas que evocan el paisaje sonoro de los Andes, lo cual es particularmente evidente en el primer movimiento. El segundo movimiento, de carácter más contemplativo, explora una estética impresionista que recuerda las obras de compositores franceses como Claude Debussy, mientras que el tercer movimiento se acerca más al clasicismo, demostrando una rica paleta estilística que combina

múltiples influencias. La estructura ternaria de la obra y el desarrollo de ideas musicales en formas binarias permiten a Auza generar una narrativa sonora que celebra tanto la tradición occidental como la boliviana, subrayando la capacidad del compositor para mover su obra entre diferentes estilos con fluidez.

Marvin Sandi, en su obra “Ritmos Panteístas”, hace un uso sofisticado del piano para crear paisajes sonoros que se sitúan entre la tonalidad y la disonancia. La obra se divide en cuatro movimientos, cada uno con un título evocador: “De la Roca”, “De la Luz”, “De la Luna”, y “Del Sexo”. Esta estructura permite explorar diferentes dimensiones emocionales y sonoras, enmarcadas en un contexto en el que se percibe una fuerte influencia impresionista. La utilización de paralelismos y escalas de tonos enteros, así como la integración de elementos pentatónicos, refleja una resemantización de las tradiciones andinas en un contexto académico occidental. Además, la constante referencia al paralelismo en las líneas del piano, que recuerda a las texturas andinas de corte nacionalista, revela un vínculo profundo con las raíces culturales de Bolivia. Sandi se muestra como un continuador del legado de Eduardo Cabas, contribuyendo a la evolución del lenguaje musical boliviano a través de una fusión consciente entre lo local y lo universal.

Las composiciones de Alberto Villalpando, como “Concertino semplice per flauto e Orchestra” y “Música para orquesta I”, reflejan un enfoque experimental que se sitúan dentro de la tradición de la escuela de Darmstadt. Estas obras utilizan texturas cacofónicas y atmósferas atonales para explorar nuevas posibilidades sonoras, mientras que, en otras composiciones, como “La transformación del agua y del fuego en las montañas”, Villalpando logra mezclar estos elementos de vanguardia con el pentatonismo propio de la región andina. En particular, en “Concertino semplice per flauto e Orchestra”, el diálogo entre la flauta y el flautín crea una resonancia que imita la sonoridad de las tarkas, lo cual conecta el lenguaje musical académico con el sonido característico de los instrumentos nativos bolivianos. Esta obra es un ejemplo del enfoque híbrido de Villalpando, que combina técnicas de composición moderna con un profundo respeto por la sonoridad de su cultura de origen.

Edgar Alandia aporta una perspectiva más radicalmente vanguardista en sus composiciones, como se observa en “Lejano per pianoforte” y “Como silenciosas gotas de lluvia caen”. Ambas obras se inscriben dentro del dodecafonismo y la música atonal, mostrando una clara influencia de compositores europeos como Luigi Nono y Pierre Boulez.

La utilización de efectos avanzados sobre las cuerdas y la exploración de microperiodicidades, donde las texturas se desarrollan en una serie de patrones repetitivos, genera un efecto auditivo profundamente evocador. Este enfoque de exploración continúa busca expandir los límites de la música académica boliviana, conectándola con las prácticas vanguardistas internacionales, mientras conserva un cierto eco de las texturas y giros melódicos típicos de la región andina.

Cergio Prudencio se distingue por su innovadora aproximación a los instrumentos nativos andinos en el ámbito de la música de tradición escrita. Obras como “La Ciudad” y “Tríptico” hacen un uso innovador del charango y otros instrumentos de viento nativos, como las tarkas y las quenenas, llevándolos fuera de su contexto convencional y dándoles un papel protagónico dentro de una narrativa sonora que combina influencias occidentales y autóctonas. Prudencio no se limita a replicar el uso tradicional de estos instrumentos, sino que los reinterpreta y adapta a un discurso estético que es, en gran medida, único en la música boliviana contemporánea. Esta capacidad de “encontrar una beta sonora”, como él mismo describe, demuestra su habilidad para generar nuevas formas de expresión que respeten la herencia cultural mientras la proyectan hacia nuevas posibilidades artísticas.

Agustín Fernández se embarca en un diálogo cultural en obras como “Beethovenianas Bolivianas” y “Morenada Montecalva”, donde fusiona las obras de compositores clásicos europeos, como Beethoven y Mussorgsky, con ritmos bolivianos como el taquirari y la morenada. Esta mezcla entre lo europeo y lo local desafía las categorías convencionales de música académica, y plantea preguntas sobre la apropiación cultural, el homenaje y la resignificación. La “Chacarera Chaqueña” de Fernández sigue una línea similar, en la que el compositor aplica su enfoque personal a un estilo característicamente

latinoamericano, logrando una obra que respeta las raíces del género mientras añade su propio sello compositivo.

Las composiciones de Javier Parrado, como “Tinkus para orquesta sinfónica” y “Chiriwanos”, reflejan un esfuerzo por reinterpretar las tradiciones musicales bolivianas dentro del contexto de la orquesta sinfónica. Parrado se inspira en las danzas tradicionales, como el tinku, una forma de lucha ritual de los Andes, y los chiriwanos, para trasladar sus texturas melódicas y ritmos a un formato sinfónico. El uso de zampoñas y otros instrumentos nativos adaptados al sistema templado occidental revela un proceso consciente de reinterpretación, donde la afinación y la armonización se ajustan a las convenciones de la música académica, pero manteniendo un sentido de autenticidad cultural. La influencia de compositores europeos como Stravinsky es evidente en la orquestación, lo cual sitúa las obras de Parrado en un espacio liminal entre lo local y lo global, creando un collage estilístico que recuerda a las prácticas del siglo XX.

Edgar Alandia y su obra “Como una luz de invierno a mi lado” ofrecen una continuación de las exploraciones sonoras del compositor, utilizando cuerdas, piano y clarinete para producir un sonido de riqueza y profundidad que se desarrolla a través de texturas complejas y dinámicas sutiles. La estética dodecafónica y la aproximación a la atonalidad hacen de Alandia un exponente de la línea más vanguardista de la composición boliviana, que se adentra en el territorio del lenguaje abstracto y la ruptura de las convenciones tonales.

En “Cantos Insurgente” de Cergio Prudencio, se evidencia una vez más su habilidad para integrar instrumentos nativos andinos con una narrativa contemporánea, donde el charango y otros instrumentos de viento no se utilizan de forma convencional, sino que se combinan para generar una sonoridad única. La utilización de percusión y las sonoridades características de los vientos andinos, tratadas bajo una óptica experimental, permiten que esta obra se sitúe en el cruce entre la música académica occidental y las raíces culturales de Bolivia, logrando una síntesis poderosa que se proyecta hacia nuevas formas expresivas.

Por último, la obra “Fanfarria para las únicas auténticas y verdaderas Pirqas” de Javier Parrado presenta una diferencia notable

en relación con sus otras composiciones, ya que se aleja del discurso nacionalista y se adentra en una estética más relacionada con las tradiciones europeas, utilizando vientos metálicos y percusión. Aunque el título hace referencia a un muro de piedra construido por los nativos andinos, la obra no evidencia una influencia sonora clara de los Andes, sino que se enfoca en un manejo formal y textural típico de la música académica occidental, mostrando así la versatilidad del compositor y su capacidad para moverse entre diferentes discursos estilísticos.

La música de tradición escrita en Bolivia se presenta como un terreno diverso y en evolución constante, donde los compositores exploran la interacción entre las influencias culturales locales y las técnicas compositivas de la tradición europea. La combinación de elementos como el pentatonalismo, el uso de instrumentos nativos y la integración de técnicas modernas como el dodecafonismo y las atmósferas atonales, da lugar a un lenguaje musical que es al mismo tiempo profundamente boliviano y universal. Este enfoque permite a los compositores bolivianos contribuir al diálogo global sobre la música contemporánea, aportando una perspectiva única que se nutre de la riqueza cultural de los Andes y las vanguardias europeas, estableciendo así una identidad musical que celebra tanto la tradición.

Capítulo VI

La diversidad cultural en la creación musical en Bolivia.

La música boliviana durante la segunda mitad del siglo XX refleja la confluencia de una gran diversidad cultural, marcada por el intercambio y la coexistencia de influencias autóctonas y foráneas. Este período fue testigo de profundas transformaciones sociales, políticas y económicas que impactaron directamente en los procesos creativos musicales, consolidando un panorama donde las identidades culturales se resignificaron a través de la música. El presente capítulo analiza cómo las distintas tradiciones que componen el tejido cultural boliviano, entrelazadas con la globalización y la transculturación, dieron lugar a una rica amalgama de expresiones musicales que definieron este período.

Como se discutió en los capítulos anteriores, Bolivia es un país caracterizado por su heterogeneidad cultural. Esta diversidad es evidente no solo en la coexistencia de pueblos indígenas, mestizos y afrodescendientes, sino también en la manera en que las influencias globales se han integrado en la cultura musical del país. A lo largo del siglo XX, y especialmente en su segunda mitad, Bolivia vivió una serie de cambios que tuvieron un impacto directo en la música, permitiendo que los músicos exploraran nuevas formas de expresión, integrando las sonoridades nativas con estilos foráneos. En este sentido, Molano (2007) señala que la identidad cultural está profundamente ligada al patrimonio ya la historia, y la música boliviana no es la excepción. En Bolivia, la música ha sido un vehículo poderoso para expresar y preservar la diversidad cultural, integrando elementos indígenas, mestizos y foráneos de manera única.

Uno de los procesos más interesantes que se dio durante este período es el de la transculturación, que García Canclini (2004) define como un fenómeno en el cual las culturas no solo adoptan influencias externas, sino que las resignifican de acuerdo con sus propios contextos. La música boliviana en la segunda mitad del siglo XX es un claro ejemplo de cómo la transculturación permitió que géneros foráneos, como el rock, el jazz y la música electrónica, se integraran

con las tradiciones locales, creando una fusión de estilos que es única en su tipo. Esto es particularmente visible en el caso del grupo Kjarkas, quienes, a través de su música, han logrado combinar elementos tradicionales andinos con sonoridades urbanas y globales. Esta fusión no solo refleja la evolución de la música boliviana, sino que también subraya cómo la diversidad cultural ha sido una clave motora en los procesos creativos.

La resemantización de las tradiciones musicales autóctonas es otro fenómeno relevante en este período. Compositores como Cergio Prudencio han explorado nuevas formas de integrar las sonoridades indígenas en sus composiciones, dando lugar a un discurso musical que, aunque moderno, mantiene un fuerte vínculo con las raíces culturales del país. En una entrevista con Aharonián (2008), Prudencio menciona cómo el contacto con la música nativa boliviana fue un punto de inflexión en su carrera como compositor, permitiéndole explorar nuevas formas tímbricas y estructurales que no están presentes en la música occidental. Esta resemantización de los elementos tradicionales ha sido fundamental para la evolución de la música en Bolivia, y es un claro ejemplo de cómo la diversidad cultural ha dado lugar a nuevas formas de expresión artística.

En el ámbito de la música popular, el impacto de la globalización es igualmente notable. A medida que Bolivia se integraba más al panorama global, géneros musicales extranjeros comenzaron a tener una mayor presencia en el país. Esto es evidente en la obra de Wara, cuya música es un claro ejemplo de cómo el rock andino ha sabido fusionar las escalas modales y los ritmos de la música nativa con los sonidos del rock, creando una nueva forma de expresión que refleja tanto las influencias globales como las tradiciones locales. Este tipo de fusión no es exclusivo de Bolivia, pero en este país adquiere una particular relevancia debido a la importancia que tienen las tradiciones indígenas en su identidad cultural.

El estado del arte revisado en capítulos anteriores muestra cómo la investigación sobre la música boliviana ha puesto de relieve la importancia de la diversidad cultural en los procesos creativos. Sánchez Patzy (2017), por ejemplo, analiza cómo la música popular en Bolivia ha sido utilizada como una herramienta para expresar las pugnas

identitarias que caracterizan al país. Este análisis es fundamental para comprender cómo los músicos bolivianos, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, han utilizado la música no solo como un medio de expresión artística, sino también como una forma de negociación cultural. La música, en este sentido, no solo refleja la diversidad cultural de Bolivia, sino que también contribuye a la construcción de una identidad nacional que, aunque plural, está profundamente arraigada en las tradiciones autóctonas.

La globalización y la transculturación también han jugado un papel clave en la evolución de la música sinfónica en Bolivia. A medida que los compositores bolivianos comenzaban a tener acceso a nuevas tecnologías y formas de producción musical, sus obras comenzaron a integrar elementos de la música occidental, pero sin dejar de lado los ritmos, melodías y timbres propios de la tradición boliviana. Esto es evidente en la obra de compositores como Cergio Prudencio, quienes han sabido fusionar las técnicas compositivas occidentales con las sonoridades indígenas, creando una música que es al mismo tiempo moderna y profundamente arraigada en las tradiciones locales.

A lo largo de este capítulo, hemos podido observar cómo la diversidad cultural ha sido un eje central en la creación musical en Bolivia durante la segunda mitad del siglo XX. La mezcla de influencias nativas y foráneas, el impacto de la globalización y la transculturación, y la resemantización de las tradiciones musicales autóctonas han sido factores fundamentales en la evolución de la música en este país. Bolivia, con su rica diversidad cultural, ha sabido integrar estas influencias de manera única, creando una música que es tanto un reflejo de su tiempo como una manifestación de su capacidad para adaptarse y evolucionar en un mundo globalizado.

Capítulo VII

Conclusión y limitaciones.

Conclusiones

La música boliviana de la segunda mitad del siglo XX se presenta como un reflejo vibrante y dinámico de la diversidad cultural del país. A través de la investigación desarrollada en los capítulos anteriores, se ha podido constatar que la fusión de tradiciones indígenas, mestizas y afrobolivianas, junto con la creciente influencia de corrientes globales, ha dado lugar a una producción musical singular, rica en complejidad y llena de innovaciones.

La diversidad cultural ha sido, sin lugar a dudas, uno de los motores más poderosos en los procesos creativos de los músicos bolivianos. Esta diversidad no solo ha permitido la incorporación de elementos autóctonos en la música contemporánea, sino que también ha sido el punto de partida para explorar nuevas formas de expresión artística, en las cuales los músicos han resemantizado tradiciones para adaptarlas a contextos cambiantes. Desde los experimentos de Cergio Prudencio con sonoridades indígenas, hasta la fusión de géneros populares llevada a cabo por Kjarkas y Wara, la música boliviana de este período ha demostrado una capacidad única para adaptarse y evolucionar, sin perder su conexión con las raíces culturales del país. .

Además, la influencia de la globalización y la transculturación ha permitido que los músicos bolivianos amplíen sus horizontes creativos, explorando géneros como el rock, el jazz y la música electrónica, al tiempo que mantenían un fuerte anclaje en las tradiciones locales. Este proceso ha dado lugar a una producción musical que no solo refleja las tendencias globales de la época, sino que también ha contribuido a la consolidación de una identidad musical boliviana que es profundamente diversa y plural.

La música boliviana de la segunda mitad del siglo XX ha sido un escenario de encuentros culturales donde lo autóctono y lo foráneo coexisten y se enriquecen mutuamente. La creación musical de este período es un testimonio del poder de la diversidad cultural como

motor de innovación y creatividad, y demuestra que la música puede ser un vehículo para la preservación de las tradiciones y, al mismo tiempo, un espacio de exploración y transformación continua.

Limitaciones

A lo largo del desarrollo de esta investigación, se encontraron algunas limitaciones que influyeron en el alcance de los resultados obtenidos. En primer lugar, no se pudo realizar entrevistas a personalidades clave del ámbito musical boliviano debido a la inaccesibilidad de dichas figuras, quienes, por motivos personales o profesionales, no estuvieron disponibles durante el proceso de investigación. Esto limitó la posibilidad de obtener perspectivas directas sobre el impacto de la diversidad cultural en los procesos creativos de los músicos contemporáneos.

Además, aunque se realizó un análisis documental exhaustivo, algunas fuentes primarias, como partituras o grabaciones de composiciones emblemáticas, no estuvieron completamente accesibles debido a restricciones en los archivos o colecciones privadas. Estas dificultades limitaron en cierta medida la profundidad del análisis de algunas obras claves que habrían aportado una visión más detallada sobre la influencia de la diversidad cultural en la creación musical boliviana.

A pesar de estas limitaciones, el presente trabajo ofrece una contribución significativa al estudio de la música boliviana en la segunda mitad del siglo XX, proporcionando un marco teórico y analítico que destaca el papel de la diversidad cultural en la configuración del panorama musical del país. Las limitaciones identificadas, aunque relevantes, no comprometen la validez de las conclusiones alcanzadas, pero sí sugieren la necesidad de futuras investigaciones que puedan abordar estos aspectos no explorados en mayor profundidad.

Bibliografía

Auñido de la Ciudad: Desde Sus Orígenes Hasta el Soul. Ma Non Troppo. Música. (J. Sardà, Trad.). (MB Formentor, Colaboración). Barcelona, España: Ma non troppo.

Giménez, G. (2021) Teoría y análisis de la cultura. Volumen I. Claude Lévi-Strauss. Tomado de *Le regard éloigné*, Librairie Plon, París, 1983, pp. 50–53 y 59–62. Traducción de Gilberto Giménez.

Gómez-Quintero, J. D. (2010). La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina. *EL ÁGORA USB*, 10(1), 87-105.

Guardia Crespo, M. (2001) *Música Popular y Comunicación en Bolivia*.

Han, B.-C. (2018). *Hiperculturalidad: Pensamiento Herder*. (F. Gaillour, Trans.). Herder Editorial. (Original work published 2018).

Hernández, R., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Educación.

Hurtado, J. (2006). *Investigación cualitativa, comprender y actuar*. La Muralla.

JYAWA Charango Anzaldeño Cala Cala. (2021, 7 de enero). *Charangos del Norte Potosí qhonqhotas guitarras* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aow325k7r4s>

Johansson, S. (2021). *En busca del origen del lenguaje*. (N. García Salgado, Trad.). Editorial Planeta. (Obra original publicada en 2019)

La Pública. (2015). Agustín Fernández, el compositor que destaca en el Reino Unido. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=C6RdQqg0eZY&ab_channel=LaP%C3%BAblica

Latina (pp. 199-228). Editorial Académica Española.

Lester, J (1989). *Enfoques analíticos de la música del siglo veinte*. WW Norton & Company.

López, R., & Opazo, D. (2014). Investigación artística en música, Problemas, métodos, experiencias y modelos. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

M.Sandi (1981) La Primera Piedra. Editorial Gratec.

Ma. Rivera (1996) Música y Músicos Bolivianos. Los Amigos del Libro.

Marco Acero 6 6 88. (2019, 14 de octubre). Mauro Núñez “El Arriero” [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=npm5LFJp8uw>

Martí, J. (1990). La Tradición Evocada: Folklore y Folklorismo 1. En J. Martí, El Folklorismo: Uso y abuso de la tradición (pp. xx-xx). Barcelona: Ronsel.

Mendívil, J. (Ed.). (2018). El charango. Historias y tradiciones vivas. CELARG–Hollitzer. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783990125144_A35639999/preview-9783990125144_A35639999.pdf

Meyer, L. B. (2000). El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología (M. Angstadt, trad.). Pirámide Ediciones.

Miranda, A. y Tello, N. (2011). La música en Latinoamérica, vol. 4. Secretaría de Relaciones Exteriores.

Mignolo, W. D. (2006). La opción decolonial: El Pachakuti conceptual de nuestro tiempo. Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. https://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/411trabajo.pdf

Millán, T. R. A. (2000). Para comprender el concepto de cultura. Revista UNAP EDUCACIÓN Y DESARROLLO, 1-18), marzo.

Morgan, R.P (1991). Música del siglo XX. WW Norton & Company.

Molano, L. (2007). Identidad cultural: Un concepto que evoluciona. Revista Ópera, (7), 69-84

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2001). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. Recuperado de <https://www.oas.org/es/sla/>

ddi/docs/afrodescendientes_instrumentos_internacionales_Declaracion_Universal_UNESCO_diversidad_cultural.pdf

Molano, L. (2007). Identidad cultural: Un concepto que evoluciona. *Revista Ópera*, 7, 69-84.

Montoya Campuzano, P. (2005). Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música. *Revista de la Universidad EAFIT*, 41(139), 57-56. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/215/21513905.pdf>

Moreira, G. (2016). O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos de Brasil, Perú, México y Bolivia. *Opus*, 22(1), 179-210. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/304577397_O_uso_da_tematica_indigena_na_musica_de_concerto_latino-americana_casos_do_Brasil_Peru_Mexico_e_Bolivia

Moreyra, C., & Ventura, M. G. A. M. (2020). Introducción al Dossier “Historia de la cultura material. Objetos, agencias, procesos” [Introduction to the Dossier “History of Material Culture. Objects, Agencies, Processes”]. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 11(18), 1-10. ISSN: 1853-7049.

Muñoz Vélez, E.L. (2017). La cumbia: trazos y signos de una historia cultural. *Cuadernos Arguedianos*, No.16, -189-201. Recuperado de <http://cuadernosarguedianos.escuelafolklore.edu.pe/index.php/ca/article/view/54/53>

Nommick, Y. (2005). La intertextualidad: Un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX. *Revista de Musicología*, 28(1), 792-807. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20798102>

Ochoa, J.S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, 70(226), 31-52. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902016000200002&script=sci_arttext&tlng=en

R. Alejandro [Alejandro Rodrigo Charango]. (2012, Mayo, 15 de enero). Alejandro y Rodrigo- Memorias de Mauro Núñez YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Omz1Vs-t6cc&list=UULF_O5JCTCHImZNHlYs-am0WQ

Real Academia Española. (n.d.). Definición de ‘palabra’. Recuperado el 6 de julio de 2023, de <https://dle.rae.es/palabra>

Rosso, C. O. (2010). Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. *Revista Ciencia y Cultura*, (24), 153-173. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232010000100010

Sánchez. M. (2017). La ópera chola: Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social. Plural Editores-IFEA.

Sánchez, W. (2002). La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad: memoria del simposio internacional. Fundación Simón I. Patiño.

Sanzetenea, R., & Sánchez C., W. (Eds.). (2002). La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad: memoria del simposio internacional “La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad”, realizada en octubre de 2001 en Cochabamba, Bolivia. Fundación Simón I. Patiño.

Schafer, R. M. (1977). El paisaje sonoro y la afinación del mundo

Thevenot B. (S.F) Método quena Thevenot

Wahren, C. (2014). La creación de la Semana Indianista. *Indianidad, Folklore y Nación en Bolivia*. *Universitas Humanística*, 77, 169-195. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n77/n77a08.pdf>

Zambarana B, A. (Coordinador). (2015). *Historia, cultura y economía del Pueblo Afroboliviano*. FUNPROEIB Andes–CONAFRO.

Zambrana, M.B (2003). *Rock Boliviana, cuatro décadas de historia*. Plural Editores.

Wara. (2008). *Álbum Aymara*. Recuperado de Spotify: <https://open.spotify.com/album/1RIRXDnZnPOQMOqTfYUlog?si=1bzKvLX5S3-uNn-e3-BWdg>

Impreso en
www.TintaPlana.com.bo
Telefono: 63841038
Cochabamba - Bolivia
2025



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES “JUAN ARAOS ÚZQUEDA” GESTIÓN 2023 - 2024

El siglo XX trajo consigo cambios profundos: migraciones internas, movimientos sociales, la influencia de la globalización y el diálogo constante entre lo tradicional y lo moderno. En este contexto, los músicos bolivianos, inspirados tanto por las culturas originarias como por corrientes internacionales, crearon obras que trascienden fronteras, estilos y generaciones.

Greby Rioja Montaña PhD.
VICERECTOR



UNIVERSIDAD
MAYOR DE SAN SIMÓN
Ciencia y Conocimiento desde 1832



FACULTAD
HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

