

XVI FESTIVAL LUZ MILA PATIÑO

EL

Violín

EN BOLIVIA

- MOJEÑO • GUARAYO • CHIQUITANO • GUARANI
- CHAQUEÑO • CHAPACO • QUECHUA

El violín en Bolivia

Walter Sánchez Canedo
Coordinador



FUNDACIÓN SIMÓN I. PATIÑO

El violín en Bolivia

Coordinador: Walter Sánchez Canedo

Diseño y diagramación: Gabriel Sánchez Castro

© Fundación Simón I. Patiño.

© Eduardo Figueroa Ohlsen, Bernardo Rozo L., Arturo J. Molina Ruiz,
Carlos Vacaflores Rivero, Fernando Arduz Ruiz, Enrique Camara
de Landa, Erlinda F. Zegarra Choque, Walter Sánchez Canedo

Impresión: Grupo Impresor

Depósito Legal: 4-1-2454-11

ISBN: 978-99954-52-83-4

Impreso en Bolivia

2011

ÍNDICE

- 27 Uso del violín en la música sacra colonial de Chile.
Problemáticas de interpretación
y recreación del ideal sonoro: dos casos de estudio
Eduardo Figueroa Ohlsen
- 49 Los territorios del violín. Implicaciones actuales
que un instrumento musical pone
en evidencia sobre la idea que tenemos hoy acerca
de 'área' y 'popular' en la música
Bernardo Rozo L.
- 71 El violín en Urubichá. A manera de relato
Arturo J. Molina Ruiz
- 85 La interpretación tradicional del violín en la
espacialidad y temporalidad del Chapaco
Carlos Vacaflares Rivero
- 121 El violín chapaco y sus características esenciales
Fernando Arduz Ruiz

147	El violín en la música tradicional de Bolivia y Argentina: algunos aspectos comparativos <i>Enrique Camara de Landa</i>
193	El <i>wiulín</i> (violín) chicheño <i>Erlinda F. Zegarra Choque</i>
225	Técnicas indígenas de ejecución del violín en Bolivia <i>Walter Sánchez Canedo</i>
267	Piezas que contiene el CD de MÚSICA
278	Los autores

INTRODUCCIÓN

El Festival Luz Mila Patiño fue iniciado como un Concurso anual creado por el conde Guy du Boisrouvray en Homenaje a su difunta esposa, Luz Mila Patiño Rodríguez, hija del minero boliviano Simón I. Patiño. El Concurso Anual Luz Mila Patiño fue lanzado el 2 de marzo de 1950, organizado por la Fundación Universitaria Simón I. Patiño. Desde esa época hasta fines de la década de 1960, este concurso fue un valioso instrumento para promover a jóvenes músicos académicos, compositores, grupos de danzas, coros, orquestas sinfónicas, orquestas de cámaras y cantantes líricos nacionales.

En 1971 cambia de orientación y se dirige a apoyar las más importantes expresiones musicales, dancísticas y culturales de todos los grupos socioculturales de Bolivia. La larga vida del Festival Luz Mila Patiño ilustra la gran diversidad sociocultural en Bolivia promovida desde la participación de los músicos indígenas originarios de Bolivia. Desde entonces, el Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño ha venido promoviendo estos espacios de encuentros interculturales.

Fruto de todo este trabajo, el Centro consolida el repositorio y archivo sonoro y fotográfico más importante sobre expresiones musicales, festivas, dancísticas de Bolivia.

POR QUÉ UN FESTIVAL DEDICADO AL VIOLÍN

El violín en Bolivia es un instrumento musical asociado acústicamente al mundo sonoro occidental y europeo. Si bien su uso dentro de la música académica es importante —su ejecución es enseñada en institutos, academias y conservatorios— su presencia en diversos pueblos indígenas y campesinos, tanto en las tierras altas como en las tierras bajas, son la expresión de un fuerte arraigo dentro de las expresiones culturales y que se muestran en términos: (1) *formales*, desde aquellas evidentes —como ocurre con el *yata miori* y el *takuar miori*— hasta aquellas cuyas más sutiles, como por ejemplo, en el violín Chaqueño, Chiquitano, Guaraní o Chapaco (el violín pascuero) (2), *acústicos y tímbricos*, como ocurre con los violines Guarayu (*yata miori* y *takuar miori*) o los violines quechuas de los valles de Cotagaita (3) *de técnicas de ejecución* y que van desde las formas de colocación del violín hasta el manejo del arco, (4) *de las funciones de uso*, en tanto los violines indígenas y campesinos tienen ciclos marcados para su ejecución y en la mayor parte de los casos se encuentra integrado dentro del calendario ritual y cosmológico de las comunidades, (5) *de los repertorios* ejecutados por las distintas comunidades.

Aunque no es originario y tiene más bien una raíz europea producto de la acción colonial y republicana misionarial, en la actualidad, es uno de los instrumentos musicales y sonoros más importantes en la construcción étnica de los Chapaco, los Chaqueños, Guarayu, Chiquitano, Guaraní, Mojeño y de los quechua hablantes de los valles de Cotagaita. No obstante de tan potente presencia en algunas zonas tiende a desaparecer, producto del abandono que realizan los jóvenes y de la acción de agrupaciones religiosas protestantes y evangelistas.

MEMORIA DEL PROCESO PARTICIPATIVO DE ORGANIZACIÓN

El proceso de organización del Festival Luz Mila Patiño se inicia el año 2009 a partir de la toma de contacto con personalidades y organizaciones indígenas tanto del Chaco, la Amazonía como de los valles y, una constante discusión del proyecto con las propias comunidades. Producto de este trabajo es que se eligen para participar en el Festival a los siguientes pueblos indígenas y comunidades para quienes el violín es un instrumento musical importante en la definición de su identidad: Mojeños, Chiquitano, Guarayu, Guaraní, Chaqueño, Chapaco y Quecha (zona Cotagaita).

Luego de esta inicial aproximación, desde del mes de Enero de 2010 se empieza el proceso de organización y de manera paralela, la documentación etnomusicológica, para lo cual se inicia el recorrido de las unidades culturales elegidas, aunque poniendo énfasis en alguna comunidad que, por sus características especiales, pudiera ser demostrativa del conjunto.

El primer recorrido se inicia con una visita a la ciudad de Potosí, ocasión en la que se tiene reuniones con investigadores que trabajaron con comunidades donde aún se usa el violín. Concretamente, se prioriza los encuentros con la etnomusicóloga Erlinda Zegarra quien ha trabajado con violinistas de la zona de Cotagaita (comunidad de Totora "I") y ha escrito varios artículos sobre este instrumento en relación al calendario agrícola y ritual. Por su vasta experiencia en el tema, se le plantea ser la co-coordinadora de esta zona cultural para el Festival. Asimismo se realizan entrevistas filmadas con el etnomusicólogo Gerard Arnaud, quién desarrolla investigaciones sobre la acústica de varios instrumentos andinos y, específicamente, de los violines de Totora "I". Se aprovecha también para visitar varios museos y templos

de esta ciudad a fin de registrar material pictográfico, escultórico y fotográfico del violín colonial y fotocopiar materiales etnomusicológicos e históricos vinculados a la presencia del violín en este espacio, para ser usado en la producción de video. Por último, con Erlinda Zegarra se realiza un primer viaje de contacto a la comunidad de Totora “I”, aprovechando que existía el antecedente de que había participado en una anterior versión del Festival Luz Mila Patiño. En el transcurso de esta entrada y luego de las reuniones con las autoridades de la comunidad, se vio que ya no existían violinistas en la zona debido a que muchos murieron o porque se había dado un abandono de este instrumento; menos aún se encontró constructores de violín. Por ello, se acuerda con los representantes de la comunidad la necesidad de establecer un trabajo conjunto de revitalización de este instrumento y sus prácticas asociadas al canto y la danza, no sólo con miras al Festival sino, más bien, como forma de potenciar la identidad cultural, sonora y musical del violín quechua, único en Bolivia ya que sólo posee tres cuerdas. De esta manera se establece un cronograma de retorno a la zona para buscar constructores de violín en otras comunidades y ubicar a viejos maestros violinistas.

Posteriormente se viaja a Tarija. Se toma contacto con Carlos Vacaflores, investigador social relacionado con músicos campesinos, quien acepta la co-coordinación de la delegación Chapaca para el Festival. Con él se inicia, la planificación de un futuro encuentro de violinistas chapacos: Primer Encuentro y Taller del Violín Chapaco que, luego de una reunión informativa con el director Fernando Arduz y el cuerpo docente de la Escuela de Música Pastor Achá —ocasión en la que se hace conocer el proyecto del Festival— se queda en realizar este trabajo de manera conjunta, además de trabajar con las propias comunidades y con los músicos violinistas. Se visita y entrevista a importantes

músicos como el maestro Luis (Lucho) Aldana —destacado intérprete del violín y miembro del conjunto Los Montoneiros de Méndez— con quien se dialoga acerca de la presencia del violín en territorio chapaco y sobre la historia de este instrumento en la música popular boliviana y, con el maestro constructor del violín pascuero, Roberto Jerez. Se realizan recorridos por el valle de San Lorenzo con el fin de contactar violinistas.

Se viaja posteriormente a la ciudad de Villamontes. El objetivo es igualmente tomar contacto con ejecutantes del violín chaqueño. Se realiza una reunión con personeros de la Casa de la Cultura de esta ciudad. Además, se establece vínculos con Jorge Alcoreza, comunicador social quién había realizado varios documentales sobre el violín chaqueño y es un animador de la cultura chaqueña a partir de su programa de televisión: Chaco Puro. Se le propone la coordinación de la delegación del Chaco. Se conoce y entrevista a violinistas chaqueños residentes en Villamontes.

El recorrido continúa hacia la ciudad de Camiri donde se realizan reuniones de presentación del proyecto con un alto dirigente Guaraní-izozeño: Don Antonio Méndez Barrientos, concertándose una primera planificación tanto para la zona del Izozog, Ava y el espacio del Ingre. Se establece asimismo, una próxima reunión de coordinación.

El mes de Marzo, Erlinda Zegarra retoma el contacto con las comunidades de Totora "i", quienes le reiteran la pérdida del violín y de sus prácticas asociadas en cuanto a las fiestas, danzas y cantos. Se toma la decisión de realizar ingresos más largos a fin de apoyar en la búsqueda de maestros constructores en zonas aledañas.

El mes de Abril se inician los recorridos hacia los pueblos indígenas de Santa Cruz de la Sierra. Hay que destacar el apoyo de Arturo Molina, musicólogo e investigador quien es el que guía hacia la concreción de contactos con

personalidades asociadas a los pueblos indígenas Guarayu y Chiquitano y a la elección de comunidades que fueran representativas del conjunto en términos del uso del violín. Es en tal sentido, que se realizan reuniones con el músico y violinista Guarayu, Renato Cara, para acompañarnos a realizar el recorrido por las comunidades de Urubichá y de Yaguarú. En Urubichá, Renato Cara se encarga de establecer el vínculo con los maestros violinistas, principalmente con su padre, el maestro Salomón Cara, el más importante ejecutante de violín Guarayu. Se realizan entrevistas y se filma y graba al maestro Cara, a la orquesta de Urubichá durante sus ensayos y, a un maestro constructor de violín. En las reuniones, el maestro Salomón Cara sugiere la presentación de violines de takuara (*yata miori*) durante el Festival Luz Mila Patiño, para lo cual se coordina el tipo de apoyo requerido. Renato Cara queda como co-coordinador de la delegación del pueblo Guarayu. Posteriormente, se toma contacto con el Sr. David Guasase para el viaje hacia la Chiquitanía. Se viaja a esta comunidad con el Sr. Juan Guasase, en cuya casa se realizaba una ceremonia de entierro de la Cruz de nueve días de una abuela. Se filma y graba cantos en lengua bésiro acompañados de violín. Con permiso de los integrantes de dicha colectividad, se filma el uso del violín en contextos rituales no vinculados a la iglesia y en el cementerio. Se visita a la alcaldesa de San Antonio de Lomerío, la señora Isabel Chuve, con mucha ascendencia sobre los músicos violinistas y las agrupaciones de mujeres bailadoras (mamas). Se graba y filma presentaciones con los maestros de capilla de la población y con músicos y bailadoras. La Sra. Chuvé, por pedido de los maestros de capilla, músicos y mujeres bailarinas, queda como co-coordinadora de la delegación chiquitana al Festival.

En la ciudad de Santa Cruz de la Sierra se realiza una entrevista filmada sobre la presencia del violín entre los Chi-

quitano y los Guarayu, con la folcloróloga Yolanda Cabrera tratando principalmente sobre los violines hechos de takuara: el *yata miori* y el *takuar miori*.

De acuerdo a lo programado, el mes de Mayo se retorna a la ciudad de Tarija. Junto a la comunidad Jaina, la Escuela de Música Pastor Achá y la asociación de campesinos, junto a, Carlos Vacaflares se realiza el Festival Departamental del Violín Chapaco como un encuentro previo al Festival Luz Mila Patiño. Este evento tuvo dos momentos importantes: (1) el Encuentro de músicos violinistas provenientes de distintas comunidades, donde se discuten temáticas que hacen a la música del violín: calendarios, "puntos", toques, repertorios, tipos de violines, etc. y (2) el Ier. Festival del Violín Chapaco, con la participación de 15 violinistas, evento que es transmitido por radio a todas las comunidades campesinas de los valles del Tarija. Ambos eventos fueron documentados audiovisualmente.

Este mismo mes de mayo se realiza un nuevo viaje de coordinación con las comunidades y violinistas del pueblo Guaraní. Se visita la localidad de Camiri donde se tienen reuniones con el dirigente Guaraní Antonio Méndez. Se parte a la localidad de Charagua donde se realizan reuniones con el Mburubicha Angel Yandura para planificar los lugares y comunidades a ser visitadas. Luego de varias consultas con dirigentes se sitúa el centro de acción en la localidad de Macharetí donde se presenta el proyecto del Festival a la rectora de la Universidad Guaraní Msc. Marcia Mandepora quien ya había colaborado en un anterior Festival Luz Mila Patiño realizado en la comunidad de Ivamirapinta —zona de Kaipipendi-Karowaychu— en 1997. La Universidad Indígena Guaraní, apoya para que Angel Yandura y otro profesor de la Universidad, Cornelio Robles —además violinista de la

zona de Parapetí— pudieran asistir al Simposio del violín a realizarse en Cochabamba como parte del programa del Festival. La co-coordinación para todo el pueblo Guaraní, queda en manos del Sr. Antonio Méndez, perteneciente a la Capitanía del Alto y Bajo Izozog.

Desde Macharetí se inician los recorridos hacia diversas comunidades. En la ciudad de Villamontes se vuelve a tomar contacto con el Sr. Jorge Alcoreza quien acepta ser el co-coordinador de la delegación chaqueña. En esta ciudad se realiza una entrevista al maestro constructor del violín chaqueño Elviro Lopez. Se realiza otra entrevista sobre la historia del violín en el Chaco con el Sr. Alcoreza.

Posteriormente se ingresa al Izozog para trabajar con las comunidades de la Capitanía de Bajo Parapetí. Se llega hasta la localidad de Iyovi, donde se realizan contactos con la comunidad y el Mburubicha de la localidad. Luego de varias reuniones, se establece un compromiso para la asistencia al Festival de una delegación que contara con los viejos maestros violinistas. Se realizan varias entrevistas sobre los procesos de creación de la música entre los Guaraní-Izozeños. De retorno a Charagua se tiene una reunión con el Mburubicha Guasu de Izozog, Bonifacio Barrientos Cuellar, quien muestra el apoyo de la Capitanía de Alto y Bajo Izozog al proyecto, instruyendo al Sr. Antonio Méndez Barrientos para que viabilice la participación de las comunidades. De Charagua se pasa a visitar a las comunidades Guaraní de la zona del Ingre, donde se visita al Mburubicha y violinista Bonifacio Rivero, con quien se había trabajado en anteriores festivales. Asimismo, se tiene una reunión con los maestros del violín Alejandro Chávez y su hijo con quienes se realiza grabaciones, filmaciones y toma de fotografías.

Los primeros días del mes de junio se vuelve a Potosí para coordinar reuniones con los campesinos de Totorá "i". De manera conjunta con la etnomusicóloga Erlinda Zegarra se viaja a la comunidad de Totorá "i" teniendo reuniones con los miembros del Sindicato y los dirigentes. Se recorre varias comunidades buscando fabricantes de violín, ubicando finalmente a dos importantes constructores en comunidades cercanas al río Cotagaita a quienes se les encarga la confección de varios violines de tres cuerdas para los músicos, con el fin de revitalizar su uso. A fines de este mismo mes, se retorna a estas comunidades para asistir a las fiestas de San Pedro y San Pablo (27-29 de junio) —momento en el que las comunidades usan el violín para el marcaje de los animales. Se recogen los violines construidos y se entregan a las comunidades. Se compromete la participación de dos delegaciones para asistir al Festival, así como de dos fabricantes del violín quechua. Se realiza una extensa documentación sobre el proceso de construcción de este violín.

Este mismo mes, se inician los contactos con los dirigentes de comunidades Moxeñas que habitan en el Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro-Sécure, con el apoyo de las autoridades del SERNAP Cochabamba a quienes va un profundo agradecimiento. Se habla con personalidades de los Cabildos Indígenales del Beni que querían participar en el Festival; sin embargo, habiendo ya habido una versión del Festival especialmente dedicada a promover las expresiones musicales, dancísticas y culturales de los pueblos habitantes en las antiguas misiones de Moxos en 1986, se les plantea que esta versión busca potenciar a las unidades socioculturales del Parque.

El mes de junio, el Sr. Jorge Alcoreza renuncia a ser co-coordinador por la zona del Chaco, haciéndose cargo de

esa tarea la Sra. Lucy Antelo, quien se encarga de conformar la delegación final que asistiría al Festival.

El mes de Agosto, todo el equipo de coordinación del Festival así como los coordinadores locales pondrán en funcionamiento todo el despliegue anterior, movilizándolo a músicos violinistas y bailarines, para desembocar en un gran encuentro intercultural e inter-musical como fue el XVI Festival Luz Mila Patiño.

Cabe resaltar, de sobremanera, el papel de los co-coordinadores locales, muchos de ellos pertenecientes a pueblos indígenas, quienes desarrollaron su propio proceso en cada una de las localidades con una gran autonomía de decisión. Son ellos quienes fueron definiendo constantemente, de manera conjunta con los músicos y las autoridades, las formas de participación, las expresiones musicales, los repertorios a ser presentados, así como el número de participantes. Todo este proceso, interno, fue acompañado por algún miembro del equipo de organización encargado de resolver desde grandes problemas hasta aquellos que hacen a los detalles (traslados, alimentación, salud, etc.).

Durante el Festival realizado en la ciudad de Cochabamba, cada una de las representaciones fuera de su propio co-coordinador, contó con un acompañante local. Fueron alojados en hoteles céntricos y cada delegación fue desplazada en buses propios hacia los distintos lugares en los cuales fueron requeridos.

EL XVI FESTIVAL NACIONAL LUZ MILA PATIÑO:

La XVI versión del Festival Nacional Luz Mila Patiño dedicado a visibilizar a los Grandes Maestros del Violín, fue un proyecto encabezado por la Directora del Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño: Ms.C. Elizabet Torrez. Tuvo como Coordinador General a Walter Sánchez Canedo. Marcos Irahola Palacios

operó como Asistente de la Coordinación General durante todo el tiempo que duró el proyecto. Tuvo por acompañamiento Institucional al Ms.C. Nelson Pimentel y como responsable del apoyo logístico en todos los viajes a Cristian Guzmán.

Para la organización de todo el proceso del Festival, se contó con el apoyo de Coordinadores locales: Isabel Chuve (Chiquitanos de la comunidad de San Antonio de Lome-río), Renato Cara (Guarayu de las comunidades de Urubichá y Yaguarú), Erlinda Zegarra (comunidades campesinas quechuas de los valles de Cotagaita), Carlos Vacaflores (Chapacos de los valles de Tarija), Lucy Antelo (Chaqueños), Antonio Méndez Barrientos (Guaraní-Chiriguano). Debe destacarse su gran profesionalidad y el inmenso esfuerzo desplegado. Sin ellos no hubiese sido posible el éxito alcanzado.

Toda la producción en la puesta en escena, la estrategia comunicacional, la identidad corporativa del Festival y del Simposio, la vinculación con la prensa y los medios de comunicación, estuvo a cargo de María Eugenia Sánchez C. La parte contable y el apoyo en todo el proceso de organización tanto del Festival como del Simposio en la ciudad de Cochabamba estuvieron a cargo de Alina Caballero. Los días del Festival, Natalia Stambuk S. y Pedro Sánchez R. tuvieron a su cargo el registro fotográfico. Claudia Coaquira, Jhenrry Villaroel, Daniel Torrico, Silvia Toco Poma, Sandra Elizabeth Cornejo R., fueron guías encargados de cada una de las delegaciones así como responsables de toda la parte logística.

A fin de maximizar el impacto de esta versión del Festival Nacional Luz Mila Patiño fue concebido como un proyecto con tres componentes: (1) el Festival mismo cuyo título fue: "Grandes Maestros del Violín" (2) el Simposio de Musicología llamado: "El Violín en el Espacio Boliviano" y (3) la publicación de los resultados y la devolución de todo el material documentado a las comunidades.

EL FESTIVAL “GRANDES MAESTROS DEL VIOLÍN”

La organización de este magno evento, comienza con el contacto con las organizaciones indígenas y campesinas desde noviembre de 2009. A partir de Enero de 2010 se realizan viajes a distintas comunidades con el fin de organizar todo este proceso.

Fruto de todo este trabajo, se realiza una importante documentación tanto sonora como en video de aspectos que hacen a la ejecución y la construcción del violín en los distintos pueblos indígenas y campesinos, así como los contextos que hacen a su presencia.

Además es que se promueve la participación de más de 100 artistas entre músicos y danzantes:

Delegación	Nº personas
Chaqueño	10
Guarani	15
Chiquitanos	25
Guarayos	12
Quechuas	15
Chapacos	10
Moxeños	15
TOTAL	102

De todo ese total, participan más de 50 maestros violinistas.

Del 19 al 21 de agosto de 2010, en el Teatro al Aire Libre del Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño, se lleva a cabo la XVI versión del Festival dedicada a poner en alto a los “Grandes Maestros del Violín” aún existentes en los distintos pueblos indígenas y campesinos de Bolivia. A continuación se detalla el programa general del mismo.

Jueves 19 de agosto:

- Inauguración del XVI Festival Nacional "Luz Mila Patiño"
- Participación de Maestros del Violín Chiquitano
- Participación de Maestros del Violín Guarayo

Viernes 20 de agosto:

- Participación de Maestros del Violín Quechua
- Participación de Maestros del Violín Guaraní

Sábado 21 de agosto:

- Participación de Maestros del Violín Mojeño
- Participación de Maestros del Violín Chapaco
- Participación de Maestros del Violín Chaqueño

Siendo las presentaciones del Festival en la noche, el día 20 se organizan dos eventos destacado en el Instituto de Educación Integral y Musical Eduardo Laredo: el "Conversatorio de Maestros Indígenas y Campesinos de Violín" en el que los maestros indígenas y campesinos tienen un dialogo intercultural con alumnos (niños y jóvenes) estudiantes de violín de éste Instituto y la *Exposición de Técnicas de Construcción de Violines* donde maestros *luthiers* chapacos y quechuas, muestran las formas, herramientas, moldes y todo el arte en la construcción de este instrumento.

A continuación presentamos a los representantes de las Delegaciones que participan en el Conversatorio:

- Luis Aldana (Chaqueño)
- Dilmar Fernández (Chapaco)
- Roberto Jerez (Chapaco)
- Salomón Cara (Guarayo)
- Pascual Uracuy (Guarayo)
- Francisco Guasase (Chiquitano)

Pedro Chuvé (Chiquitano)
Cornelio Robles (Guaraní)
Pedro Robles (Guaraní)
Justino Lopez (Quechua)
Erlinda Zegarra (Quechua)
Florentino Muiba (Mojeño)

La *exposición de Técnicas de Construcción de Violines* cuenta igualmente con la participación de maestros provenientes de los distintos pueblos indígenas, quienes mostraron las técnicas locales de la fabricación de este instrumento. Estuvieron presentes los siguientes maestros constructores:

Santos Silguera (Quechua)
Juan Silguera (Quechua)
Juan Bautista (Chiquitano)
Fernando Jerez (Chapaco)

EL SIMPOSIO DE MUSICOLOGÍA: “EL VIOLÍN EN EL ESPACIO BOLIVIANO”

Una vez concluido el Festival, durante los días 23 y 24 de agosto se lleva a cabo el Simposio Nacional de Musicología denominado: *El Violín en el Espacio Boliviano*. Para este evento, se invita a doce destacadas personalidades vinculadas a la investigación y al conocimiento del violín en los pueblos indígenas y campesinos de Bolivia. El objetivo del Simposio fue el de propiciar un espacio de encuentro en el que especialistas pudieran discutir aspectos que hacen a la presencia del violín en el espacio boliviano y americano desde una perspectiva actual pero también histórica.

Los participantes y las ponencias desarrolladas fueron las siguientes:

- Erlinda Zegarra (Etnomusicóloga)
*El Violín de Totorá i. Provincia Nor Chichas -
Departamento de Potosí-Bolivia*
- Arturo Molina (Musicólogo. Honorable Municipalidad
de Santa Cruz de la Sierra)
El Violín en Urubicha
- Damián Vaca (Comunicador Social y Musicólogo)
*Melodías del Pilcomayo. `Laa Taj-Tsas `Woley, arco
musical Weenhayek*
- Carlos Vacaflares. (Investigador Social. Comunidad de
Estudios JAINA).
*La Interpretación Tradicional del Violín en la Espa-
cialidad y Temporalidad del Chapaco*
- Fernando Arduz (Músico y Musicólogo. Escuela
Municipal de Música de Tarija)
El Violín Chapaco y sus Características Esenciales
- Ángel Yandura (Músico y Docente. Universidad Indí-
gena Boliviana-Guaraní/UNIBOL).
Violín y Tairari: Símbolo de la resistencia Chiriguana
- Antonio Méndez. Antropólogo (Fundación Yeporaka)
El Tairari como Manifestación Cultural Guaraní
- Cornelio Robles (Músico y Docente. Universidad In-
dígena Boliviana-Guaraní/UNIBOL).
Violín Guaraní y Tairari en el Izozog - Santa Cruz
- Walter Sánchez (Sociólogo y Etnomusicólogo. CSIP-
Universidad Mayor de San Simón)
Técnicas Indígenas de la Ejecución del Violín en Bolivia
- Enrique Cámara de Landa (Etnomusicólogo. Univer-
sidad de Valladolid-España).
*El Violín en la Música Tradicional de Bolivia y Ar-
gentina: Algunos aspectos comparativos*
- Eduardo Figueroa (Musicólogo. Universidad Católica
de Chile-Chile).
Uso del Violín en la Música Sacra Colonial de Chile.

Problemáticas de interpretación y recreación del ideal sonoro: Dos casos de estudio

- Bernardo Rozo L. (Etnomusicólogo)
Los territorios del violín. Implicaciones actuales que un instrumento musical pone en evidencia sobre la idea que tenemos hoy acerca de 'área' y 'popular' en la música

LA MEMORIA DEL FESTIVAL: LIBRO, CD Y DVD

El libro

Los resultados, tanto del Simposio como del Festival, quedaron plasmados en la presente publicación que reúne las ponencias presentadas en el Simposio de Musicología. Aunque no se pudo reunir la totalidad de los artículos debido a diversos factores, el libro agrupa ocho artículos que dan cuenta de diversos aspectos de la rica presencia del violín en el actual espacio boliviano.

El primer artículo, de Eduardo Figueroa Ohlsen llamado *El Uso del violín en la música sacra colonial de Chile. Problemáticas de interpretación y recreación del ideal sonoro: dos casos de estudio*, aunque no aborda de manera directa la problemática de los repertorios o el uso del violín en el actual espacio boliviano, sí da cuenta, a partir de dos estudios de caso, del uso del violín en contextos de música sacra en el ámbito catedralicio y misional jesuita de fines del periodo colonial en Chile y que puede ser visto como parte del complejo misional jesuita que abarca la parte de la actual República de la Argentina, Bolivia, Paraguay y el Perú.

El segundo artículo de Bernardo Rozo L., *Los territorios del violín. Implicaciones actuales que un instrumento musical pone en evidencia sobre la idea que tenemos hoy acerca de 'área' y 'popular' en la música*, "se basa parcial-

mente en una investigación que se hizo en 1992 para la X versión del Festival Luz Mila Patiño, sobre la música del Chaco boliviano, y datos obtenidos por mi contacto, aunque no sistemático, con algunos sistemas musicales del nordeste brasileiro, entre 2006 y 2010". En este artículo, Roza discute nociones importantes como los de 'área', territorio musical, música popular, mezmúsica y otros.

El texto de Arturo J. Molina Ruiz, denominando El violín en Urubichá, es un relato vivido desde alguien que es parte de la historia contemporánea de desarrollo de la tradición musical y del uso contemporáneo del violín en Urubicha. Si bien la historiografía oficial ha enfatizado en la acción institucional de la iglesia o en las acciones de las políticas culturales regionales en la deslumbrante aparición de la presencia musical de los niños y jóvenes de Urubicha, Yaguarú y de otros ex-pueblos misionales, el relato de Arturo Molina visibiliza, en este proceso, la acción de personalidades de la talla del Padre Walter, de los maestros solfas Guarayo como Pio Oyerai y de Salomón Cara o de jóvenes músicos cruceños como Rubén Darío, Damián Vaca y el mismo Arturo Molina.

Los textos de Carlos Vacaflores Rivero, Fernando Arduz Ruiz, Enrique Camara de Landa son, de alguna manera complementarios, aunque pueden encontrarse diferencias debido a las diversas perspectivas epistemológicas, teóricas y metodológicas con las que abordan el fenómeno del violín. El artículo de Carlos Vacaflores Rivero, *La interpretación tradicional del violín en la espacialidad y temporalidad del Chapaco*, es un acercamiento desde el concepto de territorialidad al violín chapaco o pascuero enmarcado dentro del complejo temporal del calendario "folklórico" de Tarija. Si bien el violín es uno de los cuatro instrumentos tradicionales -junto con el erque, la caña y la quena- cuya interpretación ritual está demarcada temporalmente

a lo largo del ciclo anual y donde cada instrumento tiene “su tiempo” –ya que no puede ser ejecutado fuera de esa temporalidad– el violín parece escapar a esta regla fatal ya que a pesar de tener “su tiempo” –que es un periodo que va entre el entierro del didablo de Carnaval y la fiesta de la Cruz, puede interpretarse también fuera de este tiempo es decir en otras fiestas, lo que lo hace un instrumento de “año redondo”. Vacaflora destaca que si bien tiene una forma generalizada de interpretación, posee sus peculiaridades que lo distinguen de una zona a otra e incluso entre músicos. Fernando Arduz Ruiz en su texto *El violín chapaco y sus características esenciales* aborda con detalle la problemática del violín chapaco haciendo un recorrido desde su descripción formal la postura de ejecución, las distintas formas musicales y sus contextos de ejecución, enfatizando en las características de la interpretación. Esta tríada de artículos es cerrada con el texto de Enrique Camara de Landa *El violín en la música tradicional de Bolivia y Argentina: algunos aspectos comparativos* donde aborda el análisis de los repertorios folklóricos para violín practicados en el departamento boliviano de Tarija y en las zonas orientales de la provincia argentina de Salta (áreas pertenecientes hoy a dos países limítrofes pero que comparten tradiciones sonoras, musicales e instrumentales debido a las interacciones humanas constantes). Destaca la vigencia de dos principios generadores de forma musical en estas zonas cuyas respectivas procedencias parecen radicar en Europa y América prehispánica respectivamente.

El wiulín (violín) chicheño de Erlinda F. Zegarra Choque es una continuación de anteriores trabajos sobre este instrumento musical de tres cuerdas que se ejecuta en la región quechua de la provincia Nor Chichas de Potosí. El artículo se centra no solamente en detallar el proceso de construcción del *wiulin* —sus medidas, materiales—, del

arco, la elaboración de las cuerdas, las técnicas de ejecución, su descripción acústica, sino que enfatiza en la presencia de este instrumento de cuerda dentro del calendario agrícola, pecuario y festivo.

Finalmente, el artículo de Walter Sánchez Canedo, *Técnicas indígenas de ejecución del violín en Bolivia* es un intento por llamar la atención sobre la gran diversidad de técnicas de ejecución del violín usadas por los músicos de diversos pueblos indígenas y campesinos de Bolivia y sobre su rica variedad sonora, estética y acústica. Para tal efecto, el artículo presenta tres entradas: la primera histórica, en la que se hace una revisión a fuentes principalmente pictóricas e fotográficas desde el siglo XVII-XIX y las otras dos, actuales, en las que se realizan acercamientos a: las técnicas de ejecución del violín y a las técnicas de uso del arco.

CD y DVD

El CD es la memoria sonora de las siete unidades socioculturales asistentes al Festival: Quechua (Cotagaita), Chapacos, Chaqueños, Guaraní-Chiriguano, Chiquitano, Guaraño y Moxeño. Si bien se realizaron grabaciones de campo durante los viajes de organización y de contacto así como también se hizo un registro audiovisual de todo el Festival se tomó la decisión de realizar la edición del disco con los materiales grabados en Estudio debido principalmente al pedido de los músicos y maestros del violín asistentes a este evento.

El DVD por su parte, es un inicial acercamiento a la problemática del violín en términos históricos. Por otra parte, es una presentación resumida sobre la presencia del violín en los siete pueblos asistentes a la XVI versión del Festival Luz Mila Patiño.

La devolución de los materiales

Uno de los objetivos del Festival es la documentación de la mayor cantidad de expresiones musicales, sonoras, festivas, a fin de tener un fondo documental, el mismo que vuelve a las comunidades. Una copia de todo este material además, queda en el Archivo Sonoro del Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño a fin de que hacia el futuro, pueda quedar una memoria viva de todas estas expresiones y que puedan servir a las generaciones futuras.

**Uso del violín en la música sacra
colonial de Chile.**

**Problemáticas de interpretación y
recreación del ideal sonoro:
dos casos de estudio.**

Eduardo Figueroa Ohlsen

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se han realizado importantes avances en la investigación de la historia musical colonial chilena, paralelamente a un sostenido desarrollo de la actividad interpretativa de música antigua desde una perspectiva históricamente informada. Las problemáticas que surgen al enfrentar el repertorio colonial son variadas y complejas: la elección de los diferentes orgánicos instrumentales, la eventual revisión y/o corrección de manuscritos, las diferentes posturas estéticas y estilísticas, todos elementos que convergen en el proceso creativo de los intérpretes. Por otra parte, el desarrollo de la música popular y su estudio en ámbito académico, además del redescubrimiento de tradiciones folklóricas casi olvidadas presentan un panorama alentador y enriquecedor para nuevas maneras de reinterpretar nuestra visión del pasado musical colonial en un contexto histórico diferente al europeo y en consecuencia propio y único. No obstante el reducido volumen de partituras del período colonial chileno que han llegado hasta nuestros días (en relación con otras zonas del continente como por ejemplo las misiones de Chiquitos en Bolivia) el contenido es suficiente para tener una imagen de la realidad musical de fines del siglo XVIII e inicios del

siglo XIX. En este sentido, el aporte de musicólogos como Samuel Claro, Alejandro Vera, Guillermo Marchant y Víctor Rondón, junto con el apoyo de la Universidad de Chile y de la Pontificia Universidad Católica de Chile han sido fundamentales para el estudio, análisis y difusión de los archivos musicales coloniales y el desarrollo de nuevas tendencias en la interpretación de la música colonial americana.

En este artículo se presentan dos casos de estudio relacionados con el uso del violín en contextos de música sacra de ámbitos catedralicio y misional jesuita de fines del período colonial en Chile.

CASOS ESTUDIADOS

José de Campderrós (1742-1812): Aria al Santísimo Sacramento.

Los recientes estudios sobre documentos históricos presentes en algunos templos de Santiago de Chile nos indican que durante los siglos XVII y XVIII el corpus instrumental de la ciudad era más rico de lo que se pensaba, contando durante ese período con órganos, clavecines, clavicordios, violas da gamba¹, vihuelas de mano, arpas, guitarras, violines, rabeles², bajones, fagotes, dulzainas³, oboes, clarinetes, etc., además de referencias a legajos de música y pagos a copistas para su distribución entre los ejecutantes⁴.

El archivo musical más significativo es el de la Catedral, catalogado y microfilmado por Samuel Claro en la dé-

1 Vihuelas de Arco.

2 "El rabel es un instrumento parecido al violín, de sólo tres cuerdas, que se toca apoyándolo en las rodillas y frotando sus cuerdas con un arco. Es posible que el rabel se haya conocido en toda América, como lo demuestra la existencia del rabel panameño y la rebecca brasileña." (Astorga 2000: 60).

3 Chirimías.

4 Véanse Vera (2004) y Marchant (2006).

cada de 1970. Lamentablemente todo el material existente data a partir de las últimas tres décadas del siglo XVIII a causa del incendio que destruyó la Catedral en 1769 y en consecuencia el material musical presente hasta esa fecha. Es de particular interés la obra del catalán José de Campderrós, último maestro de capilla de la Catedral del periodo colonial (1793-1812). Su obra es una de las más vastas del archivo y constituye el mayor exponente musical del Chile colonial, tratándose de composiciones litúrgicas y paralitúrgicas escritas en estilos que navegan entre lo netamente barroco y el preclasicismo propio de la época de Campderrós, con un notable desarrollo de las partes instrumentales y en particular las voces de instrumentos de registro agudo. La obra elegida como sujeto de estudio fue el Aria al Santísimo Sacramento⁵ "Cielos que asombro es este"⁶, para voz, dos violines, dos flautas y bajo continuo (sin indicación específica del instrumento a utilizar). La caligrafía del manuscrito es clara, permitiendo una transcripción sin grandes dificultades o bien la lectura directamente de una copia facsimilar. La obra posee 4 indicaciones de *tempo* (Larghetto - Allegro - Larghetto - Allegro) y sus 26 primeros compases son a modo de introducción antes de la entrada de la voz. La escritura es simple y posee un gran número de indicaciones de articulación, dinámica y algunas sugerencias de ornamentación. El desarrollo de las partes para violín es de dificultad media y recorre el instrumento desde su registro más bajo hasta una sexta por sobre el MI de la primera cuerda, solo con algunos discretos despliegues de virtuosismo hacia la cadencia final, demostrando un buen conocimiento de la escritura para violín y explotando de manera eficiente los recursos técnicos del instrumento, en

5 Probablemente compuesta para la festividad de Corpus Christi

6 Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile.

un estilo de composición que, sin duda, era novedoso para la época en Chile y que perfila a Campderrós como uno de sus exponentes más importantes.

Las problemáticas de interpretación aparecen al momento de identificar la música con un tipo determinado de estética sonora⁷ o bien al tratar de recrear un ideal sonoro particular a través de una interpretación crítica de la música, colocando ésta en un determinado contexto histórico y espacial. Es por eso que para la realización de un proyecto de rescate, interpretación y registro audiovisual (a cargo del ensemble Terra Australis⁸) de este repertorio y en particular del Aria mencionada se consideraron los siguientes aspectos prácticos:

- 1) Disponibilidad de intérpretes: músicos (instrumentistas y cantantes) con especialización en repertorio barroco y con experiencia en música colonial.
- 2) Disponibilidad de instrumentos históricos: además de los violines barrocos y las flautas (flautas dulces barrocas, en ausencia de flautas traversas barrocas) para el bajo continuo se utilizó un órgano positivo y un violoncello barroco.
- 3) Ubicación espacial: el lugar elegido para la totalidad el proyecto fue la Catedral de Santiago. En el caso del Aria al Santísimo Sacramento la ejecución y registro se realizó en la capilla del Santísimo Sacramento, no por ser el lugar originalmente destinado a la ejecución de esa obra (que sería una especulación, aún siendo válida) sino por sus excelentes cualidades acústicas y belleza estética.
- 4) Fuente de lectura: se prefirió utilizar copias facsimilares de las partes instrumentales antes que esperar la

7 Véase San Cristóbal 2008.

8 Proyecto Audiovisual Fondo de la Música (Fondos estatales - Chile) "A lágrima y a fuego", en fase de publicación.

realización completa de una transcripción literal o una edición crítica. Eventuales modificaciones (articulaciones, ornamentos, alteraciones, corrección de errores, etc.) se realizaron de manera individual en cada parte y por cada uno de los ejecutantes durante los ensayos, bajo la supervisión y guía del director del proyecto.

- 5) Pitch: la frecuencia del LA fue 415 Hz. en base a las flautas disponibles y el posicionamiento temporal del repertorio.
- 6) Temperamento utilizado: Werkmeister III, decisión tomada exclusivamente por la compatibilidad con la tonalidad de la pieza.
- 7) Dirección: si bien no hubo dirección exclusiva por tratarse de música de cámara, la conducción general (afinación, entradas, cierres, etc.) estuvo en manos del primer violín, a modo de concertino.

Al tomar decisiones durante el proceso de recreación de la obra se consideró el espacio para el cual había sido pensada, es decir el catedralicio-conventual, cuyo repertorio en la música colonial normalmente se revela más conservador de la tradición europea. Por otra parte, el lenguaje musical del Aria no parece tener ningún tipo de característica que permita establecer una relación con otros compositores del área colonial, siendo más simple, como antes mencionado, identificar la obra con la música preclásica europea. Fraseo, articulaciones y ornamentos de las partes de violín se encuadraron en este estilo dejando la mayor libertad posible a sus intérpretes, asimismo a los otros instrumentistas y a la voz. Con excepción de las flautas dulces barrocas como únicos instrumentos no pertenecientes a la Capilla Musical⁹ de la catedral de

9 "En la época de José de Campderrós (1793-1812), aparte del propio

la época de Campderrós (reemplazando flautas traversas barrocas) y habiendo utilizado la Capilla del Santísimo Sacramento como lugar de ejecución se realizó una aproximación a un ideal sonoro auténtico del aria y probablemente de gran parte del repertorio de cámara de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX perteneciente al archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile.

Maestro de Capilla, el contingente musical estaba compuesto por dos primeros y dos segundos seises (niños cantores), además de una primera y otra segunda voz (cantantes adultos); la orquesta estaba compuesta por dos oboístas (que también podían tocar flauta travesa o clarinete), dos violinistas, un cellista y un organista, junto a un organista suplente. La enseñanza musical estaba a cargo del Maestro de Capilla y dos sochantres (maestros de canto). Naturalmente la producción musical de Campderrós se circunscribe a esta conformación de intérpretes, en la que sólo el juego de cambiar flautas por oboes o clarinetes y sus mezclas surten de variedad tímbrica." (Marchant 2006: 32)

Cielos que asombro es este

Aria al Santísimo Sacramento

[José de Campderós]

Transcripción y Edición: Eduardo Figueroa

Larghetto

Musical score for the first system, measures 1-3. The score includes parts for Voice, Violin I, Violin II, Flute I (Obligada), Flute II (Obligada), and Cello/Double Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked **Larghetto**. The Cello/Double Bass part has dynamics *f* and fingerings 5, 6, 5 indicated below the staff.

Musical score for the second system, measures 4-6. The score includes parts for Voice, Violin I, Violin II, Flute I, Flute II, and Cello/Double Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked **Larghetto**. The Cello/Double Bass part has dynamics *f* and fingerings 7, 7, 5, 6, 5 indicated below the staff.

Aria al Santísimo Sacramento, extracto edición partitura general.

Cielos que asombro es este

Aria al Santísimo Sacramento

[José de Campderós]

Transcripción y Edición: Eduardo Figueroa

Larghetto

6

10

13

17

21

26

30

34

38

f

p

f

p

f

tr

voz

f. s.

Aria al Santísimo Sacramento, extracto edición violín primero.

Los criterios utilizados para la transcripción y edición del Aria han sido los siguientes:

- Corrección de errores según la correspondencia con las voces y el desarrollo melódico de cada parte.
- Adición de cifras a la voz del bajo continuo.
- Reemplazo de indicaciones originales de ornamentación por signos de más fácil comprensión para el ejecutante.
- Respeto de indicaciones de articulación y/o ligaduras originales.
- Respeto de dinámicas originales.
- Normalización de las alteraciones para facilitar la lectura al ejecutante moderno, eliminando las redundancias innecesarias.

En conclusión, el estudio de esta obra, además de dar una visión de la escritura de violín y otros instrumentos para uso en música de cámara en el contexto catedralicio es un paso nuevo para una aproximación históricamente informada de este repertorio y para la recreación de la Capilla Musical de la Catedral de Santiago de Chile de la época de José de Campderrós.

Bernardo de Havestadt (1714-1781) : Cad Burenieve (Chilidúgú).

Uno de los testimonios escritos más importantes del Chile colonial es el *Chilidúgú sive tractatus Linguae Chilensis*¹⁰

10 Al igual que otras obras de misioneros jesuitas que desarrollaron su actividad en Chile, como el *Arte y Gramática General de la Lengua que corre en todo el Reyno de Chile* (Lima, 1606) del padre Luis de Valdivia y el *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile* (Lima, 1765) del padre Andrés Febrés, el *Chilidúgú* tiene como función la enseñanza de la lengua

(Westfalia 1777) del misionero jesuita de origen alemán Bernardo de Havestadt, cuyo *corpus* musical “constituye el único repertorio conocido hasta la fecha de la actividad misional jesuita en Chile, conservado tanto en sus componentes textuales –las letras– como musicales –notas, acompañamiento armónico, instrumento” (Rondón 1997: 35). La obra se divide en siete partes, incluyendo una gramática de la lengua mapuche y un diccionario *mapudúngún*-latín. Nuestro interés se centra en la tercera y sexta parte de la obra. La tercera parte está dedicada al catecismo en lengua *mapudúngún* en prosa y verso. Los versos de la tercera parte, que tienen sus correspondientes melodías (19) con acompañamiento en la sexta,¹¹ poseen además un referente melódico o tono indicado al final de cada verso de manera textual, en gran parte himnos latinos gregorianos (Jesu dulcis memoria, Salve Regina Caelitum, O Deus ego amo te, etc.) y otros de posible origen militar o civil (Sonus militaris, Sonus Prussianus, Sonus Austriacus, etc.), en su mayoría germánicos. Además están indicadas dos melodías de origen misional americano, Cantio R.P. Ludivici Baldivia (referente a una melodía compuesta por el padre Luis de Valdivia) y Sono Paraquayensi (probablemente referente a una melodía compuesta y difundida desde las misiones jesuíticas de Paraguay). Sin duda este *corpus* musical alternativo del cancionero es materia de un profundo estudio e investigación para una eventual reconstrucción como complemento al material existente en la sexta parte.

mapudúngún (la lengua hablada por el pueblo mapuche, en Chile desde el río Choapa hasta la isla de Chiloé y en algunas provincias al Oeste de la Patagonia Argentina) y el adoctrinamiento a través del catecismo en la lengua original de los indígenas.

11 CHILIDUGU Pars Sexta Notae Musicae ad canendum in Clavicordio Cantiones Partis tertiae à n. 650 usque ad n. 676 (texto de portada de la sexta parte).

Al igual que el primer caso presentado, nuestro objetivo es la búsqueda y aproximación a un ideal sonoro satisfactorio. En el caso de la obra del padre Havestadt las problemáticas de interpretación son mayores y más complejas. No existe referencia concreta que este repertorio haya sido conocido y ejecutado alguna vez en las misiones chilenas, ya que Havestadt se alejó de su labor misional en 1756 para retirarse al Colegio de San Pablo en Santiago por motivos de salud. Se sabe que completó el *Chilidúgú* en 1765, dos años antes de la expulsión de los jesuitas de los territorios de Carlos III, para publicarlo en Alemania en 1777, a pocos años de su muerte. Podríamos imaginar que los primeros esbozos manuscritos del cancionero efectivamente fueron usados por Havestadt durante su labor misional en la Araucanía¹² como instrumento de evangelización, o bien imaginar que su intención fue simplemente traspasar el conocimiento a futuros misioneros después de un trabajo de estudio y composición más bien reflexivo y solitario durante su retiro en Santiago. En este contexto especulativo ya no podemos hablar de recreación de un ideal sonoro, sino más bien de creación de un imaginario sonoro. Para la ejecución de algunas piezas del cancionero se eligieron la Iglesia de Santa María de Loreto de Achao¹³ (en la isla de Quinchao-Chiloé), componente más importante y más antiguo de la misión jesuítica más austral del continente y la Iglesia Catedral de la ciudad de Castro, capital provincial de Chiloé. Se sabe que el misionero jesuita Luis Berger estuvo destinado a las misiones de Chiloé durante algunos años hacia fines del primer tercio del siglo XVII, después de permanecer un largo período en las misiones de Paraguay, para específicamente introducir la

12 El padre Havestadt desarrollo su labor misional en Chile desde la misión de Santa Fe, en el área geográfica del sur de Chile conocida como Araucanía.

13 En el marco del II Festival de Música Antigua Religiosa de Achao, Enero 2009.

música en la isla. Se sabe que Berger era danzarín, cantante y un brillante ejecutante de instrumentos de cuerda frotada, como la viola da gamba (probablemente también violín y otros instrumentos). No es casual que hasta hoy en día en la música folklórica de Chiloé sobrevivan los violines¹⁴ y rabeles¹⁵ como parte integral del conjunto instrumental campesino¹⁶ y para acompañar procesiones, así como en algunas áreas rurales de la zona central de Chile, donde el rabel sigue siendo utilizado (junto al guitarrón chileno¹⁷) como instrumento de acompañamiento para una forma musical conocida como *canto a lo poeta*¹⁸. Con esta información como base, siguiendo las recomendaciones del musicólogo Víctor Rondón¹⁹ y teniendo en cuenta otras realidades misionales jesuíticas del continente se procedió a agregar dos partes instrumentales no presentes en la partitura original de la canción n.17 del Chilidúgu, "Cad Bùrenieve". La conformación definitiva fue la siguiente: una voz cantante (soprano), bajo continuo (clavecín, guitarra barroca, viola da gamba en *pizzicato*), violín (improvisando sobre la base melódica del canto) y viola da gamba soprano (parte agregada completa-

14 El instrumento conocido actualmente como violín chilote es similar en toda su estructura al violín clásico, sólo que un poco más grande y con menos finezas de terminación, normalmente construido, al igual que los rabeles, con maderas nativas.

15 Véase nota al pié n. 2.

16 Hoy en día aún se construyen, de forma rudimentaria, algunos instrumentos en zonas rurales de Chile continental y Chiloé, en su mayoría rabeles.

17 Véase Pinkerton 2007.

18 "El canto a lo poeta es un frondoso árbol que tiene más de 400 años. Es una de las tradiciones más antiguas de Chile y goza de plena vigencia en nuestra zona central. Es la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. Se divide en dos grandes grupos: canto a lo divino y canto a lo humano. Su origen se remonta a la época de la Conquista [siglo XVI]." (Astorga 2000: 56)

19 Véase Rondón 1997: 37.

mente *ex-novo*), agregando además una introducción instrumental de igual duración a la canción completa:

Cad Bùrenieve

Canción 17. Texto n° 671

Chilidagù. Tractatus Linguae Chilensis
Bernardo de Havestadi (1714 -1781)
Edición: Eduardo Figueroa

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line (Canto Original) and instrumental parts for Violin, Viola da Gamba Soprano, and B.C. (Bass Continuo). The first system is labeled 'Introducción' and includes fingerings (6 5, 6, 6 5, 6 5) under the B.C. line. The second system includes fingerings (4, 4, 7, 6, 5, 6) under the B.C. line. The third system includes fingerings (6 5, 6 5, 4, 3, 6 5, 6) under the B.C. line. The violin part in the second system shows a complex, improvised passage with many sixteenth notes.

En la edición, la parte improvisada del violín fue transcrita desde la grabación de una ejecución en vivo²⁰.

20 Raúl Orellana, violín barroco. Concierto en la Catedral de Castro [15-01-2009].

11

Cantus Original

Vln.

Vla.

B.C.

6 5 6 5 4 4 7 6 5 6

15

Cantus Original

Vln.

Vla.

B.C.

6 5 6 5 7 4 6 4 6 4

19

Cantus Original

Vln.

Vla.

B.C.

6 4 6 6 5

The image shows two systems of a musical score. The first system starts at measure 24 and ends at measure 27. The second system starts at measure 26 and ends at measure 28. The score includes four staves: Cantus Original, Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Bass Continuo (B.C.). The Cantus part is a simple melody. The Violin part has complex rhythmic patterns with triplets. The Viola part has a few notes. The Bass Continuo part has figured bass notation (6, 1, 6, 7, 6, 2, 7).

Para la realización de esta introducción instrumental²¹ se utilizó como referencia la edición musical²² ya corregida y normalizada con los textos de los versos en mapudúngún.

Concluyendo el estudio de este segundo caso podemos estar seguros de la posibilidad de múltiples versiones de este repertorio aún si el contexto histórico y funcional original, es decir el catecismo a través de la música, no es reproducible y no tenemos un espacio absolutamente definido para la ejecución de la música. Más bien nos podemos

21 Dejando en la edición la parte del *cantus* sólo como referencia y agregando algunos cifrados a la parte del bajo continuo

22 Véase Rondón 1997: 58.

guiar por la búsqueda empírica de un imaginario sonoro ideal y dejar abierto el debate y el desafío para nuevas posibilidades de interpretación de este valioso y maravilloso legado musical jesuita.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Astorga Arredondo, Francisco. 2000. El canto a lo poeta. *Revista Musical Chilena*. 194: 56-64.
- Marchant, Guillermo. 2006. Acercándonos al Repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX. *Revista Musical Chilena*. 206: 28-48.
- Pinkerton, Emily. 2007. *The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument*. (Tesis Phd). The University of Texas at Austin.
- Rondón, Víctor. 1997. *19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en el Chilidúgú (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)*. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena / FONDART.
- San Cristóbal, Úrsula (ed.). 2008. *Postura y estética sonora en la práctica actual de música colonial en Chile (1995-2008)*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Vera, Alejandro. 2004. La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII). *Revista Musical Chilena*. 201: 34-52.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Claro Valdés, Samuel. 1970. La música virreinal en el nuevo mundo. *Revista Musical Chilena*. 110: 7-31.

-----, 1971. *Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Biblioteca Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección Musicología, 18 carretes con 36 rollos de microfilmes.

-----, 1974. *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Febres, Andrés. 1765. *Arte de la lengua general del Reyno de Chile*. Lima : Calle de la Encarnación.

http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0013039 (Última Consulta: 07.07.2010)

Havestadt, Bernardo de. [1777] 1883. *Chilidúgú sive tractatus Linguae Chilensis*. [Westfalia: Monasterii Westphaliae Typis Aschendorianis] Leipzig: Julio Platzmann.

<http://www.archive.org/details/chilidusive-trac00platgoog> (Última Consulta: 07.07.2010)

Pereira Salas, Eugenio. 1978. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

Rondón, Víctor. 1997. Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación. *Revista Musical Chilena*. 188: 7-39.

Valdivia, Luis de. [1606] 1684. *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reino de Chile*. [Lima: Francisco del Canto] Sevilla: Tomás López de Haro.

http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0013038 (Última Consulta: 07.07.2010)

DISCOGRAFÍA Y AUDIOVISUALES

Concierto Estudio MusicAntigua Pontificia Universidad Católica de Chile, Catedral de Castro, Chiloé (Chile). 15 de Enero 2009. Registro fonográfico inédito. Formato CD audio. 70 minutos.

A lágrima y a Fuego: Música dedicada al Santísimo Sacramento. 2010. Ensamble Terra Australis/VISUALARTE Comunicación Audiovisual (Chile). Video HD. Formato DVD (en fase de publicación). 90 minutos.

**Los territorios del violín.
Implicaciones actuales que un
instrumento musical pone en
evidencia sobre la idea que tenemos
hoy acerca de 'área' y 'popular' en la
música**

Bernardo Rozo L.

ACERCA DE TERRITORIOS MUSICALES

En los años de 1960, Bruno Nettl dedicó su atención sobre la importancia de la cartografía Musical y la distribución de música (Nettl 1960; Nettl 1958), concentrándose sobre temas como es la distribución de composiciones y estilos musicales. Nettl defendía la importancia de realizar mapeos de rasgos o características específicos de la música para poner en evidencia el tipo de música que puede encontrarse en distintas partes del mundo y así descubrir cómo los pueblos se relacionan musicalmente y discutir la naturaleza de las áreas musicales y su posible existencia en tanto unidades integrales e independientes.

¿Como identificar formas que pueden o no ser idénticas? ¿Cómo decidir qué unidades geográficas deben utilizarse como base para establecer una distribución? ¿Qué aspectos definen las unidades a estudiar: políticos, lingüísticos, topográficos, temporales? Si bien los mapas de estilos musicales eran poco comunes, en la época comenzaba a considerarse la importancia de los instrumentos musicales como elementos ideales para construir *cartografías musicales* (1960: 339); lo cual seguramente presenta una serie de retos para comprender el tema de la distribución musical.

Es probable que el estudio cartográfico de un instrumento sea más productivo y manejable que uno sobre

estilos y géneros musicales. Tal vez, éste tipo de estudio pueda ser utilizado como punto de partida (desde un instrumento específico) hasta llegar a temas más complejos como los estilos, procesos de composición, 'construcción' de repertorios, y así sucesivamente. Quizás, inclusive, puedan servir mejor como estructura para la organización de los datos, pero no como resultado único y final ¿Por qué no?

Los estudios cartográficos muestran que la presencia de la música en el extenso mosaico de sociedades en el planeta es un asunto muy complejo. Sin embargo, es importante recalcar que, por más que lleguemos a descripciones detalladas y fidedignas de estos elementos musicales de acuerdo a determinados espacios, si ello no va contextualizado dentro de la cultura que los concibe y justifica, difícilmente tendríamos estudios completos.

No olvidemos el nexo indisoluble que todos ellos tienen con su propio contexto, afirmación que nos autoriza a considerar otro tipo de noción de 'área' musical como 'territorio', esto es: los campos simbólicos y de valores que también circunscriben la existencia de elementos de la cultura musical material, como son los instrumentos, en un espacio cultural.

De manera preliminar, entonces, propongo entender por 'territorio' no sólo al ámbito físico-geográfico, en el cual puede reconocerse la existencia de un instrumento musical, es decir su presencia en un espacio continuo, medible y delimitable, sino también aquellos espacios que no son materiales sino más bien simbólicos, conceptuales, significativos y hasta icónicos. Espacios que son producto de una serie de convenciones socio-culturales, en los que también se definen límites dinámicos, muchas veces discontinuos, sobrepuestos y hasta contradictorios.

EL VIOLÍN Y LA 'MÚSICA POPULAR' EN BOLIVIA

Conocemos la diseminación del violín por países europeos (Boyden et. al. 2001). Sin embargo, ¿Qué estudios existen acerca de la existencia del violín fuera de estos contextos? ¿Qué se dice de los orígenes populares del mencionado instrumento, como eran las regiones rurales de Europa? ¿Qué hay de sus usos en otros continentes?

El estudio de los usos del violín fuera del universo de las hoy llamadas música erudita, clásica y/o sinfónica puede dar mucho de qué hablar. En Bolivia, obviamente encontramos su presencia en las ciudades, acompañados de repertorios específicos, conceptos y valores, comportamientos y productos sonoros. En algunos centros urbanos, este instrumento no sólo hace parte de los universos de música clásica o barroca, sino también de versiones de música moderna que, como el jazz y formas moderadas de rock, cada vez se van renovando sobre todo en el uso de algunos instrumentos no convencionales.

Al violín también lo encontramos en las zonas rurales. Una consulta bibliográfica inicial (Sánchez et al. 1999: 963-965; Cavour A. 2003: 158, sin mencionar los excelentes trabajos que al respecto son presentados en este volumen), nos muestra cuán posible es estudiar el violín en términos de su distribución geográfica, descubriendo que éste se encuentra en diferentes culturas, regiones, grupos étnicos e inclusive tipos de unidades determinadas por otras categorías, como son las de clase o de subalternidad, a partir de lo cual podría 'delimitarse' su presencia con relación a un '*resto del mundo*'.

Un ejercicio de caracterización espacial de este instrumento, nos muestra al: a) violín chapaco (valles tarijeños); b) violín chaqueño (bosques secos inter-departamentales); c) violín chicheño, también denominado 'Rebec'

o 'Rabel' (Nor-Chichas, Potosí); d) violín Miori (guaraní-chiriguano, Alto y Bajo Izozog); e) violín moxeño (San Ignacio de Moxos); y f) violín vallegrandino (Vallegrande y valles altos de Santa Cruz), sin mencionar su diseminación en otras regiones, como es la amazonía Norte, las tierras altas, o más allá de las fronteras nacionales.

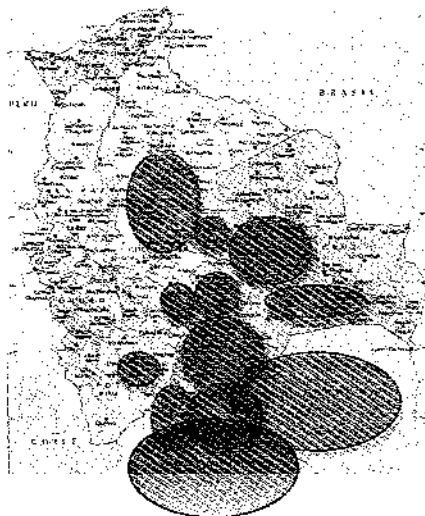


Fig. 1: Algunos 'centros' donde existe el violín, dentro y fuera de Bolivia (en construcción)

A partir de un mapa como éste, podría determinarse la distribución de otros aspectos más específicos, como ser, el número de cuerdas que en cada caso se utiliza, o los materiales naturales con los que se fabrica dicho instrumento, además de los repertorios locales. Podemos también informarnos acerca de las cualidades que este instrumento tiene y/o vino adoptando en diferentes partes del país, destacando justamente, la habilidad que los distintos grupos de las distintas regiones, han tenido –y tienen aún–, de replicar instrumentos musicales considerados 'advenedizos', resultando en su integración

a repertorios organológicos locales, adaptando su fabricación a los materiales locales disponibles (Sánchez et al. 1999), o a concepciones escalísticas y estéticas locales.

Podemos también observar ‘comportamientos’ que este instrumento adopta en determinados puntos. En regiones como la chaqueña, por ejemplo, existe una especie de ‘puntos centrípetos’ (es decir, centros atrayentes), como son las ciudades de Villamontes y Yacuiba, hacia los cuales bifurcan muchos músicos regionales, reproduciéndose con ello, un esquema que se repite casi en toda la macroregión: pequeñas agrupaciones, la mayoría de música instrumental, que contienen (por lo menos) uno o más violines; formas de ensamble en los que podría decirse que el violín es uno de los elementos melódicos y armónicos fundamentales, ya que llega a determinar las diferencias entre géneros como la chacarera, el gato, el triunfo, el escondido, la cueca chaqueña y otros todavía vigentes. Por lo que recuerdo, la aparición de la voz de uno o varios cantantes en dichas agrupaciones, se consideraba como un fenómeno tardío, algo considerado por los músicos más conservadores como secundario, ya que, en todo caso, “pueden llegar a competir con la ‘voz’ del violín”. Habría que ver en qué medida esto ha cambiado.

Ya fuera de los límites nacionales, el espectro analítico y comparativo se torna más complejo. En este nivel podemos encontrar elementos coincidentes entre zonas distantes entre sí, como lo son, por ejemplo, las zonas altas de la provincia Nor-Chichas de Potosí y el Nordeste brasileño, en las cuales podría pensarse una comparación entre el violín Nor-chicheño, que Erlinda Zegarra ha llamado Rebec (cf. en este volumen), y la Rabeca nordestina.

No pretendo en este corto trabajo agotar todos los aspectos comparables entre estos dos casos¹; sin embargo,

1 . Para más detalles, consultar los trabajos de colegas como Erlinda Zegarra

algo que a primera vista puede llamar nuestra atención es la forma de ejecución de estos instrumentos que, tal vez, los distingue de otras técnicas más 'oficiales'. Por lo que sabemos, el violín potosino, de tres cuerdas y sin mentonera, se toca apoyado casi a medio brazo, muy cerca del pecho, en una forma en que el instrumento aparece como echado, abrazado por toda la extensión del brazo izquierdo, con lo cual se mantiene en un ángulo, digamos así, 'ladeado', mientras que la ejecución del arco marca un movimiento de arriba-abajo que mantiene el codo del brazo derecho en posición baja, pegada al cuerpo.

Muy similar al Rebec, por el nombre, por la forma de ejecución y porque tampoco posee mentonera, es la *Rabeca* nordestina, una versión antigua de un instrumento cordado, cuyo parentesco con el *Rebab* africano todavía es motivo de debate en el Brasil. Compuesto de cuatro cuerdas (afinado por quintas: sol-re-la-mi), y de un sonido notoriamente raspado y tristón, la *Rabeca* se toca casi al nivel de la cintura y paralelo con relación al cuerpo del instrumentista, lo que permite que el codo izquierdo esté casi pegado al cuerpo. En este sentido, el instrumentista asegura el Rebec en dirección al suelo, teniendo al clavijero casi en sentido vertical.

(uno de ellos presentado en este mismo Simposio, y principalmente, Erlinda Zegarra Ch., *El Violín de Totorá* (1999). Tesis de grado UATF, Facultad de Artes, Carrera de Música. 144 p. IBEM. Potosí). Para el caso brasileiro, consultar Mário de Andrade (1989), *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; Antonio Candido (1964), *Os parceiros do Rio Bonito*. S. Paulo, Editora 34; José E. Gramani (2002), org. Daniella Gramani, *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba, Edição independente; John P. Murphy (1997) "The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil". *Latin American Review*. University of Texas Press, Austin; Ana C. P. Nóbrega (2000), *A Rabeca no Cavalo Marinho de Baieux*. João Pessoa, Editora Universitária; y Luís da Câmara Cascudo. *Dicionário do folclore brasileiro* (2001), 10ª ed.. Global Editora São Paulo; y el *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (disponible en <http://www.dicionariomph.com.br/>).

¿Qué tan aparente es el parecido entre estos dos instrumentos de cuerda? ¿Cómo establecer una relación entre ellos? ¿Son el número de cuerdas y la afinación, indicadores suficientes para responder estas preguntas? ¿Puede la forma de ejecución ser un elemento que los aproxime? Y, proyectando aun el enfoque a los varios casos existentes en el ámbito nacional ¿A qué 'universo musical' pertenecen en la actualidad? ¿Son 'occidentales', 'clásicos', folklóricos, chaqueños, chicheños, misionales? ¿Cómo reconocer estos linderos?

Más allá de los ejemplos que aquí comparamos todavía de forma muy superficial, no cabe duda de que estamos hablando de un instrumento que se caracteriza por *saltar* entre diferentes contextos del mundo denominado 'popular', o quizás por atravesarlos de manera que llama la atención. Y, como aquí definiendo la idea de que en los estudios de cartografía musical no debe limitarse a sólo áreas físicas sino también tratar los espacios simbólicos y conceptuales, veamos a continuación a qué campos nos conduce la presencia del violín en Bolivia.

CUANDO LOS 'TERRITORIOS' SE SOBREPONEN

Algunas propuestas teóricas, como las del musicólogo argentino Carlos Vega (2007)², nos invitan a considerar la presencia de este instrumento, desde la idea de lo '*mesomusical*'. Desde esta perspectiva, el medio instrumental de la mesomúsica es la *orquesta pequeña* -con o sin voces-, y, obviamente, instrumentos armónicos (2007; 171). Ahora, los instrumentos que componen dichas formaciones orquestales y acompañan determinados repertorios, por regla ¿Serían 'mesomusicales'? Tal vez podríamos deducir

2 Publicada originalmente en 1966, por la revista *Polifonía*, No. 131/132, Buenos Aires, 2º trimestre: Pp. 165-187

que el violín ha ido ganado espacio e irradiación en el mundo mesomusical de Vega, esto es: se trataría de un ejemplo ilustrativo de cómo se define lo mesomusical. Pero ¿Cómo se diferencia aquí lo popular y lo mesomusical?

Para llegar a proponer el concepto de mesomúsica en este artículo seminal, Vega partía de una oposición tajante y jerárquica entre formas musicales que, no obstante, paradójicamente se explican entre sí: por un lado, la música “superior” (“altura del pensamiento”, “maestría de la técnica”, “modelo perdurable, digno de la historia”, asociada “a las altas clases sociales que [la] apoyan y costean”) (Ibid: 166); y, por otro, la “música popular” (relacionada “con las clases sociales medias e inferiores... hasta con los grupos rurales o folklóricos”, “alude a los grupos semi letrados e iletrados comunes”, “sinónimo de plebeyo”, que “indica ideas, técnicas mediocres...”) (Ibid.: 167).

A pesar de que Vega llama nuestra atención sobre la imprecisión semántica del término ‘popular’ para los estudios musicológicos (2007: 168), el autor parece precisar del término para contornear lo que entiende por mesomúsica; definiéndola a partir de perspectivas tales como: una “música común”, determinada por la moda, cuyas creaciones están funcionalmente consagradas al esparcimiento propio de “las naciones culturalmente modernas”; que encontró su apogeo gracias a las mejoras en las comunicaciones y la creciente difusión de músicas que se diferenciaban de lo “clásico” y lo “primitivo”; que se ha convertido en un ‘medio civilizador por excelencia’; siendo la música “que se oye más”, y que a la vez “alimenta y sostiene” innumerables compañías y grandes industrias y fábricas disqueras y también fábricas de instrumentos musicales. Además que mantiene la mayor parte de los programas de radio y televisión, sostiene la profesión de ejecutantes y pedagogos, atrae mucha crítica mediática; suministra repertorios para espectáculos (cine, teatro, danza),

inclusivo para los avisos publicitarios. Según Vega, recoge y acepta “influencias y elementos primitivos y modernos” (reúne la diversidad), aun cuando parezca técnica y estéticamente conservadora por reproducir “giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos” (2007: 169-177)

Además, la mesomúsica estaría conviviendo con otras músicas (“cultura”, “folklórica”), debido a su capacidad de “invadir” diferentes contextos locales (2007: 187), como puede verse en el esquema por él propuesto:

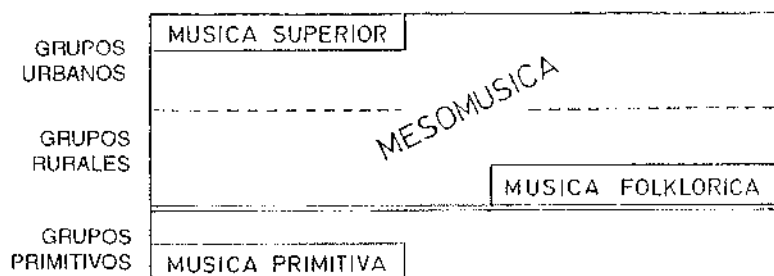


Fig. 2: Esquema original del autor (Vega, Op cit.)

En este sentido, la idea de lo popular no sólo coincide, en la perspectiva de Vega, con lo folklórico y primitivo, sino que además, paradójicamente es visto como algo “pre-masivo” y constituido por un repertorio específico que lo distinguiría de lo no-popular. Pero, antes de seguir verificando si realmente las ideas de música popular y mesomúsica están claramente diferenciadas, veamos brevemente el tratamiento que éstas han recibido.

No cabe duda que otros estudiosos continuaron con esta idea, como lo fue María Ester Grebe (1976), quien la supera al abordar el problema de la convivencia de diferentes formas musicales en nuestras sociedades, con la idea de un *continuum* de ‘estratos’ que van desde la música tradi-

cional (folklórica y aborigen) hasta la música 'docta'.³ Sin embargo, en Bolivia, a pesar de las advertencias que Vega nos hacía acerca de las imprecisiones del término 'popular' aplicado a la música (2007: 167), justamente lo popular *ha ganado tal popularidad* hasta hoy, que se han derivado varias esquematizaciones que vale la pena revisar.

Sin ánimo de hacer una generalización mecánica, ni de individualizar un fenómeno que de hecho toca a más de uno de nosotros, y, en el intento de contribuir y actualizar un debate necesario, quisiera aquí llamar la atención sobre el hecho de que en la investigación musical boliviana aún se utiliza estos conceptos (música popular y mesomúsica) para explicar muchas de las características musicales del país, lo cual se hace con un alto grado de aceptación en la opinión pública que, ciertamente, se nutre de dichas investigaciones (una especie de *feedback*).

Por ejemplo, se ha venido empleando una figura piramidal: una figura cuya base y punta 'contienen' formas musicales, digamos así, de menor difusión, mientras que al centro encontraríamos lo que, por lógica, sería una música masivamente difundida y consumida, esto es, la mesomúsica, equiparada con otros términos como son música masiva, música comercial, y música popular, y así por delante.

³ Aquí, el empleo de espacios sobrepuestos aparece como entre-líneas, además que se deslinda los espacios musicales a partir de variables como: transmisión, difusión, autoría, duración, dispersión geográfica, teoría, valor y función.

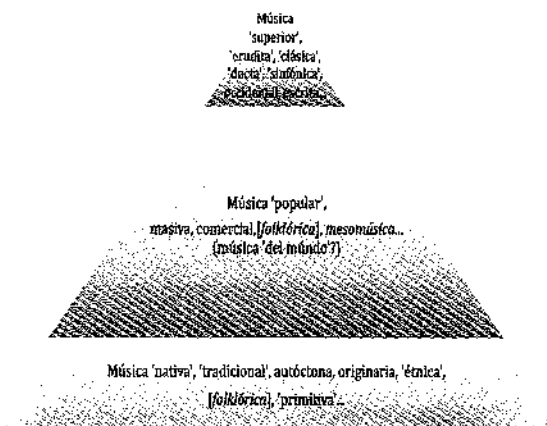


Fig. 3 'Pirámide de la Música Popular'

Otra figura, que yo mismo llegué a emplear hace un tiempo atrás, era la de un rombo, en la que yo creía que se ilustraba mejor una verdadera diferencia entre el carácter masivo y/o restringido de algunas músicas, con respecto del universo de lo 'popular', que estaría siempre, en un centro mucho más abarcador y extenso. Además, una figura rombooidal me permitía excluir la posibilidad de diferenciar estas músicas a partir de una supuesta jerarquía, como inevitablemente refleja una pirámide, donde se asumiría, muchas veces sin necesidad de enunciarlo, que las músicas de la parte superior son, pues, superiores; inclusive esta figura permitía connotar que, habiendo dos puntas –superior e inferior– habrían dos sentidos o direcciones contrarias a las que cada universo musical estaría apuntando: diferencias de valores, conceptos, comportamientos, actitudes y productos sonoros propios de cada caso.

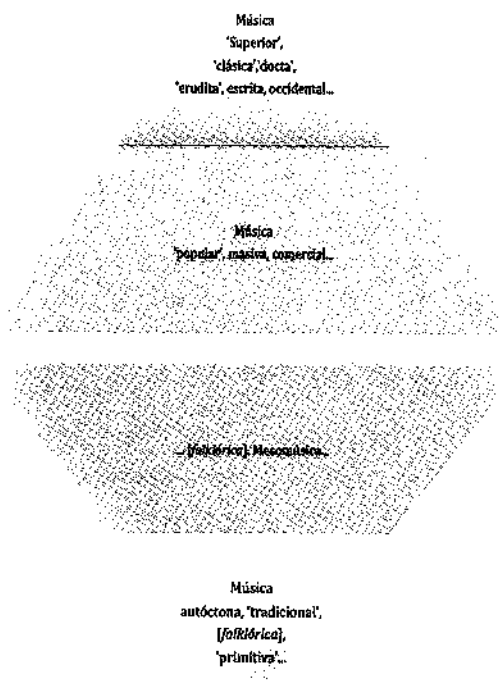


Fig. 4 El 'rombo de la Música Popular' y la procura de evitar jerarquías

Ahora bien, sin dudar del gran valor de estas propuestas teóricas, debemos preguntarnos: lo popular en Bolivia ¿Se explica sólo por su difusión y consumo? ¿Será que estos esquemas pueden todavía explicar lo que está ocurriendo en la actualidad con estos 'territorios musicales', y los deslindes que los separan? ¿Será que hay todavía deslindes? ¿Cómo se explica la vigencia de tales esquemas?

Probablemente, en el uso boliviano de las ideas de Vega, música popular y mesomúsica significan prácticamente lo mismo. Tal vez esto se deba a que, para el mismo Vega, popular significa música "difundida", es decir, que

tendría la capacidad o cualidad de “llegar” o “atravesar diferentes estratos sociales...” (Ibid.: 167), una observación que le sirve también para la mesomúsica (Ibid. :187).

Esta hipótesis puede ser tema de debate. Aun así, cabe decir que, aun cuando muchos investigadores locales tengan resuelto el asunto, el uso que se hace de estos términos en la actualidad, tal vez requiera de una revisión desde ‘los orígenes’, donde las palabras son forjadas. Inclusive, quizás el problema no sea solamente de cómo nombramos las cosas, sino de la forma en que procuramos encajar procesos complejísimos en categorías absolutas que a veces no hacen más que justificar territorios disciplinarios.

DESDE FUERA DE LOS TERRITORIOS DISCIPLINARIOS

La pregunta de fondo es ¿A qué nos queremos referir cuando, *hoy en día*, hablamos de música popular y mesomúsica? Para nutrir este debate, quiero traer a colación las ideas propuestas por un no-musicólogo, que tal vez sirvan para re-pensar tanto lo popular como lo *meso* en la música. Me refiero a Nestor Garcia Canclini.

Tal vez no sea difícil reconocer que dentro de casa existen estudios y proyectos antropológicos que autores como Garcia Canclini critica severamente (1986; 1990), por trabajar lo ‘popular’ desde un coleccionismo descriptivo y nostálgico del pasado, que desembocan en patrimonialismos y folclorismos de la cultura, porque creen ver en todas partes relaciones de dominación-resistencia; invasores dedicados ‘a tiempo completo’ a destruir culturas ‘puras’ y esenciales; o comunidades aisladas, inmutables en el tiempo y el espacio, y condenadas al consumismo pasivo.

Si es esto cierto, entonces, ¿Qué sería lo popular? Lo popular no es sólo una lista de características diacríticas que lo diferencian de otras manifestaciones, ni algo hecho con

maldad y premeditación por grupos dominantes, dedicados a “construir hegemonía” para invadir o substituir culturas nativas. Para García Canclini, lo popular básicamente es “un principio de comprensión” de nuevos modelos de comportamiento, esto es, de modelos culturales⁴. Lo popular, dice, no puede identificarse por una serie de rasgos internos o por un repertorio de contenidos tradicionales, tampoco se definiría por su origen, por sus tradiciones, o por sus oposiciones. Antes bien, lo popular se define por su posición, la posición que construye frente a lo hegemónico. Lo popular viene a ser una forma de ver y relacionarse con el mundo. Por ello, el carácter popular de un fenómeno debe ser establecido “como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como substancia”.⁵

CONCLUSIONES

A pesar de que el estudio de la música a partir de los instrumentos (con los qué se hace música), pueda diferenciarse del estudio de la música a partir de los usos que se hace de ella (para qué se hace música), vemos que la historia y el rol que cumple el violín en Bolivia permiten tanto la comprensión de un amplio espectro temático, así como también re-pensar los supuestos y sobreentendidos relacionados a la idea de ‘área’ y ‘popular’ en la música, que vienen siendo acuñados desde propuestas teóricas desde los años 1960s.

4 Citando a Alberto M. Cirese, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, CIESAH, 1979, p.5. Ibid.

5 Ver, por ejemplo, los trabajos de Oscar García (García 2004) y los que han sido presentados en la Mesa Redonda “Investigación y Formación del Música en Bolivia” (Téllez 2008), principalmente los de Álvaro Montenegro y Elvira Espejo, Denise Arnold, Mauricio Sánchez, Gastón Arce y Cesar Junaro; o también trabajos como Marcelo Guardia C., *Música Popular y comunicación en Bolivia: Las interpretaciones y conflictos* (Guardia C. 1994). Fuera de la música, puede verse, por ejemplo, René Zavaleta Mercado, *Lo Nacional Popular en Bolivia* (Zavaleta M. 1986), entre otros.

En el violín, considerando su realidad en contextos como el boliviano, lo popular no pasa apenas por una supuesta folclorización en términos comerciales o de difusión masiva. Tampoco por la fusión de elementos de culturas contrastantes u opuestas. Antes bien, podríamos considerar que su presencia, ampliamente diseminada, se explica por las posiciones y decisiones que toman individuos, grupos y/o sectores, con relación a determinados usos y valores (aun cuando, políticamente, se deba reconocer el lugar desde el cual son tomadas dichas decisiones).

La única definición de lo 'popular' que, al menos en la música, se esclarece por su uso, es aquella que se explica sólo por oposición o negación: es la música no-occidental, que no es ni clásica, docta, sinfónica ni erudita. Más allá de este uso común, su aplicación continua siendo bastante imprecisa; mientras tanto, sabemos que la idea de mesomúsica -bastante imprecisa también- no deja de buscar deslindes territoriales tan sólo a partir de las ideas de 'consumo' y 'masivo'.

El valor de estos dos términos para explicar fenómenos musicales en Bolivia, se ve drásticamente disminuido por la manera en que los territorios de la música se han visto permeados hace ya algún tiempo por fenómenos tales como: migraciones, negociaciones, conflictos, mediaciones, inmediaciones, hibridaciones, préstamos y apropiaciones (Steingress 2004; García Canclini 2003; Martí 2001; Martí et al. 2003; Nettl 1980).

Ciertamente, los límites de dichos territorios se vuelven cada vez más porosos, razón por la cual quizás ya no sea -como antes- tan enriquecedor deslindar estos espacios en que circulan valores, conceptos, comportamientos y productos musicales, sino más bien, observar cómo es que ocurre dicha circulación en una dinámica que seguramente toma muchos años, y ver lo que ocurre justamente en las intermediaciones, en los puntos de 'paso' y transición.

Tal vez sea oportuno revisar cómo es que estos términos continúan siendo utilizados en los estudios académicos actuales, como categorías ya consolidadas, ampliamente discutidas o apenas sobreentendidas⁶, y, de ser necesario, ver también si habrían perspectivas teórico-conceptuales para promover cambios.

Es posible, además, que, revisando estos términos lleguemos a más imprecisiones: en los universos musicales, las imprecisiones siempre estarán a la orden del día por la imposibilidad de describir los fenómenos musicales sólo con palabras (Seeger 1977). Sin embargo, probablemente la tarea sea no dejarnos de preguntar. Preguntarnos, por ejemplo ¿Qué implicaciones tiene hoy la noción de área y de popular en la música, en las actuales políticas culturales estatales? ¿Hasta qué punto dichas políticas están reproduciendo viejas divisiones que conducen al estancamiento esencial de la música y la cultura? ¿Hasta qué punto la categorización de lo popular y lo no-popular está contribuyendo a visiones de la música como algo cosificado, sustancialista y apolítico que nunca debe cambiar?

Además, ¿Será posible hacer en Bolivia investigaciones etnomusicológicas que se preocupen no sólo del rescate de tal o cual tradición, danza, fiesta o repertorio -lo cual ya es una contribución importante-, sino que también tengan 'ojos abiertos' para los cambios, las innovaciones, los préstamos y las hibridaciones?

⁶ Ver, por ejemplo, los trabajos de Oscar García (García 2004) y los que han sido presentados en la Mesa Redonda "Investigación y Formación del Músico en Bolivia" (Téllez 2008), principalmente los de Álvaro Montenegro y Elvira Espejo, Denise Arnold, Mauricio Sánchez, Gastón Arce y Cesar Junaro; o también trabajos como Marcelo Guardia C., *Música Popular y comunicación en Bolivia: Las interpretaciones y conflictos* (Guardia C. 1994). Fuera de la música, puede verse, por ejemplo, René Zavaleta Mercado, *Lo Nacional Popular en Bolivia* (Zavaleta M. 1986), entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Boyden, David, Peter Walls, Peter Holman, Karel Moens, Robin Stowell, Anthony Barnett, Matt Glaser et al. 2001. Violin. In: *The New Grove Dictionary of Music Online*. 2^o ed. The Garland Encyclopedia of World Music. <http://www.grovemusic.com>.
- Cavour A., Ernesto. 2003. *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: CIMA.
- García Canclini, Néstor. 1986. *¿De qué estamos hablando cuando hablamos del popular?* CLAEH. Montevideo: CLAEH.
- . 1990. Ni Folklórico ni masivo: Qué es lo popular? *De Superman a Superbarrios*. CEASPA. www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf (Accessed: 9. October 2006).
- . 2003. Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música* 7.
- García, Oscar. 2004. *Música Popular (Bolivia)*. Inédito.
- Grebe, María Ester. 1976. Objeto, método y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena* 133: 5-27.
- Guardia C., Marcelo. 1994. *Música Popular y comunicación en Bolivia: Las interpretaciones y conflictos*. Cochabamba: UCB.

- Martí, Josep. 2001. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Boletín Música - Casa de las Américas*. <http://casadelasamericas.com/publicaciones/boletinmusica/8/marti.htm> (Accessed: 5. December 2009).
- Martí, Josep, José Jorge de Carvalho, Francisco Cruces, Gonzalo Abril and Ascención Baraño. 2003. World Music, ¿El folklore de la globalización? *Revista Transcultural de Música* 7. <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm> (Accessed: 5. December 2009).
- Nettl, Bruno. 1958. Notes on Musical Areas. *Acta Musicológica* 30, Nr. 3: 170-177. <http://www.jstor.org/stable/931781>.
- . 1960. Musical Cartography and the Distribution of Music. *Southwestern Journal of Anthropology* 16, Nr. 3 (Autumn): 338-347. <http://www.jstor.org/stable/3629036>.
- . 1980. Transplantaciones de música, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo. *Revista Musical Chilena* 149-150, Nr. XXXIV: 5-17.
- Sánchez, Walter, Jorge Acevedo, Carlos Coba, Salvador Marroquín, Luis Szarán, Marita Fornaro and Manuel Ortíz. 1999. Violín. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. 963-966.
- Seeger, Charles. 1977. The Musicological Juncture. *Ethnomusicology* 21, N^o. 2: 179-188.
- Steingress, Gerhard. 2004. La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco. *Revista Transcultural de Música* 8. <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm> (Accessed: 9. December 2009).

- Téllez, Esperanza, (ed). 2008. *Memorias de la Mesa Redonda: Investigación y Formación del Músico en Bolivia*. La Paz: Espacio Simón I. Patiño.
- Vega, Carlos. 2007. Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. In: *Estudios para los orígenes del tango argentino*, 165-196. Coriún Aharonián. <http://www.tagg.org/others/VegaMesomusica.htm>.
- Zavaleta M., René. 1986. *Lo nacional-popular en Bolivia*. 2ª ed. La Paz Bolivia: Plural Editores.

El violín en Urubichá.

A manera de relato

Arturo Juvenal Molina Ruiz

*El presente trabajo está dedicado a mi gran amigo el P. Walter Neuwirth o.f.m. al que le estaré eternamente agradecido y que ahora goza de su retiro en el Convento San Antonio de Santa Cruz de la Sierra...
¡¡Muchas gracias cherú!!*

I

Era el año 1966, pleno día de la fiesta patronal de la población de Ascensión de Guarayos. Un joven sacerdote franciscano, Walter Neuwirth, proveniente de la región de Baviera-Alemania, llega a tierras guarayas. Apenas puede balbucear alguna palabra en castellano que de poco sirve allí, donde el idioma guarayu domina por completo toda la región.

Tenía como destino la población de Urubichá, distante a 40 kilómetros de Ascensión. Este pueblo, junto al de Yotatú y Yaguarú, conformaba la etnia Guarayu. Había sido fundada como misión y estaba regido bajo este sistema, administrado por los sacerdotes franciscanos, quienes impartían las normas, tanto religiosas como sociales y económicas.

Los sacerdotes misioneros debían tener conocimientos en agricultura, ganadería, carpintería, entre otras especialidades y las ponían en práctica para la subsistencia de las misiones, siendo éstas autónomas, sin injerencia del Estado ni de las poblaciones "blancas" vecinas.

El trabajo en la misión era comunitario. El guarayo debía trabajar 3 días a la semana para el bienestar común en la especialidad en la que había sido capacitado, generando beneficios comerciales y económicos a toda la comunidad como: la ganadería, carpintería y tejidos; esta última

exclusiva de las mujeres. Otros tres días trabajaba en actividades propias, casi exclusivamente agrícolas, vitales para su subsistencia. Cada familia guaraya contaba con una extensión de tierra que cultivaba con productos como la yuca, el plátano y el arroz, base de su alimentación e intercambiaba el excedente por otros productos como carne, vestimenta y utensilios. Un día a la semana estaba dedicado al descanso y a las actividades religiosas.

Cuando el P. Walter llega a Urubichá, queda sorprendido no solamente de la gran prosperidad lograda por sus antecesores sino que observa un desarrollo musical bastante elevado. Cuenta con una banda de música con un centenar de integrantes, a la manera de las tradicionales bandas alemanas, que amenizaba las fiestas religiosas y paganas de toda la región.

Este sacerdote siempre tuvo afición por la música, pero siempre renegó por no ser favorecido por el don ni el talento necesario para desarrollar este arte, sin darse cuenta que Dios le había reservado una tarea mucho más elevada a favor de la música: ser el salvador del violín guarayo. Nunca pudo imaginarse lo grandioso de su obra cuando en las puertas de la iglesia de Urubichá, estaban los autobuses llenos de músicos y cantantes rumbo a participar en festivales de música, primero a nivel local y que luego cruzarían el océano Atlántico, a países del Viejo Mundo, llevando su música, su cultura, poniendo en alto el nombre de la Patria grande, Bolivia.

La tarea no fue sencilla para el P. Walter. Al principio, su primer obstáculo era el idioma, indispensable para poder comunicarse con la gente. Debe aprender, además, el manejo administrativo de la misión de Urubichá, pues pronto él quedará a cargo de todo, reemplazando al P. Ildeberto Walpoth, párroco de Urubichá, ya avanzado en años y muy querido por todo el pueblo Guarayu.

Sin descuidar sus labores religiosas, debe mantener todos los trabajos de la parroquia como son la ganadería, carpintería, además de velar por la enseñanza en los colegios de nivel primario, donde asisten todos los niños de la comunidad. Para eso, cuenta con el apoyo de la Hermana Ludmilla Wolf, religiosa austriaca, joven al igual que él, de gran entereza y formación especializada en trabajos en tela. Juntos comparten su gusto por la música e incentivan a los guarayu al aprendizaje de este arte.

II

Cuenta el P. Walter que, a su llegada, los guarayu dominaban el violín de manera sorprendente. Contaban con un gran número de ejecutantes que habían recibido una enseñanza integral del instrumento, que iba desde la construcción hasta la lectura musical. Sus antecesores nunca le pudieron precisar cómo y con quién se inició esta tradición. Pero está seguro que es obra de los hermanos menores, franciscanos con conocimientos musicales, los que iniciaron la enseñanza de diversos instrumentos para enaltecer el servicio religioso y la catequización de estos pueblos; en otras palabras “para mayor Gloria de Dios”, a partir de escuelas musicales que muy pronto rinden sus frutos. Y ya para el año 1925-1926, se conoce al primer maestro *solfa*¹ de Urubichá: Pio Oreyai.

El romance entre el violín y el guarayu fue a primera vista. Este instrumento pasó a formar parte indispensable en la cultura guaraya, a tal punto que rápidamente desecharon sus instrumentos originarios como el *mimbi*, el *secu-secu*, entre otros, en favor de éste. Los instrumentos

¹ Solfa es la denominación del músico Maestro de Capilla. Se les llamaba solfa porque sabían leer las notas musicales.

autóctonos son en la actualidad de escaso uso y solamente se ejecutan en Carnaval y en la Semana Santa.

Sobre Pio Oreyai, existe una anécdota que bien pudo acabar con el violín en Urubichá. Gozaba de una posición importante dentro de la comunidad, no solamente por su condición de músico sino porque además era maestro de escuela, lo que le daba cierta autoridad que no dudó en poner en práctica nada menos que ante el sacerdote del pueblo

Era una persona impetuosa y de gran carácter. Un día sostenía una acalorada discusión con el cura del pueblo, la que terminaría de manera violenta por parte de Pio, quién propino una bofetada al religioso debiendo huir del pueblo porque sabía que la ofensa acarrearía represalias por parte de la comunidad quienes consideraban a los religiosos como *sus padres y protectores*; temiendo además la furia de Dios por semejante agravio.

Y el castigo llegó nomás para Pio, pero de una manera inesperada. Estando en Santa Cruz donde continuó tocando su violín y trabajando aquí y allá, enfermó de lepra y estuvo aislado por años en un hospital, ubicado entre Santa Cruz y Cochabamba².

Pasaron muchos años para que Pio pueda regresar a Urubichá (1968). Pidió permiso al cura, que ya en ese entonces era el P. Walter, para poder morir en su tierra natal. Construyó una casita bien a las afuera del pueblo, cerca del Río Blanco, donde pasó sus últimos años, muriendo en el año 1972.

El segundo maestro de capilla fue Fermín Aeguazu que, al igual que Pio, también era maestro de escuela. Su formación en lectura musical estuvo a cargo de la Hermana Bertholda Buehl. Sin embargo, se formó como violinista con Pio Oreyai.

2 Entrevista: P. Walter Neuwirth. Año 2010.

Poco se sabe de los alumnos de estos maestros. Al parecer no era común el pasar los conocimientos a los discípulos a través de la enseñanza como nosotros la conocemos, sino más bien que éstos alcanzaban el conocimiento a través de la observación y la práctica autodidacta. En muchos casos, se puede observar la deformación de la técnica del arco y la postura del instrumento.

Hubo un notable decaimiento musical en Urubichá. No sabemos a ciencia cierta si es que la ausencia de Pio provocó al menos parte de la crisis al haber dejado inconclusa la formación de nuevos músicos o quizá también haya contribuido la baja calidad obtenida sobre todo en los arcos de violín. Se sabe que los instrumentos tocados por los maestros mencionados eran europeos, pertenecían a la iglesia, y eran dados en calidad de préstamo a los músicos a cambio de que estos participen en los oficios religiosos.

Los maestros solfas gozaban de un gran privilegio en la iglesia y de buena posición social en la comunidad y, una manera de preservar ese privilegio, era precisamente guardando sus conocimientos para ellos mismos. Eso provocaría una baja en la cantidad de músicos, no sólo en Urubichá, sino en todos los pueblos guarayu y que tocaría fondo allá por los años de 1980.

Por esos años, todos los violinistas de Urubichá eran personas adultas que sobrepasaban los 40 años. Los jóvenes no aprendían a tocar porque se decía que este instrumento debía ser tocado sólo por los mayores. Ante tal hecho, el P. Walter encomienda al Sacristán Mayor de la iglesia de Urubichá, Nemesio Oreyai, hijo del último constructor de violines, la tarea de derribar un árbol de cedro para construir violines. Es así que Nemesio se pone "manos a la obra" y se da a la tarea de construir los instrumentos, secundado por sus tres hijos: Alfredo, Tito e Ildeberto, quienes posteriormente continuarían la tradición hasta nuestros días.

Nemesio nunca había construido un instrumento. Había colaborado a su padre cuando fabricaba violines en la carpintería de la parroquia. Para colmo de males, su padre fue perdiendo la vista y poco pudo enseñarle a utilizar las herramientas de precisión con las que él contaba; menos aún, adiestrarlo en las técnicas de construcción del instrumento. De esta manera, Nemesio tuvo que ingeniárselas utilizando herramientas rudimentarias como machete, cepillos, formón de carpintería y cuchillos, para tallar la madera. El resultado fue asombroso, ya que no solamente emuló el trabajo de su padre sino que además logró acuñar su propia técnica con estos utensilios.

El violín de Nemesio tiene las proporciones exactas del violín moderno. Utiliza la madera de cedro para ambas tapas en un solo corte; es decir, las tapas son talladas en una sola pieza. Las paredes que unen las tapas son de cáscara de madera de roble, incrustadas en ranuras realizadas a las tapas en todo su contorno. Luego son pegadas con cola. Esta técnica evita que el instrumento se descole (se abra) o se doble, dado el clima húmedo de la región.

Los violines de Nemesio y sus hijos eran comprados por el P. Walter quien tenía la esperanza que el interés por el instrumento renazca. Muchos esfuerzos se hicieron sin resultado. Oscar Cara, último maestro de capilla de Uribichá, había logrado enseñar la ejecución del instrumento a su hijo Salomón Cara. Oscar, siempre manifestó haber aprendido a tocar el instrumento de manera casi divina. Cuenta que para lograr tocar el instrumento pasó “muchos días orando a Dios para que le otorgara este don”. Otros músicos cuentan en la intimidad, que tomaban prestado el instrumento sin que el dueño se diera cuenta y se iban al monte a tratar de sacarle sonido. Una vez que lo conseguían, comenzaban a ganarse un espacio en todo tipo de celebraciones.

En ocasiones fabricaban un instrumento a manera de violín: el *takuar miori* o violín de tacuara. Este violín era fabricado de tacuara, especie de caña hueca que hacía de caja de resonancia y mango; en el extremo se practicaban cortes para insertar las clavijas para templar las cuerdas. Su sonido es muy débil y su ejecución era dificultosa ya que al tener una forma cilíndrica el mango es demasiado grueso y dificulta la digitación. El P. Walter duda que este instrumento se practicara regularmente en la misiones guarayas y lo considera más mito que realidad.

Muchas historias como estas se escuchan en Urubichá y podemos decir que son ciertas, como cierto es que los guarayo tienen talento innato para la música. Así lo comprobó Rubén Darío Suarez Arana en su visita a Urubichá, en el año 1989.

III

Eran los primeros días del año 1989, un joven músico se encontraba tocando su violín en la iglesia de un pueblo llamado El Puente, ubicado a medio camino entre Santa Cruz y Urubichá. El P. Walter regresaba a Urubichá luego de una corta estadía en Santa Cruz y se disponía a descansar un poco del largo viaje. El sonido le llamó la atención, más pudo su curiosidad que su fatiga y de inmediato estuvo parado en la iglesia escuchando al joven músico, Era justo lo que necesitaba; tenía que llevar este violinista a Urubichá. No lo pensó más y sin más rodeos invitó a Rubén Darío a que lo acompañase a Urubichá para que tocara su violín y pueda demostrarle al pueblo que los jóvenes también podían ejecutar este instrumento.

Rubén Darío Suarez Arana, hijo de un hacendado de la zona, estudiaba violín en el Instituto de Bellas Artes de Santa Cruz de la Sierra y pasaba sus vacaciones escolares en la ha-

cienda de sus padres o por lo general en El Puente, que distaba a unos kilómetros de su hacienda, distancia que recorría con gusto para colaborar en la iglesia. Su espíritu inquieto y aventurero lo llevaría a aceptar la invitación del P. Walter sin imaginarse que ese día ambos marcarían a fuego sus destinos.

Como el P. Walter lo había predicho, Rubén Darío causó un gran impacto en los niños y jóvenes de la comunidad que sin perder ni un minuto se arreglaron como pudieron para asirse de un violín y aprender las técnicas que Rubén Darío, improvisado profesor, les podía enseñar. El idioma no fue problema ni excusa, tampoco la falta de luz eléctrica. La jornada era larga, desde que amanecía ahí por las 6:30 de la mañana hasta el anochecer: 19:00 los instrumentos sonaban, algo torpes los primeros días, pero mejoraban día a día ante el asombro de Rubén Darío por la rapidez con que estos jóvenes aprendían.

Pasó una semana y Germán Yeguaori, el alumno más aventajado de Rubén Darío, daba muestra de su progreso tocando algunos de los *solos* del Concerto "La Primavera" de Antonio Vivaldi. Difícil de creer, pero hay que estar allí para darse cuenta que en Urubichá esto es posible. Y así sucedió. Cuando Rubén Darío regresó a Santa Cruz, tomaron lo que contó como pura charlatanería. Cómo era posible que en un pueblo olvidado del mundo existan violines y peor aún personas con capacidades excepcionales en su aprendizaje... ¡Pura imaginación!

Desde ese año, no pasó vacación que Rubén Darío no fuera a Urubichá. Estaba en el lugar donde la imaginación no tenía límites. No solamente había violines, también trompetas, trombones, tubas, saxos. No se podía pedir más. Ya no solamente se encargaba de la formación de violinistas sino de orquestas, inventaba y reinventaba repertorios que eran ejecutados en el pueblo y más adelante en poblaciones vecinas.

En 1990, Rubén Darío toma rumbo a Argentina a cursar estudios superiores de violín, dejando muy a su pesar al pueblo de Urubichá sin su maestro. Pero lo que se había logrado hasta aquel momento ya no tenía retroceso, el impacto estaba logrado y la tradición se había recuperado para no apagarse nunca más.

IV

Pasaron algunos años y en Santa Cruz, intelectuales a la cabeza del Dr. Alcides Parejas Moreno, luchaban por lograr la declaración de Patrimonio Histórico de la Humanidad a las antiguas misiones Jesuíticas de Chiquitos. Estas, pese al olvido al que fueron sometidas durante mucho tiempo, habían conservado sus costumbres, religiosidad, arquitectura de sus templos e infraestructura urbanística tal como fueron diseñados por los jesuitas en el tiempo de misión. Eso no era todo, en las iglesias de Santa Ana y San Rafael de Velasco se encontraron partituras musicales que contenían un repertorio que abarca desde el período del renacimiento hasta inclusive el romanticismo³.

En el año 1995, nace la idea de organizar un festival de música en las misiones de Chiquitos y Santa Cruz que tengan como elemento principal la música del Archivo Musical de Chiquitos. Este festival sería con la participación de grupos nacionales e internacionales de primer nivel y que puedan lanzar la imagen de Chiquitos al mundo. Santa Cruz de la Sierra contaba en esos momentos con el Coro Santa

3 Alcides D' Orbigny, en el tomo III de su *Viaje a la América Meridional*, estando el presente en la fiesta patronal de Santa Ana de Velasco, el 25 de julio de 1831, asegura haber escuchado fragmentos de una ópera de Verdi. El dato de la existencia de música del período romántico me fue confirmado por Bernardo Illari, quien fue uno de los primeros musicólogos en realizar un inventario y catalogación del Archivo Musical de Chiquitos.

Cecilia como grupo estable y el Instituto de Formación Integral de Bellas Artes era la única escuela de formación de músicos instrumentista, ninguno a nivel profesional.

Marcelo Arauz Lavandez, uno de los impulsores del proyecto junto a Alcides Parejas y Cecilia Kenning, tenía conocimiento del trabajo que Rubén Darío Suarez Arana había realizado en Urubichá y le proponen crear una agrupación de Urubichá que participe en el festival haciendo música del archivo de Chiquitos.

De esta manera Rubén Darío Suarez Arana, el 1 de Enero de 1996, se dispone a escribir las páginas más gloriosa de la historia musical de Urubichá, que sólo contaba con tres meses para la preparación de una orquesta y coro. No sabía que le esperaba en Urubichá, hacía mucho tiempo que no tenía noticias del pueblo, desde cuando emprendió su viaje a formarse como director de orquestas, primero a Córdoba-Argentina y luego a Caracas-Venezuela.

Su llegada fue recibida con júbilo por el P. Walter, que había continuado la lucha por mantener la tradición de los violinistas guarayos. Esta vez Rubén lleva consigo dos amigos que le ayudarán en el trabajo: Damián Vaca Céspedes y Arturo Molina Ruiz. Sin embargo ellos no serán los únicos en colaborar. Muchas personas aportaron en momentos determinados y fueron parte de la construcción de este sueño.

En abril de 1996, en la población de San Javier, el Coro y Orquesta de Urubichá rompe el silencio del I Festival de *Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"*. El mundo los escuchó...Ya no callarán jamás.



Fig.1. El maestro Salomón Cara
Urubicha. 2010.



Fig.2. Estatua representando un padre
misionero ejecutando un violín de
madera. Convento de Propaganda FIDE,
Tarata-Cochabamba, de donde salían
los misioneros a las misiones de los
Guarayu.



Fig.3. Detalle de
estatua donde se
nota un violín de
madera similar al
yata miori.

La interpretación tradicional del violín en la espacialidad y temporalidad del chapaco

Carlos Vacaflares Rivero

INTRODUCCIÓN

La identidad del campesino chapaco puede ser definida en torno a algunos elementos culturales evidentes como son los instrumentos musicales tradicionales que ejecuta ancestralmente y entre los cuales se encuentra el violín, cuya adopción en la práctica tradicional regional se remonta con seguridad a la época colonial, momento en que fue utilizado por los religiosos europeos como instrumento de adoctrinamiento y que con el paso de las generaciones fue adoptado en la práctica tradicional del habitante del campo, de una manera entrañable.

Hoy en día es un instrumento que define la práctica cultural del campesino chapaco y cuya interpretación en las fiestas tradicionales y en la música popular regional esta totalmente vigente. Aunque su interpretación tradicional más conocida por la gente de la ciudad está relacionada con la fiesta de la Pascua, el violín es interpretado por el campesino chapaco en diferentes oportunidades tradicionales "año vuelto". Eso sí, cada ocasión tradicional tiene su forma de tocar el violín, su ritmo propio y, al interior cada una de esas ocasiones, cada momento que compone la estructura ritual del acontecimiento festivo, tiene también su propio ritmo.

Esta organización temporal y ritualizada de las ocasiones de interpretación es una estructura básica de los

“puntos” del violín, que es la denominación campesina para las variaciones interpretativas del instrumento musical y que se puede entender, a grandes rasgos, como melodías y ritmos diferentes entre sí, propios de alguna de las ocasiones festivas y que son parte del acervo de la localidad o del músico, y que se repiten ritualmente en la época y ocasión de su interpretación.

Esto mismo lleva a una lógica de estructuración espacial de la interpretación del instrumento, ya que no sólo cada fiesta tiene su ritmo, sino que cada localidad o comunidad este ritmo tiene también su “punto”, estableciéndose así una lógica espacial que estructura el territorio campesino a partir de la interpretación diferenciada del violín.

Estas características no son exclusivas del violín sino que son compartidas con los otros instrumentos tradicionales chapacos, como son la caña, el erque y la quena que, junto con el violín, conforman la secuencia de instrumentos que se ejecutan tradicionalmente en el calendario festivo anual, estructurado en combinación con las fiestas religiosas y las épocas de las tonadas. La creencia campesina es que cada instrumento debe tocarse sólo en su época, ya que su interpretación fuera de su época puede acarrear la desgracia para el músico, el que con seguridad contraerá la sarna.

El violín, sin embargo, a pesar de tener sus ocasiones tradicionales de interpretación bien definidas, puede abarcar diferentes momentos a lo largo de todo el año, diferenciando así la interpretación ritual de festividades ya establecidas en el calendario, como son las fiestas religiosas y patronales y, por otro lado, las ocasiones ritualizadas de ocurrencia variable, como son los entierros de niños y las *fierras* o marcadas de animales. Por otro lado, al ser el violín un instrumento adecuado para interpretar otro tipo de música que no esta clasificada necesariamen-

te dentro de la ritualidad, como son las cuecas y las chacareras tradicionales de la región, su uso puede darse sin mayor problema cuando se trata de alegrar la fiesta con esos ritmos, aunque no sea época del violín. Eso sí, interpretar un ritmo ritual fuera de su momento establecido es una trasgresión reprochable.

EL CHAPACO

El campesino de los valles andinos de Tarija es conocido como chapaco, diferenciándose de otras formas culturales campesinas ubicadas en los espacios territoriales circunvecinos (Vacaflores 1999). Culturalmente, el chapaco es el resultado de la fusión entre los hispanos con los naturales de la región de Tarixa (Tarija) —Tomata, Churumata y otros—, la cual fue favorecida por la situación de frontera entre los dominios del estado incaico y el territorio Guaraní-Chiriguano, donde la llegada de los españoles (1538) fue recibida por los nativos Tomata y Churumata, con la posibilidad de alianza para repeler las ocasionales incursiones militares de los feroces Chiriguano (Varas Reyes 1958), nombre despectivo con el que designaron los incas y luego los españoles a los Guaraní, además de establecer un frente de penetración colonial hispano hacia el Chaco Gualamba y consolidar así una ruta segura hacia el río de La Plata.

A la llegada de los españoles a la frontera de Tarija en el siglo XVI, estos valles estaban poblados por diversos grupos indígenas debido a que era la frontera del imperio incaico cuya política de poblamiento era trasladar contingentes de diferentes grupos étnicos (*mitmaquna*¹) para cumplir funciones diversas según las características y necesidades de la frontera en cuestión (Presta 2001; Vaca-

1 Colonos llevados por los Inkas hacia otras zonas

flores 1999; Dillehay 1995). Estos grupos colonizadores fueron asimilados al esquema colonial español más o menos en los mismos roles de *mitmaquna* incaicos, es decir, como guerreros que cumplían labores militares bajo el mando español, contra los Chiriguano y como trabajadores agrícolas y de servidumbre en las tierras y pueblos de españoles dentro de los repartimientos y las encomiendas coloniales.

En efecto, la colonización española en los valles de Tarija empezó con la entrega de mercedes de tierras a colonos españoles a partir de la Capitulación entre la corona española y el capitán Luis de Fuentes, en cantidades diferenciadas según se tratara de personajes notables o de simples soldados. Estas mercedes se convirtieron luego en propiedades agrícolas que irán conformando la estructura agraria regional, sufriendo un proceso de concentración que culminará con la conformación de los grandes latifundios hacendales que convivían con algunas pocas pequeñas propiedades de agricultores españoles que lograron sobrevivir de alguna manera a la expropiación y que basaban su economía en el trabajo servidumbral de los indígenas, mestizos y descendientes de españoles desposeídos.

A la fundación de la República, en 1825, ya no se registran categorías tributarias indígenas en Tarija (Sánchez Albornos 1989), sino que la población campesina ya estaba incluida en una categoría equivalente a “trabajador libre”, pero sin propiedad de la tierra, a la cual accedían mediante modalidades diversas en trato con los grandes latifundistas, ya sea como arrenderos, herbajeros, medieros o peones de las haciendas. El proceso colonial había logrado empujar tempranamente a los indígenas de estos valles a despojarse completamente de la tierra y a adscribirse bajo la protección de las haciendas de españoles y conventos religiosos a fin de no pagar tributo. Esto probablemente

significó que la usurpación colonial de la tierra a los indios en estos valles fue total, ya que no se tienen noticias de títulos de propiedad otorgados directamente a “pueblos de indios”, sino que aparentemente fueron mediados por encomenderos españoles y las órdenes religiosas, quienes detentaban el derecho sobre la tierra y acogían en su interior a la población indígena reducida para adoctrinarlos en la fe católica, en la vida “civilizada” al servicio de los españoles, y para recolectar el tributo indígena.

Por otro lado, si la condición de ser indio imponía una ubicación social inferior, sujeta de obligaciones tributarias y laborales muy pesadas —aunque no se tuviera tierra—, otra estrategia para escapar de estas pesadas cargas fue la de despojarse de la identidad india y acholarse² o mestizarse, pero no en un sentido de producir una síntesis de lo mejor de ambas culturas, sino como estrategia de blanqueamiento y negación del origen indio. Sumado a esto está todo el proceso colonial de extirpación de idolatrías que, en la práctica, significó una re-significación de las creencias indígenas bajo la apariencia de los símbolos, signos y rituales de la religión católica.

Estos elementos combinados (auto-despojo de la tierra y de la identidad india, mestizarse como estrategia de blanqueamiento, mestizaje como resultado de la adopción de conocimiento productivo indígena para sobrevivir, asimilación de los colonos españoles despojados de su tierra a las comunidades indígenas), produjo una forma cultural asociada al trabajo agrícola comunitario de estos valles, conocida como *chapaco* —designación despectiva a los labriegos como sinónimo de “indios”— que es la heterodenominación con la que los españoles, criollos y mestizos de alcurnia, es decir, los propietarios latifundistas y, de

2 de la palabra cholo.

quienes se diferenciaban culturalmente por practicar una cultura que no era indígena; es decir, la cultura española “pura”, sin elementos indígenas.

El chapaco es, así, una forma cultural asociada a los trabajadores agrarios. Su origen está en el sometimiento y en la desestructuración de los grupos indígenas de la región y en el despojo de la tierra a los colonos españoles más pobres, que se constituyen en una clase social colonialmente definida a partir de su origen cultural indio —no de un pueblo indígena en particular—. Se da, por lo tanto, de la mezcla de las formas culturales presentes en la región en la modalidad de *mitmaquna* y de la cultura popular de los labriegos y soldados españoles que se asimilan eventualmente a las estructuras comunitarias de indios que se rearticulaban en las haciendas (Vacaflares 1999).

TEMPORALIDAD Y ESPACIALIDAD CHAPACA

La temporalidad festiva: fiestas, tonadas e instrumentos.

Quizá lo más estudiado de la cultura campesina chapaca es la temporalidad de sus manifestaciones culturales y su estructuración a lo largo del ciclo festivo anual (Molina 1977; Calvo 1993; Varas Reyes 1958; Vacaflares 1999). Poco se ha avanzado, no obstante, en la comprensión de la lógica espacial que implica la práctica cultural tradicional del campesino chapaco, no sólo como un ámbito territorial donde se manifiesta esta forma cultural, sino de las lógicas de estructuración interna de esa territorialidad campesina.

En la cultura campesina de los valles centrales tarijeños resalta la estructuración del ciclo anual en épocas bien definidas de interpretación de instrumentos musicales tradicionales y de interpretación de tonadas, demarcadas en base a la ocurrencia de fiestas religiosas (Vacaflares 1999). La ubicación latitudinal de los valles de Tarija deter-

mina una acentuación marcada en el paso de las estaciones a lo largo del ciclo anual, no sólo en términos de variación térmica y de duración del día y de la noche, sino en el comportamiento climático general, siendo característico un Verano caluroso y lluvioso y un Invierno seco y con ocurrencia frecuente de frentes fríos denominados surazos³, intercalados por la Primavera y el Otoño como estaciones de transición de esas condiciones, cuya secuencia alterna establece condiciones naturales características para la producción agropecuaria, siendo el Verano —en términos generales— la época en que acontece la producción agrícola, y el Invierno, la época de descanso de la producción agrícola. Asimismo, la producción ganadera se desarrolla en base a sistemas de traslado cíclico y estacional del ganado entre ambientes productivos complementarios entre sí, de diferente altitud, de manera que se pueda sortear la variabilidad productiva de los campos de pastoreo a causa de la alternancia de estaciones (Vacaflóres 2003).

Esta secuencia estacional de condiciones productivas está ritualizada en las prácticas culturales tradicionales del campesino chapaco, cuyo eje estructurante central es el ciclo agrario anual, construido sobre el conocimiento productivo desarrollado por las poblaciones indígenas en base a su comprensión del comportamiento productivo de sus territorios. Este conocimiento productivo, codificado en las tradiciones y creencias indígenas, fue recuperado por los españoles no sólo para poder sobrevivir en el nuevo mundo, sino para explotarlo y, para esto, construye una ideología de dominación que equipara el conocimiento europeo e indígena con lo superior y con lo inferior, con lo civilizado y lo salvaje, justificando así la racionalidad y naturalidad de la dominación.

3 . Corrientes de aire frío, provenientes del Sur (Argentina)

Las creencias religiosas y espirituales indígenas fueron “traducidas” a la religión católica, las deidades propias suplantadas por deidades católicas, los espacios sagrados indígenas usados para construir iglesias, colocar cruces y vírgenes —en un intento de extirpar idolatrías, aunque en la práctica no se pudo borrar el aspecto espiritual— y para mantener el aspecto tecnológico y productivo de la cultura, aunque operó en realidad un proceso inverso, en el sentido de re-significación del ciclo festivo católico, cuyas fiestas y santos se imponen a los indios como la nueva religión oficial, pero solo cambiando la denominación de las ritualidades propias y ancestrales de los indios, que finalmente mantienen muchos elementos de su lógica ancestral.

Esto explica el origen del ciclo festivo tradicional campesino estrechamente vinculado a la ritualización católica del ciclo anual, donde las fiestas patronales y del calendario católico son observadas con “religiosa” rigurosidad, pero siempre entremezcladas con prácticas que claramente son de origen no-católico. Esto es interpretado por algunos costumbristas regionales como una evidente muestra de la supremacía católica en la conformación de la idiosincrasia del campesino chapaco, siendo la influencia nativa un resabio sin mayor significado, “pues los chapacos coordinan dentro de su concurrencia a las prácticas religiosas, como corolarios, sus diversiones propias” (Varas Reyes 1958: 7). Por el contrario, consideramos que el contenido cultural y simbólico de la cultura indígena forma más bien el núcleo estructurante de la cosmovisión del chapaco, sobre el cual se sobrepone, en una dominación aparente, la forma española de concebir la dimensión espiritual de la vida.

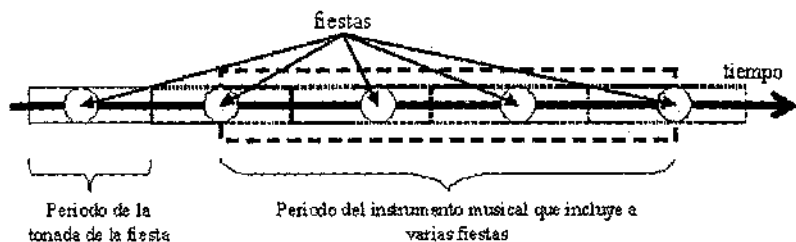


Fig.1. Lógica de organización temporal de las fiestas, tonadas e instrumentos
Elaboración propia.

Las fiestas religiosas marcan la secuencia del ciclo anual, y se constituyen en momentos centrales en torno a las que se interpretan las tonadas y los instrumentos musicales, siendo que cada fiesta tiene su tonada, que se canta sólo en la época de la fiesta, y su instrumento tradicional. Sólo que cada fiesta tiene su propia tonada, mientras que varias fiestas se agrupan en torno a la interpretación de un instrumento.

Los instrumentos musicales tienen también su época del año, conformando una secuencia de periodos temporales que dividen el año en tres partes: (1) la época de la caña⁴, (2) la época del erque⁵ y (3) la época del violín. Cada época marca su inicio y su fin con una fiesta tradicional. Así, la fiesta de la Cruz, el 3 de Mayo, marca el inicio de la época de interpretación de la caña y el fin de la época del violín; la fiesta del Rosario, el primer domingo de Octubre, marca el fin de la época de la caña y el inicio de la época del erque y, el Domingo de Tentación, en Carnaval, marca el fin de la época del erque y el inicio de la época del violín. También se reconoce a la fiesta de Todos Santos, el 1-2 de noviembre, como

4 Aerófono de toque directo, de gran tamaño. En uno de sus extremos posee un pabellón amplificador.

5 Aerófono hecho de caña y un cuerno de vacuno. Posee una lengüeta vibradora.

la fiesta que marca el fin de la época de la quena o camacheña, que es el instrumento que se toca junto con la caña, pero comenzando desde la fiesta de San Juan, el 21 de Junio, “la noche mas larga del año”.

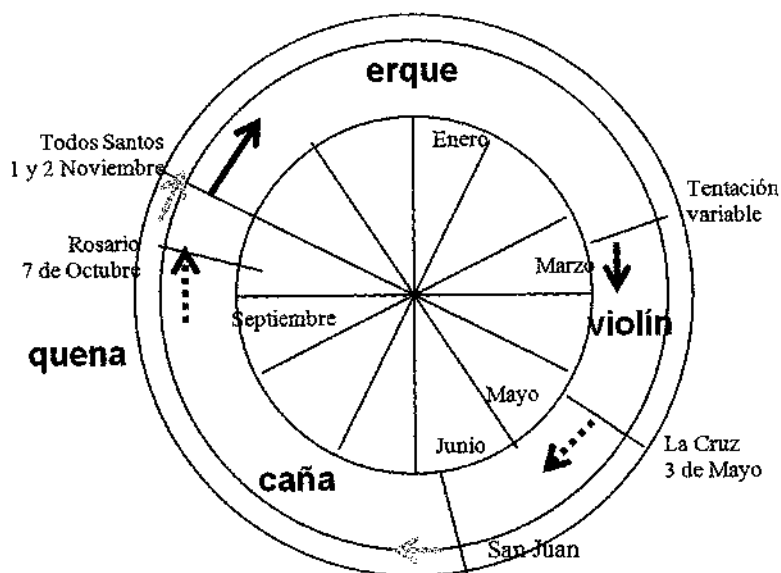


Fig.2. Ciclo festivo anual y periodización de los instrumentos musicales chapacos
Fuente: Vacaflares (2006).

Al final de la época de la caña, entre Agosto y principios de Octubre, se interpreta otro instrumento tradicional, la quena o camacheña⁶, que no desplaza a la caña, sino que se toca en el mismo tiempo, como se puede observar por ejemplo en las procesiones de San Roque, donde cañeros y queneros tocan simultáneamente en la procesión.

⁶ Aerófono hecho de caña, sin canal de niusflación

La espacialidad campesina chapaca: las fiestas grandes y las fiestas menores, los puntos y las coplas con remate

El espacio cultural del chapaco se desarrolla en los valles inter-andinos de Tarija, con: (1) un núcleo cultural más fuerte en los valles centrales de Tarija y en los valles altos de Tomayapo y Paicho y (2) un espacio periférico circundante a este núcleo, donde se establece una dinámica cultural de transición con las formas culturales adyacentes y que se establece, en la actualidad, más o menos siguiendo la forma de los límites del departamento de Tarija en su extremo occidental, cortado por una línea imaginaria que sigue más o menos la disposición de los valles del sub-andino —más apegados hacia la cordillera—, donde se establece una transición cultural entre lo chapaco y lo chaqueño y, lo Guaraní. El área rural y su influencia migratoria en los centros urbanos en este territorio valluno pueden considerarse, en términos generales, como el territorio chapaco.

En un trabajo anterior (Vacaflores 2006), se ha descrito tres formas de estructuración espacial del territorio chapaco, además de la dinámica núcleo-periferia, en base a: (1) la celebración de fiestas patronales y del calendario religioso católico. (2) la diferenciación de puntos en la interpretación de los instrumentos y (3) la modalidad de interpretación de coplas o *chapaqueadas*.

Si bien las fiestas religiosas en su conjunto son parte de un acervo cultural campesino chapaco, su celebración esta repartida entre las diferentes comunidades campesinas, siendo así que cada comunidad tiene su fiesta patronal que la celebra cada año, y puede tener una o dos fiestas más a celebrar en la propia comunidad en lo que resta del año. De manera que la celebración de las diferentes fiestas del calendario festivo anual está repartida entre las comunidades. En este contexto, una de las fiestas de la comunidad

adquiere mayor relevancia que las otras y suele convocar la participación de gente de las comunidades circunvecinas o, en algunos casos, de lugares más alejados, convirtiéndose estas últimas en fiestas grandes, pues convocan la celebración más allá del espacio comunal, limitadas a las fiestas menores. Esta vinculación espacial no ocurre al azar, sino que se estructura en una suerte de reciprocidad entre comunidades que tienen un relacionamiento entre sí y que conforman una unidad territorial ampliada, como por ejemplo una sub-central de comunidades, una provincia, una zona articulada de alguna manera.

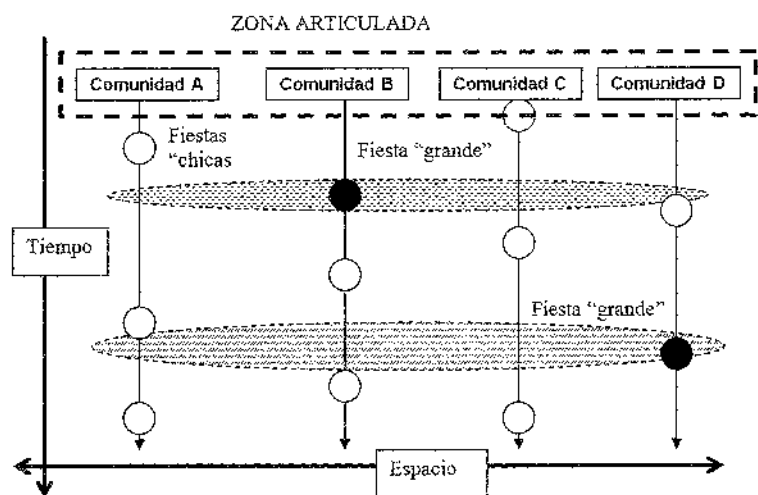


Fig. 3. Relación entre las fiestas chicas y fiestas grandes en la articulación de las zonas supra-comunales
Fuente: Vacaflares (2006).

Por otro lado, la interpretación de instrumentos también provee una lógica espacial al territorio. Así, hay zonas donde se prefiere tocar una forma de instrumentos, como es el caso del erque, como en los valles altos donde se elige tocar un erque pequeño, de sonido más chillón, y en el valle central

se opta por ejecutar un erque más grande, de sonido ronco y grave. Por otro lado, la forma de interpretar los instrumentos es diferente en cada comunidad. Se dice que cada comunidad tiene "su punto", de manera que es posible diferenciar el origen del músico de acuerdo al punto que toca.

Igualmente la interpretación de las coplas provee una lógica de estructuración del territorio, siendo que a partir de la ciudad de Tarija y hacia el Norte del valle central se estila cantar las coplas sin remate; y desde la ciudad de Tarija hacia el sur del valle central se estila cantar la copla con remate (Vacaflores 2006).

LA INTERPRETACIÓN TRADICIONAL DEL VIOLÍN CHAPACO

El violín pascuero

El violín es un instrumento de origen europeo, y su introducción en la zona de Tarija debió estar a cargo de las órdenes religiosas que ingresaron como parte del esquema colonial, y que tenían a su cargo la política de extirpación de idolatrías y suplantación de simbologías y ritualidades religiosas de los indios. Esta política logra imponer el uso del violín en la ritualidad del habitante del campo, el que incluso aprende la técnica para su construcción, generando una modalidad de violín con características propias en lo referente a su calidad constructiva y la estética de su sonido, un poco menos sonoro que el violín europeo, y que es denominado como violín pascuero.

El violín pascuero es el nombre tradicional del violín artesanal tradicional que construyen los artesanos campesinos chapacos, que es similar al violín clásico pero de fabricación local (Sánchez 2002: 964). Su nombre proviene de la fiesta de la Pascua, que se caracteriza por ser donde

se interpreta el violín para la fiesta campesina, y una de sus características constructivas peculiares es la utilización del *tiracuerdas* de asta de vacuno.

Para aprender a tocar el instrumento, los músicos solían construirse un violín de caña hueca, usando un canuto completo de la caña como caja de resonancia, a la que se le cavaba las “doble eses”, y se le colocaba cuerdas hechas de la cola de caballo, que también se usaba para fabricar las cerdas del arco, hecho de una cañita doblada. Como resina para el arco se usaba el ámbar del molle (*schinus molle*), un árbol nativo de los valles andinos y abundante en los valles tarijeños (Taller de músicos campesinos, 2010).

La madera para construir el violín no es de cualquier clase. Ésta tiene que tener el hilo fino; es decir, no tiene que tener imperfecciones en sus fibras. Para las diferentes partes del violín se usan distintos tipos de madera provenientes de árboles nativos, como el sauce, el sauco, el pino.

Ahora debe haber artesanos que fabrican violín, pero ya no hay muchos como antes, mas curiosos, ya se están terminando esos artesanos curiosos. Ahora ya hay violines extranjeros ya, pero mas importante es el violín chapaco, el violín pascuero, porque tiene un sonido mas bueno, que es distinto al violín chino⁷. Este violín pascuero es hecho de sauce, o también de pino, tiene un sonido mejor para la música chapaca campesina. Ahí esta la diferencia nomás así de los chaqueños, antes tocaban con sus violines criollos, antes no había este violín chino, entonces ya es distinto las chacareras y las cuecas que tocaban antes, aquellas cuecas que van pasando, ya no se sienten aquellos ritmos, es distinto del sonido de las cuecas de las chacareras que están de moda ahora de los chaqueños. (Entrevista a Manuel Pílinco, 2010).

7 Es llamado así, un tipo de violín de fabricación industrial, de procedencia china.

La afinación tradicional del violín puede tener varios puntos: unos más altos, otros más bajos, dependiendo de la estética del músico, pues no hay una sola afinación. No hay una “forma correcta”, uniformizada, sino que la lógica es la diversificación según la estética de cada músico y la tradición interpretativa desarrollada en cada comunidad y zona. Por eso, los puntos son también diversos.

Al observar en el presente la técnica interpretación del violín hecha por los campesinos chapacos, se nota que éste es cada vez más parecido a la interpretación del violín extranjero o clásico. Lo mismo ocurre con la construcción local que tiene a este instrumento como parámetro de referencia, probablemente debido a la influencia de las visiones dominantes que conciben la existencia de “una sola forma de violín”. Por tanto, las estéticas morfológicas y sonoras desarrolladas por los antiguos artesanos son desvalorizadas y desechadas por ser “incorrectas”, pues se impone una lógica sonora que se asemeje lo más posible a la sonoridad europea, una estética sonora *ecualizada* frente a una estética sonora diferente desarrollada por el chapaco (Sánchez 2010). A pesar de este fenómeno, las partes del violín mantienen aún sus denominaciones locales, como se indica en la Fig. 4.

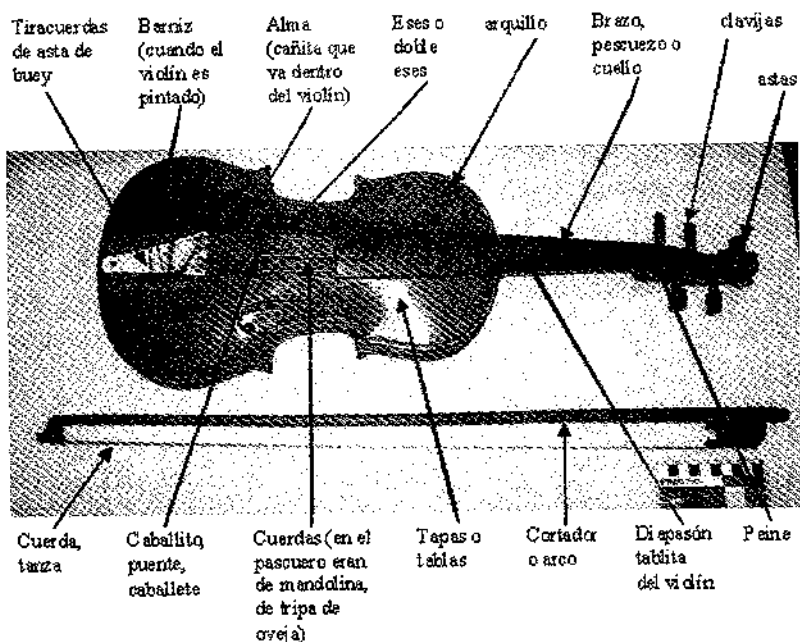


Fig. 4. Nomenclatura de las partes del violín usados por los músicos campesinos chapacos
Fuente: Taller de Músicos Campesinos, 2010.
Foto: Carlos Vacaflares Rivero.

La época del violín

Si realizamos una comparación de la ubicación temporal de las fiestas religiosas del calendario gregoriano que marcan el cambio de época de los instrumentos, con la ocurrencia del ciclo astral de equinoccios y solsticios, es decir, los momentos exactos en que la duración del día y la noche son iguales —equinoccio—, y cuando la duración del día es la máxima en relación a la noche —solsticio de Verano—, y la duración de la noche es la máxima en relación al día —solsticio de Invierno—, podemos observar una sugestiva coincidencia con los cambios de época de los instrumentos,

insinuando este hecho que se trata de una periodización ritualizada del calendario astral calculado con fines agrícolas. De hecho, se sabe que estos cálculos estaban avanzados en las culturas andinas y estaban ritualizados en las fiestas y en el calendario de estos pueblos, como lo describen cronistas como Guaman Poma de Ayala en el siglo XVII.

Lo primero que salta a la vista es la desproporción en la duración de la época del erque y la caña en relación a la época del violín. Si éste último instrumento musical es interpretado por un periodo aproximado de dos meses, los otros dos instrumentos se ejecutan casi por seis meses cada uno.

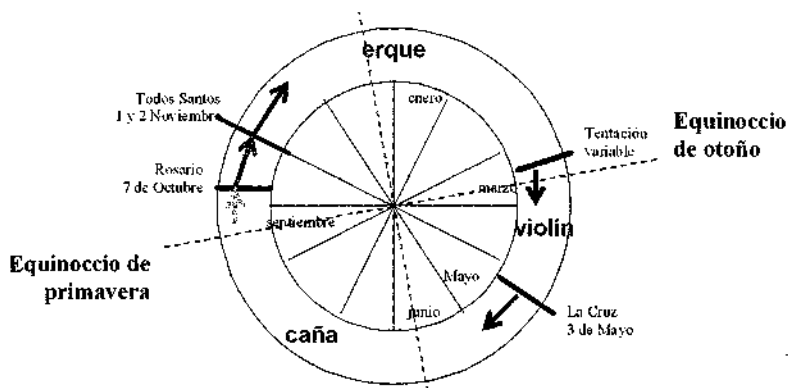


Fig. 5. Épocas de interpretación de los instrumentos tradicionales chapacos y su relación con los equinoccios
Fuente: Vacaflores (2006).

Al comparar las fechas de inicio y terminación de los periodos de la caña y del erque con las fechas de los equinoccios de Primavera y Otoño, lo que se nota es la gran coincidencia entre estas fechas. Se puede observar, además, una sugerente correlación entre el equinoccio de Primavera (aproximadamente el 21 de Septiembre) y el

inicio de la época del erque en la fiesta del Rosario —la primera semana de Octubre⁸— y, que marca el inicio del tiempo de las lluvias, del calor, de la producción agropecuaria y, por otro lado, el fin de la época del erque, el Domingo de Tentación que se aproxima bastante al equinoccio de Otoño. Mientras que el inicio de la época de la caña, a partir de la fiesta de la Cruz el 3 de Mayo, estaría un poco desplazada en el tiempo para dar lugar a la época del violín. Al ser éste un instrumento de origen español⁹, a diferencia de la caña y el erque y la quena —cuyo origen es precolombino a juzgar por los grabados rupestres documentados por Methfessel (2006) en varios sitios arqueológicos de la región—, se puede inferir la posibilidad de que con la labor colonizadora de los españoles —cuya política de “suplantación de deidades” es bien conocida—, se haya introducido el violín como parte de la simbología católica dentro de la lógica temporalizada de interpretar ritualmente los instrumentos por los indígenas de la zona. Con lo cual se tendría una periodización contemporánea un poco desplazada en la coincidencia con el equinoccio de Otoño para el instrumento precolombino, probablemente como fruto de esta introducción colonial del violín.

Los equinoccios marcan una simbología sugerente, ya que son momentos únicos del año donde el día y la noche son iguales en duración, un “equilibrio” momentáneo

8 Algunos informantes campesinos mencionan que antiguamente se empezaba a tocar el erque desde el 21 de septiembre; desde “la fiesta de la Primavera”.

9 Según información de Methfessel (2006), en la región de Tarija se encuentran grabados rupestres precolombinos en diferentes sitios que muestran personas tocando instrumentos muy parecidos al actual erque, caja, caña y quena, además de danzantes en formación de ruedas, a partir de lo cual se relaciona el origen precolombino o andino de estos instrumentos y el baile de los mismos en las ruedas.

en el ciclo continuo de aumento y disminución de la duración del día, hasta llegar a una duración máxima, en Verano, o mínima, en Invierno. Estos momentos astrales fueron conocidos por los pueblos indígenas, y fueron calculados y ritualizados en festividades religiosas relacionadas al sol y a la regeneración cíclica de las condiciones productivas que esto implicó.

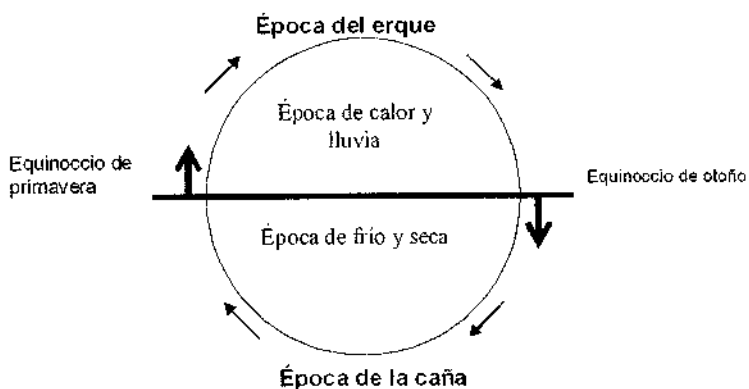


Fig. 6. División del año en mitades definidas por los equinoccios y su relación probable con las épocas de interpretación de la caña y del erque
Fuente: Vacaflores (2006).

Como las fiestas nativas fueron “suplantadas” con las fiestas de la tradición católica, es de esperar que la fecha “exacta” del ritual de cambio de época en cada equinoccio haya sido desplazada a la fecha de la fiesta del calendario católico más próxima. La actual ubicación “desplazada” de los puntos de transición temporal de los instrumentos tradicionales chapacos sería fruto de la acción colonial.

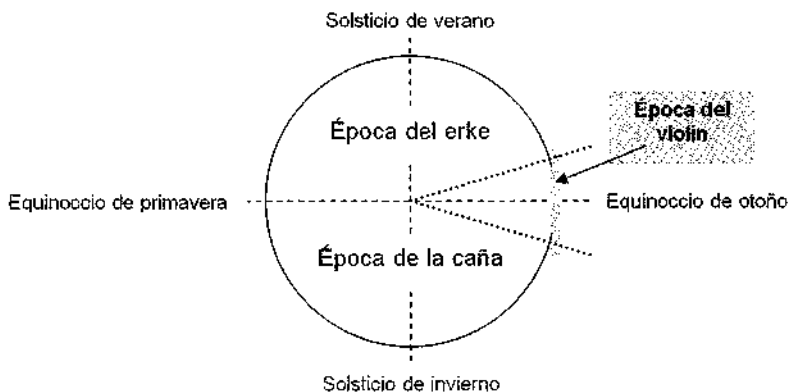


Fig.7. Lógica astral probable de ubicación de la fiesta del violín en el calendario festivo chapaco

Si consideramos el origen del campesino chapaco, de raíces indígenas, y el proceso colonial de extirpación de idolatrías que ocasiona una suplantación de fiestas, prácticas, símbolos y lugares de la religiosidad indígena por equivalentes de la religión católica, podemos inferir un fenómeno de readecuación de una ritualidad anterior a la impuesta por los españoles. Así, el ciclo festivo chapaco estaría dividido en dos grandes periodos básicos marcados por la época de la caña y la época del erque, con una probable introducción colonial de la época del violín, que marcaría en el calendario cristiano, la resurrección del dios católico.

Finalmente, es probable que la división del año en dos mitades, de equinoccio a equinoccio, permitiera a los antiguos habitantes de la región entender el paso del tiempo en una alternancia de dos épocas básicas: la época del erque y la época de la caña, que equivale a la época de lluvias y a la época seca, presumiblemente entendida como partes de una sola unidad temporal anual complementada entre las dos épocas. Dados los conocimientos astronómicos de las sociedades prehispánicas, les habría permitido comprender el movimiento de la tierra alrededor del sol en un solo ciclo.

La época del violín es el periodo comprendido entre la fiesta de la Pascua y la fiesta de la Cruz, tal como dice la copla tradicional recopilada por M. Molina (1977: 25): "Pa' la Pascua, / pa' la Cruz / tenís que volver / tenís que volver.../a ver estos lindos pagos / donde dejas un querer, / donde dejas un querer..." Es un periodo comprendido entre los meses de Marzo, Abril y Mayo, época del año de cosecha del maíz a temporal y que parece ser un referente simbólico muy sugerente de origen nativo del periodo festivo en los valles tarijeños, a juzgar por la similitud con los rituales practicados en el mismo periodo en la zona de los valles chicheños, donde se celebra la cosecha del maíz con interpretación del violín y baile en una rueda alrededor de la *pirhua* de maíz (Zegarra 1998), ritual muy parecido al de la Pascua Florida en los valles tarijeños, aunque en Tarija, la *pirhua* —técnica de almacenamiento tradicional de las comunidades campesinas—, es eliminada en el contexto de la fiesta católica de la Pascua de los valles tarijeños. Si asumimos la probable conexión cultural entre estos valles y la zona chicheña del actual Potosí en tiempos prehispánicos (cf. Presta 2001), es plausible considerar que estas coincidencias signifiquen una remota raíz común. Es claro que el origen europeo de este periodo esta ligado a la simbología de la Pascua católica, periodo en que se recuerda la resurrección del dios cristiano.

Sin embargo, a diferencia del erque, de la caña y de la quena, el violín es un instrumento que también se puede tocar ritualmente "año vuelto", aunque en cada ocasión con su ritmo adecuado, no con otro.

Existe una época que marca la ritualización del periodo festivo anual que corresponde al violín. La interpretación del mismo marca el zapateo en rueda de ese periodo, continuando con el zapateo del erque y de la caña. Existen

igualmente otros rituales que ocurren fuera de su periodo a lo largo del año, pero en fechas y momentos puntuales.

La característica del violín chapaco es la Pascua, es su época, otra característica tiene después de otro tiempo la Cruz, de otoño, invierno, la primavera. Ya ahora por mi zona por la provincia Cercado, por la otra provincia vecina de Avilés, por Rujero, empiezan las jierras, ya ahí hay diferentes tonos del violín en las jierras, ya ahí empiezan otro ritmo en el tono de los zapateos, de la santa Pachamama, ahí hay distintos puntos de tocar el violín, en cada zona, en cada comunidad tienen su época y tienen sus distintos ritmos de tocar el violín, y ahora para las adoraciones o para las fiestas patronales, también, como ser la fiesta de Santiago, la fiesta de San Roque, la Virgen del Rosario, la Virgen de Chaguaya. Aquí lo que mas se acostumbra tocar el violín para todo el año vuelto es para las jierras, en este tiempo hacen mucho las jierras en la provincia Cercado, alrededor de la ciudad de Tarija. (Entrevista a Manuel Pilinco, 2010)

La interpretación ritual del violín, fuera de la época del ciclo anual, acontece con motivo de las fiestas patronales, *jaleyus* o entierros de angelitos, marcadas de animales, fiesta del niño o Navidad, y en las siembras. Cada ocasión tiene sus momentos rituales que son diferenciados por ritmos o puntos diferentes en la interpretación del violín (Taller de músicos violinistas, 2010). Así, las fiestas patronales tienen una forma de interpretación para el traslado de la imagen en procesión, otra forma para las adoraciones a la imagen y otra para la interpretación de la tonada de la fiesta. En algunas fiestas patronales se toca la zapateada.

En las fiestas para marcar los animales, *jierras*, *fieerras* o *yerras*, que son fiestas familiares que se pueden ubicar temporalmente prácticamente a lo largo de todo el año,

y que según las comunidades se suelen concentrar en dos grandes periodos: la época de carnaval y en la época seca, se tienen al menos dos ritmos o puntos diferentes: el uno cuando se esta pillando las vacas y el otro para zapatear la rueda mientras se está “destapando” o bien “enterrando” la Pachamama.

En Agosto, al culminar la siembra de la papa en las comunidades del valle central donde es tradicional su cultivo, es otro momento en el que se acostumbra sacar el violín para zapatear y aplastar el *yuyo* para que no nazca, siempre en un ambiente muy festivo, al son del “punto de apretar yuyos” (Taller de violinistas campesinos, 2010).

En la fiesta de Santiago se toca una tonada para acompañar las *cuarteadas*, que es un ritual tradicional de competencia entre comunidades o zonas realizado luego del acto religioso ya en el espacio festivo, resuelta en un juego de los cuartos de cabra, por lo que suele llamarse también a la tonada como “chiviada” o “chiveada”¹⁰.

Cuando muere una criatura —angelito— es costumbre en el campo enterrarla con alegría, no con tristeza. Por eso el ritual de entierro de los angelitos tiene una escenificación alegre y juguetona, interpretando con violín el *ja-leyu*, nombre de la melodía que se toca en esa ocasión y que tiene dos modalidades: durante el traslado del angelito hacia el cementerio y para hacer la adoración durante el velorio, la noche previa.

10 De chivo,

Acontecimiento	Formas musicales					
	Zapateo	Tonada	Procesión	Adoración	Villancico o trezada	Tonada de cuarteada
Fiesta de Pascua	⊕	⊕				
Fiesta de la Cruz	⊕	⊕				
Fiesta patronal	⊕ algunas	⊕	⊕	⊕		fisantiago
Fiesta del niño		⊕	⊕	⊕	⊕	
Entierro de angelito o Jaleyu			⊕	⊕		
Marcada, jerra, fierra, yerra	⊕					
Siembra de papa	⊕					

Fig. 8. Momentos y formas musicales de la interpretación tradicional del violín

Según Cámara, es posible diferenciar raíces europeas y raíces indígenas en las melodías que interpreta tradicionalmente el chapaco en el violín, caracterizadas por los formatos cerrados y semiabiertos que guían la interpretación. Los villancicos, así como las cuecas y chacareras, entran así en el formato cerrado, pues es una melodía cuya estructura se exige desde una coreografía y una forma de cantar ya definida. Por otro lado, las lógicas indígenas no tienen el esquema cerrado, sino que en base a estructuras básicas, éstas se combinan según la creatividad del músico, de manera que la interpretación de la melodía, a pesar que tiene una estructura básica, cada vez que el músico la interpreta es diferente (2010 Véase artículo de Cámara también en este volumen) . Es también posible realizar una diferencia entre la interpretación tradicional del violín: entre el ámbito de lo ritual y el ámbito de lo popular, siendo el ámbito de lo ritual la interpretación vinculada al calendario festivo y temporal, mientras que lo popular no si-

que una lógica *calendarizada* ni necesariamente ritualizada, como es el caso de la interpretación de cuecas y chacareras para alegrarse en cualquier oportunidad social. Contemporáneamente ha surgido la feria y el festival eventos organizados por municipios u otras instituciones externas, como espacios donde la música tradicional es interpretada fuera de su espacio y tiempo ritual, asumiendo más bien un rol de espectáculo para consumo del turismo local, distinta a la interpretación calendarizada que es gestionada internamente en el mundo comunitario campesino, y que abarca interpretaciones de zapateos para bailar en ruedas (Pascua, Cruz, Marcada y siembra de papa); melodías para adoraciones y procesiones (Fiesta patronal, fiesta del niño, *Jaleyu*); melodías para cantar coplas (tonadas y villancicos); y melodías para proveer fondos musicales de ciertas actividades dentro de las fiestas (pillar vacas en las marcadas, cuarteadas en Santiago).

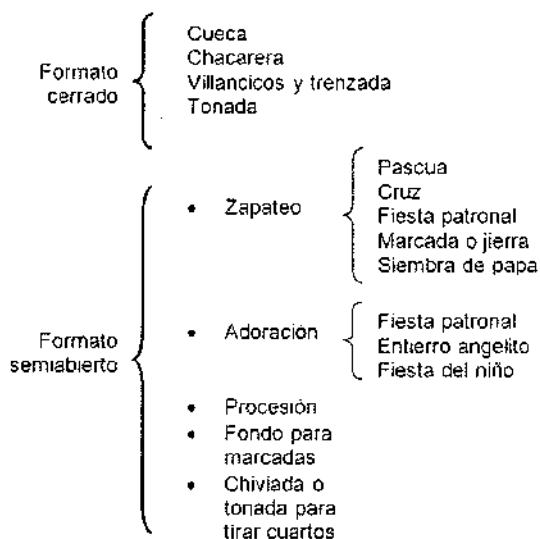


Fig. 9. Melodías cerradas y semiabiertas en la interpretación tradicional del violín chapaco

El punto es la forma genérica como se denomina en el campo a la variación de ritmos y modalidades de los ritmos en la interpretación de los instrumentos tradicionales. Esta variación puede ser entre zonas, entre instrumentistas, o bien entre formas de interpretación que tiene el músico para una determinada ocasión.

(Cuando decimos) los puntos, (esto) significa que algunos tocan de algún ritmo, y hay otros que tocan de otro ritmo, los intérpretes tienen de otra nota. Cada músico tiene sus propias formas de tocar, esos también son puntos, todos los violinistas no tenemos los mismos ritmos de tocar, tenemos diferentes, distintos, cada violinista tiene su propia forma de tocar, ninguno es igualito. Hay ritmos que decimos son bien asentaditos, y hay otros que son lentos. La diferencia es la forma en que se va a zapatear, mas que les encanta es el ritmo que es bien asentadito, en el asentadito el sonido del violín va al compás del zapateador, el zapateador tiene que saber zapatear, tiene que llevar al compás del sonido del violín. En el más lento casi depende del violinista, tiene otro punto, ya no va como dicen asentadito, ya va diferenciando. (Entrevista a Manuel Pilinco, 2010).

Al igual que los otros instrumentos, la forma de interpretación del violín es diferente entre comunidades, pues cada comunidad tiene su punto, e incluso puede ser diferente entre zonas más amplias. Así, por ejemplo, el zapateo es más brincado en la zona de San Lorenzo, al Norte del Valle Central, en contraste con la zona Sur del valle central, donde el estilo de zapateo es más asentadito, aparentemente en coincidencia con la espacialización diferenciada del Valle Central según la forma de cantar coplas con y sin remate. De igual forma, la interpretación de la tonada de la fiesta en el violín es diferenciada entre zonas.

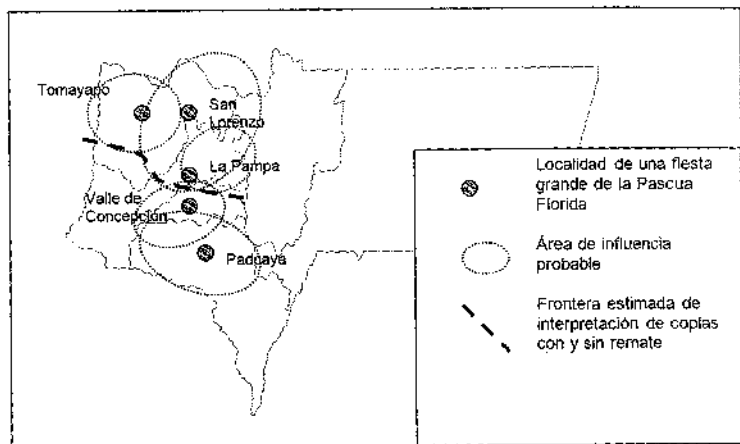


Fig. 10. Espacialización tentativa de las fiestas grandes más conocidas de la Pascua florida en el área chapaca

De esta manera, cada comunidad, cada zona, se diferencia de las otras por la forma en que se interpreta el violín en su territorio, o por la forma en que se zapatea la rueda del violín, y que es motivo de prestigio e identidad el cultivar una forma que se diferencia de las otras zonas. Así, es interesante referirse a los tipos de zapateo que tienen mucho prestigio por el nombre de su lugar de origen, como por ejemplo: el zapateo punto sanpedreño, punto mendeño, punto paicheño, punto de rujero, etc.

En Tarija hay fiestas tradicionales de la Pascua que pueden considerarse como fiestas grandes por la gran convocatoria que generan, como la fiesta de la Pascua florida de San Lorenzo, de Tomayapo, de La Pampa, de Padcaya, y antiguamente el Valle de Concepción (Mapa 6.1.). También hay comunidades que celebran la Pascua sólo en el ámbito comunal, como es el caso de la fiesta de la Pascua en Pampa Redonda. Igual cosa sucede con la fiesta de la Cruz. Por ejemplo, en la comunidad de Rancho Norte la fiesta de La Cruz y características de ser una fiesta grande y en algunas

comunidades se celebra como fiesta chica, como es el caso de Laderas Centro.

CONCLUSIONES

El violín es un instrumento de origen europeo incorporado en el calendario festivo tradicional del chapaco y recuperado localmente por artesanos campesinos, quienes lograron desarrollar una técnica de construcción con características propias, usando maderas nativas y materiales disponibles localmente, como el cuerno de res usado para fabricar el tiracuerdas, lo que produce un violín con un aspecto y una estética sonora propia de esta zona —diferente del violín “extranjero”— y al que el chapaco denomina corrientemente como: violín pascuero.

El conocimiento constructivo del violín pascuero esta actualmente en peligro de desaparición. La reciente oferta en el mercado de violines europeos de fabricación china, los violines “chinos”, a precios muy baratos, sumado a la constante campaña desde los sectores dominantes para normalizar la interpretación del violín en una forma correcta, bajo una estética sonora y constructiva europea, han venido ocasionado la desvalorización del oficio del artesano constructor del violín chapaco.

Pese a estos fenómenos, el uso ritual del violín en la vida de las comunidades chapacas sigue vigoroso, aunque dentro de una cada vez mayor tensión conflictiva con la estética occidental moderna que es proclamada por el sistema dominante de consumo como el patrón cultural deseable y superior que las nuevas generaciones buscan practicar como estrategia de incorporación ciudadana. No olvidemos que el origen del chapaco esta vinculado a la historia colonial que asigna una condición servidumbral al indio y al mestizo que no logra escapar de la identidad india. Por

tanto su historia es una historia de constante lucha cultural y política por librarse de la pesada carga que esto supone y como parte de las estrategias para lograr esto se halla, sin duda, el mestizaje como proceso de blanqueamiento y negación de su origen, en una continuidad contemporánea de extirpación de ídolos que la sociedad dominante exige a los campesinos, para ser aceptados.

Esto implica que la espacialidad y temporalidad que expresa la práctica cultural del violín chapaco es una espacialidad y temporalidad en constante lucha por su reconocimiento como organizador del tiempo y del espacio en el mundo chapaco, frente a una lógica espacial y temporal dominante que no expresa necesariamente la dinámica societal propia del chapaco. Más bien, es la expresión de un proyecto societal dominante que no solo invisibiliza las lógicas subalternas, sino que las arremete y las desestructura constantemente para evitar su rearticulación y su potenciamiento político.

La estética sonora del violín chapaco, influido seguramente por una construcción artesanal que nunca produce dos violines con la misma afinación exacta, se inscribe en una lógica de interpretación que celebra la diversidad, en la cual, cada lugar y cada músico aspira a tener su propio punto. Y eso no es malo. Por el contrario, es parte de la diferenciación espacial que confiere identidad y posibilidad de interacción a las comunidades campesinas y a la sociedad chapaca con el resto de la sociedad nacional.

La temporalidad del violín se expresa en dos modalidades que lo asemejan, pero que también lo diferencian de los otros instrumentos tradicionales chapacos. Por un lado define una época del calendario festivo, la época de la Pascua y de la Cruz —de igual forma que la caña, el erque y la quena— y, por otro lado, es el único instrumento que transgrede su época y puede interpretarse ritualmente en

otras ocasiones sin que esto signifique desgracia para el músico. Esto no ocurre con los otros instrumentos, los que restringen su interpretación ritual sólo a su época, fuera de la cual su interpretación puede acarrear desgracia en forma de sarna.

La espacialidad definida por las fiestas grandes de la Pascua florida, ubicadas en Tomayapo, San Lorenzo, La Pampa, Valle de Concepción y Padcaya, sugiere una estructura territorial básica de referencia para explorar la variabilidad de los puntos o modalidades de interpretación tradicional del violín en la lógica de estructuración espacial interna del territorio chapaco. De igual manera se puede esperar un comportamiento similar de la espacialidad a partir de la estructuración que provee la dinámica fiestas grandes/fiestas chicas en la fiesta de la Cruz y de las otras fiestas patronales donde es tradicional la interpretación del violín y que seguramente completan los circuitos de distribución espacial de las localidades que comparten temporalmente la secuencia de fiestas grandes dentro de las zonas articuladas.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce Sotelo, Manuel. 2006. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: IFEA/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Calvo, Luz María. 1993. *Música Chapaca de los valles y el altiplano de Tarija*. Documentación Etnomusicológica N° 4. Cochabamba: Fundaciones Simón & Patiño y Pro Bolivia.
- Calzavarini, Lorenzo. 1995. *Teología Narrativa. Relatos antropológicos de la fe popular en Bolivia*. La Paz: Editorial Don Bosco.
- Cámara, Enrique. 2010. El violín en la música tradicional de Bolivia y Argentina: algunos aspectos comparativos. Ponencia. *Simposio de Musicología: El Violín en el Espacio Boliviano*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- Molina, Mauro. 1977. *Tarija canta su folklore. Auténtico folklore chapaco*. Tarija: La Comercial.
- Presta, Ana María. 2001. Hermosos, fértiles y abundantes. Los valles centrales de Tarija y su población en el siglo XVI, en: *Historia, ambiente y sociedad en Tarija, Bolivia* (Stephan Beck et. al. Editores). La Paz: Instituto de Ecología UMSA-School of Geography University of Leeds.
- 1995. La población en los Valles de Tarija, Siglo

- XVI. Aportes para la solución de un enigma etnohistórico en una frontera incaica, en: Ana María Presta (Compiladora). *Espacio, Etnias, Frontera. Atenuaciones Políticas en el Sur del Tawantinsuyu. Siglos XV - XVIII*. Sucre: Ediciones ASUR.
- Sánchez, Walter. 2002. El Violín, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares, Director-Editor). España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Sánchez, Walter. 2010. Técnicas indígenas de la ejecución del violín en Bolivia. Ponencia. *Simposio de Musicología: El Violín en el Espacio Boliviano*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- Vacaflor, Carlos (Sistematización). 2010. *Apuntes del Taller de Violinistas Campesinos. 30 de Abril y 1 de Mayo 2010*. Tarija: JAINA-Escuela Municipal de Música Regional "Pastor Achá"-Fundación Simón I. Patiño.
- 1999. El espacio cultural chapaco: apuntes para una aproximación. *XIII Reunión Anual de Etnología*. Tomo II. La Paz: MUSEF, 182-192.
- 2006. *Las Épocas del Calendario Folklórico en la Provincia Cercado*. Tarija: Jaina/Escuela Municipal de Música Regional.
- Vacaflor, Carlos et al. 2003. *Entre Territorios Poblados y Despoblados: Transhumancia ganadera en Tarija*. La Paz: PIEB.
- Varas Reyes, Víctor. 1958. *Calendario Folklórico del Departamento de Tarija*. Tarija: Honorable Alcaldía Municipal de Tarija.
- Zegarra, Erlinda. 1998. El violín en el rito "Sara Jallch'ay". Comunidad Asakhanty-Provincia Nor Chichas-Departamento de Potosí. *XII Reunión Anual de Etnología*. Tomo II. La Paz: MUSEF, 279-290.

**MAESTROS VIOLINISTAS ENTREVISTADOS:
TALLER DE VIOLINISTAS CHAPACOS. TARIJA, MAYO 2010.**

Manuel Mariano Pilinco. Comunidad de Churquis, provincia
Cercado

Nelson Donaire. Comunidad de Yesera, provincia Cercado

Francisco Subelza. Comunidad de Rancho Norte, provincia
Méndez

Pedro Ordoñez. Comunidad de San Pedro de Sola, provincia
Cercado

Rodolfo Torres. Comunidad de Pinos, provincia Cercado

Roberto Jerez. Comunidad de San Pedro de Buena Vista,
provincia Cercado

Fernando Jerez. Comunidad de San Pedro de Buena Vista,
provincia Cercado

José Antonio Jiménez. Comunidad de San Andrés, provincia
Cercado

El violín chapaco y sus características esenciales

Fernando Arduz Ruíz

INTRODUCCIÓN ¿EXISTE EL VIOLÍN CHAPACO?

El violín es un instrumento de uso “globalizado” en los cinco continentes: está en la música clásica, moderna, popular, folklórica; en las salas de concierto, iglesias, fiestas, ceremonias; en las clases sociales altas, medias, bajas; en las ciudades, pueblos, comunidades. Se lo toca a solo, en dúo, grupos de cámara, orquestas sinfónicas; lo interpretan hombres, mujeres, niños, jóvenes, adultos, ancianos.

Si chapaco se denomina al campesino de los valles interandinos de Tarija (Lizárraga, Vacaflares 2007:29), y por extensión, a lo que le es propio, entonces ¿En qué medida se podría decir que el violín también es de la zona campesina de los valles de Tarija? ¿cómo podemos calificar de “violín chapaco” a un instrumento europeo, cuyo origen data de la segunda mitad del siglo XVI (Pasquali Principe 1952:28), y cuya presencia en Tarija empieza supuestamente con las misiones jesuíticas y franciscanas durante la colonia española, en fechas no definidas con exactitud?¹

1 Esta es una teoría (Varas Reyes 1991:97; Aldana, Luis 1995:3) que sin embargo habría que estudiarla más a fondo, ya que el uso del violín chapaco tiene otras características que difieren del violín de las misiones del oriente boliviano. Tiene más sentido pensar en la presencia de músicos españoles que trajeron el violín a la Villa de San Bernardo de la Frontera

Provisoriamente llamaremos violín chapaco a la adaptación del violín europeo en los valles de Tarija, y en la medida que presente diferencias con éste y tenga sus propias particularidades, quedarán afirmadas su esencia e identidad. Con este propósito analizaremos sus características examinando los siguientes aspectos:

1. El instrumento
2. La postura de ejecución
3. Las formas musicales y su contexto
4. Las características de la interpretación
5. Conclusiones y Recomendaciones

EL INSTRUMENTO

No existe un modelo estandarizado de violín chapaco en cuanto a la forma, tamaño o materiales, sino una diversidad de modelos más o menos relacionados al violín europeo actual, cuyas diferencias podríamos considerar como una serie de “desviaciones graduales” en relación a éste:

- a) En cuanto a la forma, los hay copiados casi con exactitud al violín europeo, unos con mentonera (Fig. 1), otros sin mentonera (Fig. 2); y otros –también sin mentonera– cuya forma difiere del modelo estándar (Fig. 3). Entre estos últimos, sin embargo habría que preguntarse si las diferencias en la forma son aportaciones del fabricante, o si son copiados de los violines que llegaron durante la colonia española, ya que en Europa el violín presentó diversos cambios antes de llegar a su apariencia actual.

de Tarija desvinculados del afán de ganar almas en los nativos a través de la música: característica del violín misional. Bien pudo darse que en la Tarija de antaño, poblada por españoles, mestizos y nativos, hubiese músicos violinistas, sin esperar a que el violín entre a Tarija a través de las reducciones guaraníes.

Fig. 1: violín chapaco
con mentonera



Fig. 2: violín chapaco
sin mentonera
Modesto Jeréz



Fig. 3: violín pascuero
sin mentonera
Napoleón Figueroa



Un aspecto que caracteriza al violín chapaco es el acabado rústico, sobre todo del arco (Fig. 4). Hecho comprensible porque el campesino fabrica su instrumento sin contar con las herramientas ni los materiales imprescindibles para un *luthier* citadino.

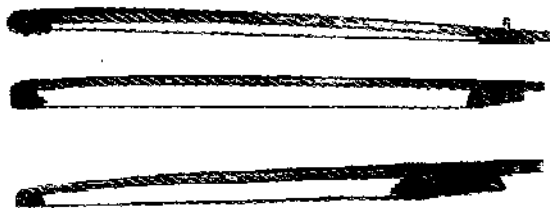


Fig. 4: Arcos rudimentarios

- b) El tamaño no tiene medidas generalizadas, sino más bien variables.
- c) Los materiales empleados son diversos según el fabricante, por ejemplo, Nicolás Gareca Ríos (1943-2009) utilizaba madera de cedro y pino extranjero para las tapas y “cualquier madera” para el diapasón y el caracol².

2 Expresión de los hijos de don Nicolás en entrevista lograda el mes de noviembre de 2009.

Héctor Goyena, citado por Luz María Calvo, describe:

“...el fondo, las fajas y el mango se construyen de una sola pieza, excavando un trozo de madera de nogal, cedro o sauce. La tapa suele ser de pino, las clavijas de naranjo y el cordal de asta... El arco tiene la varilla y la nuez confeccionadas también con madera de naranjo...” (Calvo 1997:16).

Ernesto Cavour menciona que las clavijas están hechas de madera quinaquina, el clavijero de chañar, tapas de cedro, y el cordal, además del asta de buey, cuenta con un trozo de latón que da la vuelta y se sujeta con un tarugo. El arco está hecho de palo de arrayán. (Cavour 1994:286).

Alberto Sánchez Rossel afirma que el chapaco construye el violín con madera de churqui (Sánchez 1977:32), mientras Ángel Baldiviezo señala que se utilizan cedro, pino y sauce del lugar (Baldiviezo 2010:5).

- d) La afinación por quintas (Mi - La - Re - Sol) se conserva en el violín chapaco, aunque no en una altura preestablecida (La 440), sino libre al “gusto” del intérprete, tendiendo en muchos casos a la tesitura baja o grave.
- e) Las partes del violín chapaco reciben diferentes denominaciones:
- Astas (caracol) (Fig. 5)
 - Peine (cejilla)
 - Brazo, pescuezo, cuello (mango)
 - Arquillo (aros)
 - Tablas, tapas
 - Eses, doble eses (efes)
 - Caballito, caballete (puente) (Fig. 6)

- Tiracuerdas (cordal) (Fig. 6)
- Cortador (arco)
- Cierda, tanza (cerdas)

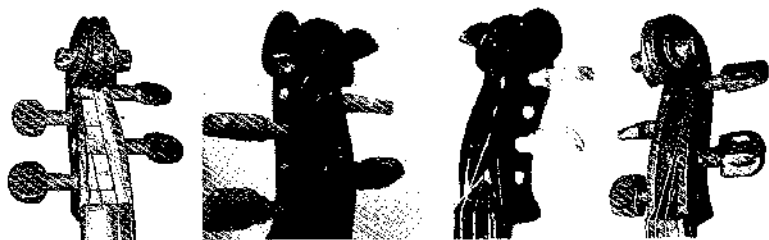
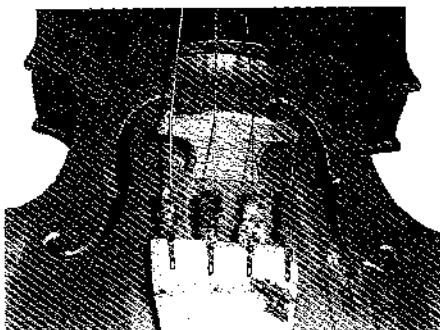


Fig. 5: Modelos diferentes de las "ast" y clavijas
Fotos: Escuela municipal de música Regional "Pastor Acha"

Fig. 6: "Caballito"
 en forma de
 T, Tiracuerdas de asta
Fotos: Escuela municipal de
 música Regional "Pastor Acha"



- f) El **timbre** del instrumento es muy particular: casi en su generalidad es de sonido débil, nasal, "metálico" tendiendo a estridente... Estas características que parecen tener un tinte despectivo, en realidad son las que identifican al instrumento y le dan su peculiaridad estética.

LA POSTURA DE EJECUCIÓN

Es importante comparar, partiendo de la postura del violín "clásico", el lugar y ángulo del apoyo del instrumento en el cuerpo, y la elevación de la mano izquierda.

a) Postura del violín "clásico"

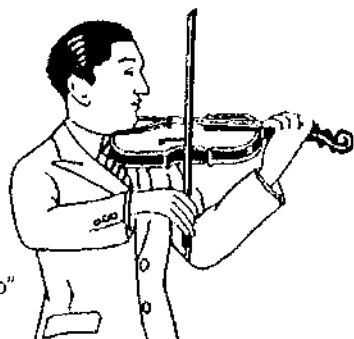


Fig. 7: Postura del violín "clásico"

b) Posturas del violín chapaco

- 1) Con el mentón en la mentonera, a semejanza del violín clásico (obsérvese la flexión de la muñeca izquierda):



Fig. 8: Roberto Jeréz,
Dílmor Fernández

- 2) Sin apoyar el mentón, pero próximo a la mentonera (obsérvese el descenso de la mano izquierda):



Fig. 9: Nelson
Donaire y Juan
Ayarde

- 3) Con el violín perpendicular al piso -ángulo aproximado de 85°. Obsérvese la diferencia de "altura" del apoyo en el cuerpo.



Fig. 10: Francisco Subelza, Manuel Mariano Pilinco, Erasmo Ordóñez

- 4) Lejos del mentón y mano izquierda baja



Fig. 11: Teófilo Batallanos y Palmira Tapia

- c) Posturas para sostener el arco

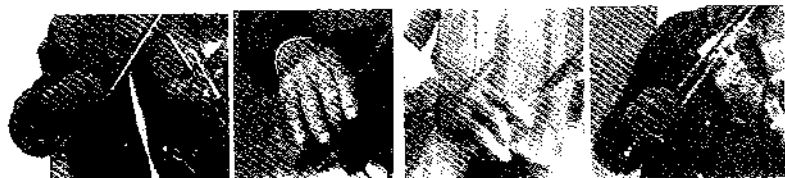


Fig. 12: Posturas diferentes para sostener el arco

Respecto a las posturas para sostener el violín chapaco y el arco, podemos observar que no existe una postura “correcta”, sino una diversidad, porque cada músico suele aprender a tocar el violín de manera autodidacta, con alguna influencia de la expectación directa. Sin embargo podemos hacer las siguientes apreciaciones:

- La postura en el violín clásico, con un ángulo de 90° entre la línea vertical del cuerpo y el instrumento, sostenido éste con el mentón apoyado en la mentonera, y con la mano izquierda libre para desplazarse en todo el mango, tiene una importante razón de ser, ya que la música clásica exige disponer de la libertad de los dedos para realizar los cambios de posiciones (primera, tercera, quinta, etc.) y así llegar a las notas más agudas.

- Mientras que, como la interpretación de la música tradicional del violín chapaco no requiere de realizar cambios de posición en la mano izquierda, ésta queda “firme” en la primera posición, haciéndose cargo de sostener el violín, liberando de esta tarea al mentón. Por este motivo el violín chapaco no necesita de mentonera, ya que su música puede ser ejecutada con la mano izquierda baja, con el codo al nivel de la cintura.

- Por lo tanto, el apoyo del mentón en el instrumento no corresponde al violín chapaco, sino que vendría a ser una aproximación visual al violín clásico europeo; y el juzgar de “errada” la postura baja que se observa en algunos músicos campesinos –cada vez menos, a causa de la globalización televisiva-, asume un punto de vista ajeno a las características de la música chapaca.

LAS FORMAS MUSICALES Y SU CONTEXTO

Cuando se habla sobre la periodicidad de los instrumentos musicales chapacos en el calendario folklórico, al violín se lo ubica en el lapso comprendido entre el Domingo de Tentación (cierre del Carnaval) y la fiesta de La Cruz (3 de mayo); es de-

cir, durante la fiesta de la Pascua. Los más generosos le conceden además la fiesta de la Navidad, donde el violín participa en algunas comunidades con la interpretación de villancicos.

Esa información se la maneja en la ciudad, pero en el Taller realizado el 30 de abril³, quienes estuvimos presentes nos percatamos que el violín es un instrumento de “todo el año”: está en las marcadas de ganado durante Carnaval, en los zapateos de Pascua, en los juegos de las cuarteadas, al concluir la siembra, en los jaleos, en las marchas, procesiones, adoraciones y vísperas de prácticamente todas las fiestas patronales, sin olvidarnos de la interpretación instrumental de las tonadas vocales e instrumentales de cada época del Calendario. De modo que el violín resulta ser el único instrumento que no provoca sarna, ya que tiene pasaporte para ser usado durante todo el año.⁴

Con el propósito de tener un panorama visual sobre este tema, haremos un resumen de lo mencionado:

Formas musicales instrumentales del violín chapaco	Religiosas	Adoración a los Santos	
		Jaleo	Adoración
			Para llevar al Cementerio
		Marcha / Música de Procesión	
		Música de Vísperas	
		Villancico	Para la Adoración al Niño
	Para el Trenzado		
	Profanas	Chiveada	
		Tonada	Camacheña
			Caña
			De época
		Zapateos	De época
De hierro			
Incidentales			

3 | Festival del Violín Chapaco, Tarija, 2010.

4 | Existe la creencia que el tocar un instrumento musical fuera de su época provoca sarna en el músico.

Para el presente trabajo sólo consideraremos la música chapaca instrumental, aún sabiendo que existen casos en los que el violín intercala con el canto o se ejecuta simultáneamente al canto, a modo de acompañamiento (Arduz / Calzavarini 1999:42-53, 104-130)⁵.

a) La adoración a los santos

Existen tres tipos de Adoración: al Niño Jesús en la fiesta de Navidad (Villancico para adorar); la Adoración al niño fallecido (Jaleo); y la Adoración a los Santos, que consiste en la música de violín y bombo antes del rezo del rosario, para el festejo de un santo del lugar (Baldiviezo 2010:3).

Como ejemplo tenemos la "Adoración de San Roque", por Manuel Mariano Pilinco (Comunidad de Churquis-Provincia Cercado):

The musical score is presented in three staves. The first staff, labeled 'a', shows a melodic line with a bracket above it labeled 'Variante a1'. The second staff, labeled 'b', shows a rhythmic accompaniment with three variations labeled 'b1', 'b2', and 'b3'. The third staff, labeled 'Final', shows a concluding melodic phrase.

Partitura 1: Adoración de San Roque M.M. Pilinco. (30/04/10) (Notación F. Arduz)

La pieza en Re Mayor -escala hexatónica, sin la sensible- y estructura abierta, ha sido ejecutada en dos oportunidades

5 En los Villancicos de Navidad y las Alabanzas de Viernes Santo (Semana Santa).

de distinta manera: el 30/04/10 con la siguiente combinación melódica: 4ab-3ab₁-3a₁b₂-3ab-2ab₁-2a₁b₂-Final. Y el 01/05/10 con esta otra: 3ab-3ab₁-3a₁b₂-3ab-2ab₁-3ab₂-2a₁b-2ab₃-ab₁-Final.

b) El jaleo / jaleyo / jaleyu

El jaleo comprende la música que acompaña al “entierro del angelito”, es decir, al funeral del niño fallecido. Esta música tiene dos momentos: la adoración del cuerpecito “corpitos” en la noche del velatorio y su traslado de la casa al cementerio. Los acompañantes recorren el trayecto bailando al ritmo del violín con acompañamiento de bombo, ya que se considera que es un angelito que va directo al cielo y que por ello, en cierto modo, hay que alegrarse (Baldiviezo 2010:3):

The musical score is written in 5/4 time. The first staff, labeled 'a', begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of chords (G major, A major, B major) followed by eighth notes. The second staff, labeled 'b' and 'Variante b1', continues the melody with eighth notes and includes a grace note. The third staff, labeled 'Final', concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Partitura 2: Jaleo P.P. Ordóñez. (01/05/10) (Notación F. Arduz)

En esta pieza, hallamos un hecho curioso en el folklore chapaco: el compás 5/4, que podemos considerarlo de excepción. Por lo demás, emplea la escala hexatónica (seis sonidos) de La menor antigua, sin el sexto grado. La forma

musical, de estructura abierta, combina las dos melodías breves *a* y *b*. Pedro Pascual Ordóñez, de la comunidad de San Pedro de Sola-Provincia Cercado, tocó con la siguiente “fórmula estructural”: $6a-4b-7a-4b_1-4a-3b-2a$ -Final

c) La marcha / música de procesión

Es la música que acompaña la procesión de la imagen del Santo una vez concluida la celebración de la misa. El violín va con acompañamiento de bombo. También en interpretación de Pedro Pascual Ordóñez, tenemos el siguiente ejemplo en tonalidad Mayor (Sol):

Partitura 3: Procesión P.P. Ordóñez. (01/05/10) (Notación F. Arduz)

Son dos frases melódicas *a* y *b*, con la variante *b₁* como puente para regresar a *a*, que el músico las construye con esta estructuración: $a-3b-b_1-a-3b-b_1-a-b-b$ para terminar en la nota “Fin”

d) La música de vísperas

El Profesor Ángel Baldviezo, músico oriundo de la comunidad de San Andrés-Provincia Cercado, interpreta la me-

lodía que se ejecutaba en la puerta de la iglesia de San Andrés, después de rezar el rosario, en la víspera de la fiesta de la Virgen de los Dolores (14 de Septiembre) y en la del patrono San Andrés (30 de Noviembre) (Arduz & Calzavarini 1999:297). El violín es acompañado con el bombo.

e) El villancico

Es una forma musical que se toca durante la fiesta de Navidad en dos modalidades: en las Adoraciones del Niño Jesús –por las calles y en las casas- y en el Trenzado alrededor de un palo con cintas. En ambos casos existen villancicos en el violín, para las adoraciones: Cielito, Estrellita, Sapito, Cuadrilla, Toro con pañuelo, Toro borracho, Toro con astas; y para el trenzado: Canastita, Contradanza, Mallita ribandena, Huachi huachi, Pastores, Ch'ullusca y otros (Arduz & Calzavarini 1999:280-288).

Los compases que utilizan los villancicos son 2/4, 3/8 y 6/8. Las melodías están predominantemente en modo Mayor.

f) La chiveada / chiviada / cuarteada / cuartiada

La Chiveada se refiere a la música que se ejecuta en el violín mientras se realiza el juego popular de la “cuarteada”, que consiste en la lucha de parejas disputándose los brazuelos de cordero o “cuartos”, frecuente en la fiesta de Santiago, que se realiza el 25 de julio (Shigler 1979: 29)⁶.

En la interpretación del violín, observamos las siguientes características:

6 Cfr. “La Fiesta de Santiago”, poema costumbrista de Manuel León Jaramillo (León 1984: 73).

- La escala utilizada es de La menor antigua, de seis sonidos -hexatónica- (sin el sexto grado); rítmicamente no tiene complejidad sino sólo los cambios de compás.
- Formalmente, la pieza está construida con 2 melodías: *a* y *b*, con 3 variantes de *a*. Los 2 compases que se tocan para finalizar, utilizan un *glissando* libre.

Partitura 4: Chiveada P.P. Ordóñez. (01/05/10 Notación: F. Arduz)

- Al ser una pieza de estructura “abierta”, el músico “construye” la melodía de la siguiente manera, pudiéndose dar otras combinaciones similares:
8a-b-a-3a1-5a2-b-4a1-3a2-2a3-b-3a1-2a2-Final

g) Las tonadas

El violín está presente el “año vuelto”, porque sus posibilidades técnicas le permiten interpretar la totalidad de la música chapaca: las tonadas vocales de época según el calendario folklórico -Año Nuevo, Carnaval, Pascua, etc.-, cuyo ritmo suele ser irregular, de fraseo libre; y también las tonadas instrumentales, sobre todo, de la caña y la camacheña, cuyo ritmo -mensurable y definido- está determinado por la danza (rueda chapaca).

Las tonadas de Pascua y Cruz se convierten en el prelude necesario para los zapateos de época.



Partitura 5: Tonada de Santiago R. Jerez. (01/05/10 Notación: F. Arduz)

La tonada anterior es un ejemplo de la ductilidad del violín, que le permite interpretar la música que se canta con la copla de la fiesta de Santiago. En esta pieza la nota Fa# debe sonar un poco más baja de la que corresponde a la escala tetratónica de Re Mayor. El músico -Roberto Jeréz- de San Pedro de Buenavista-Provincia Cercado, interpreta con la siguiente estructuración: ab-a1b1-2a1b2.

h) Los zapateos

El año 1964 el violín chapaco entra a la discografía tarijeña, al incluirse un zapateo -la "Tonada de Pascua"- en el disco LP Tarija y su Música de Los Cantores del Valle, que es el primer disco LP grabado por un conjunto tarijeño. Este zapateo lo interpreta Hilarión Zenteno Añasgo (1915-1978), de la comunidad de Erquis Norte-Provincia Méndez.

El segundo LP tarijeño -Tarija-, grabado por el conjunto Los Embajadores del Guadalquivir, también incluye tonada y zapateo en interpretación de Hugo Monzón con acompañamiento de guitarra, constituyéndose en una versión citadina de la tonada y zapateo campesino.

El año 1967 el violín se integra oficialmente a la música folklórico-popular tarijeña con el nacimiento del conjunto Los Montoneros de Méndez, con el violín a cargo de Luis Aldana y Hugo Monzón. En su primer disco LP -Los Montoneros de Méndez y Nilo Soruco-, graban el Zapateo y Tonada de Pascua.

Así vemos que la carta de presentación del violín chapaco en la ciudad ha sido el zapateo, el mismo que tiene una gran variedad de modos –“puntos”⁷- de ejecución, como podemos apreciar en el siguiente cuadro:

Puntos que se utilizan en la interpretación de los ZAPATEOS	DE ÉPOCA	PASCUA -Punto Pascuero-	Punto Paicheño Punto Sanlorenceño Punto Sanpedreño
		CRUZ	
	DE HIERRA	Punto de Marcada	
		Punto Pachamama	
	INCIDENTALES	Punto de apretar yuyos	
		Punto de sacar imillas	

Una característica de los Zapateos De época, es que pueden llevar como prelude la melodía de la Tonada vocal correspondiente a la fiesta (Pascua, Cruz), seguida inmediatamente por el zapateo. Los puntos de estos zapateos hacen referencia espacial a los lugares donde tienen preponderancia: Paicho, San Lorenzo, San Pedro; o también al músico que lo interpreta, como el siguiente Punto de Hilarión Zenteno:



Partitura 6: Zapateo de Pascua (fragmento)
H.Zenteno. (1964) (Notación F. Arduz)

La Hierra, Fierra, Jierra o Yerra es una ceremonia ritual en la que se marca al ganado con las iniciales del dueño, ofren-

7 "Puntos" son las variantes melódicas que se pueden apreciar según diferentes parámetros: tiempo, espacio, ocasión, etc.

dando las “señales” (orejas y colas) a la Pachamama (Aldana 1993:14-18, Barreto 1993:59-73, Baldviego 2010:4-5). En esta tradición, el violín está presente con los puntos de Marcada y Pachamama.

Incidentalmente también hay otras situaciones que presentan sus propios *puntos*: el Punto de Apretar Yuyos, ligado a la actividad agrícola, se da cuando se termina la siembra –de la papa, por ejemplo– y los chapacos zapatean al ritmo del violín para evitar que nazcan las malezas, yuyos o k’oras (Baldviego 2010:4).

El Punto de Sacar Imillas hace referencia a la motivación que produce en la juventud instándola al baile de la rueda; es una interpretación de Francisco Subelza de El Rancho Norte-Provincia Méndez:



Partitura 7: Punto para sacar imillas
F.Subelza (30/04/10 Notación: F. Arduz)

Este zapateo tiene una curiosa particularidad de estilo que caracteriza al intérprete: el repiqueteo rítmico con el uso de las semicorcheas, que no suele ser frecuente en los zapateos de otros músicos, ya que la figura de menor duración suele ser la corchea.

LAS CARACTERÍSTICAS DE LA INTERPRETACIÓN

Observando las actuaciones de los músicos campesinos, encontramos ciertas características que, debido al uso frecuente, podemos conceptualizarlas como el estilo Chapaco de la interpretación del violín:

En la mano izquierda:

- primera posición
- *glissando* al llegar a la nota; y en todos los finales de los zapateos
- apoyaturas
- mordentes superiores
- trinos
- vibrato realizado con los dedos y la mano (no con el brazo, como en el violín clásico)
- *pizzicato* con la mano izquierda, utilizado de manera excepcional por Rodolfo Tórrez y Roberto Jerez en el I Festival del Violín Chapaco:



Partitura 8: Pizzicato Mano Izquierda R. Jerez.
(01/05/10 Notación: F. Arduz)

En la Mano Derecha:

- manejo simple del arco
- ligados de frases cortas
- cuerdas dobles, a modo de *pedal armónico* empleando la cuerda próxima, independientemente de posible disonancia resultante.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

- Hallamos como características esenciales del violín Chapaco las siguientes particularidades:
 - Físico-acústicas: carencia de mentonera, arco rudimentario, timbre estridente, poca sonoridad.
 - Posturales: apoyo en el cuerpo debajo de la clavícula, mano izquierda baja.
 - Estilo de ejecución caracterizado por el uso de trinos, mordentes, glissandos, vibrato con los dedos, mano izquierda en primera posición, cuerdas dobles, pedal armónico con cuerda suelta próxima.
 - Formas musicales de estructura abierta, que para su desarrollo emplean la repetición de frases cortas y ligeras variaciones.
- El violín chapaco como instrumento tenía una identidad, que gradualmente ha perdido y sigue perdiendo terreno por las siguientes causas:
 - Los constructores de violín intentan copiar lo más fielmente posible a los violines extranjeros.
 - La "invasión" de violines chinos a bajo costo y que está provocando que los violines artesanales desaparezcan porque resultan más caros.
 - Sus características físico-acústicas son consideradas desventajas para el músico violinista.
- La postura del violín chapaco tiende a ser reemplazada por la postura del violín clásico, aún en los músicos campesinos mayores.
- Las formas musicales del violín chapaco están siendo descuidadas por los jóvenes, que vuelcan su

interés por aprender cuecas y música chaqueña, especialmente la que llega de Argentina, ignorando la gran variedad y riqueza de la tradición chapaca.

A la pregunta inicial, de si existe el violín chapaco, debemos concluir que sí existió “a plenitud” en el pasado; pero hoy están desapareciendo su construcción y la postura de ejecución: muchos campesinos han adoptado el violín chino y la postura del violín clásico. Sólo las formas musicales lo salvan de la extinción, ya que sigue habiendo una gran riqueza en la música característica de este instrumento.

Ante esta situación, planteamos las siguientes Recomendaciones:

- Escribir en pentagrama las piezas que se interpretan en el violín chapaco, para así conservarlas y difundirlas en los ámbitos de estudio.
- Incluir en el programa de la asignatura de violín de las escuelas de música, como especialidad para los alumnos avanzados, la enseñanza del violín chapaco con todos sus componentes: postura, estilo y formas musicales, recomendando la importancia de adquirir un violín chapaco auténtico, como segundo instrumento para tocar en él la música chapaca rescatando su pureza tímbrica.
- Mantener y oficializar la continuidad anual del Festival del Violín Chapaco en sus dos componentes: interpretación musical y talleres en los que se pueda profundizar en la temática del instrumento.
- Grabar en CD y/o DVD a los músicos violinistas campesinos de mayor edad, de todas las comunidades de los valles chapacos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aldana Quispe, Luis. 18/11/1995. El Violín Chapaco. *Suplemento Cultural "Cántaro" del periódico "El País"* 80: 3.
- 1993. *Mi Caraparí*. Tarija-Bolivia: Ediciones "Abril".
- Arduz, Fernando y Calzavarini, Lorenzo (eds). 1999. *Música y Cantos Tradicionales de Tarija*. Tarija-Bolivia: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia y Centro Eclesial de Documentación.
- Baldiviezo Cruz, Ángel. 2010. *El Festival del Violín Chapaco: una Joya Cultural*. Tarija-Bolivia: Escuela Municipal de Música Regional "Pastor Achá" (sin editar).
- Barreto, Ananías. 1993. *Costumbres y Creencias del Campo Tarijeño*. Tarija-Bolivia: Editorial Universidad "Juan Misael Saracho".
- Calvo, Luz María. 1997. *Música Chapaca de los Valles y el Altiplanode Tarija. Documentación Etnomusicológica N° 4*. Cochabamba-Bolivia: Fundaciones Simón I. Patiño y Pro Bolivia.
- Cavour Aramayo, Ernesto. 1994. *Instrumentos Musicales de Bolivia*. La Paz-Bolivia: Producciones CIMA.
- León Jaramillo Manuel. 1984. *Plácido Valle*. Tarija-Bolivia: Editorial Universidad Autónoma "Juan Misael Saracho".

- Lizárraga Aranibar, Pilar y Vacaflor Rivero, Carlos. 2007. *Cambio y Poder en Tarija. La emergencia de la lucha campesina*. La Paz-Bolivia: Plural Editores.
- Pasquali, Giuglio y Principe, Remy. 1952. *El Violín. Manual de Cultura y Didáctica Violinística*. Buenos Aires-Argentina: Ricordi Americana.
- Sánchez Rossel, Alberto. 1977. *Tierruca Chapaca*. Tarija-Bolivia: Editorial Universidad Boliviana "Juan Misael Saracho".
- Shigler, Juan de Dios. 1979. *Folklorismo. Calendario Vernacular de Tarija*. Tarija-Bolivia: Editorial Universidad Autónoma "Juan Misael Saracho".
- Varas Reyes, Víctor. 1991. *Páginas de Lexicografía Folklórica Boliviana. Iridiscencias*. La Paz-Bolivia: Musef Editores.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Arduz, Fernando y Arduz, Adriana. 2008. *Enciclopedia de Música Chapaca. CD Interactivo*. Tarija-Bolivia: Escuela Municipal de Música Regional "Pastor Achá".
- Auza León, Atiliano. 2002. *Introito. Apuntes sobre nuestra Música Barroca*. Sucre-Bolivia: Talleres Gráficos "Gaviota del Sur".
- Bass Werner de Ruiz, Zulema. 1989. *Esencia de mi Tierra*. Tarija-Bolivia: Imprenta Universidad Autónoma Juan Misael Saracho.
- Calzavarini, Lorenzo (ed). 1998. *Poética y Melodías Religiosas de Navidad y Viernes Santo (En las comunidades Tomayapo, Yunchará y Pujsara – Departamento de Tarija)*. Tarija-Bolivia: Centro Eclesial de Documentación.
- Cavour Aramayo, Ernesto. 2005. *Diccionario Enciclopédico de los Instrumentos Musicales de Bolivia*. 2ª edición. La Paz-Bolivia: Producciones CIMA.

Paredes, Manuel Rigoberto. 1970. *El Arte Folklórico de Bolivia*. La Paz-Bolivia: Ediciones Camarlinghi.

DISCOGRAFÍA

- Los Cantores del Valle y el Conjunto Campesino "La Tablada". 1964. *Tarija y su Música*. LYRA, LPL 13020, La Paz (Lado B, tema 2b).
- Los Embajadores del Guadalquivir. 1965. *Tarija*. LAURO, LPLR 1027, Cochabamba (Lado A, tema 2).
- Los Montoneros de Méndez y Nilo Soruco. 1969. *Los Montoneros de Méndez y Nilo Soruco*. LYRA, LPL 13078, La Paz (Lado B, tema 2).

El violín en la música tradicional de Bolivia y Argentina: algunos aspectos comparativos

Enrique Cámara de Landa

JUSTIFICACIÓN INTRODUCTORIA

En sintonía con los principios de la actual etnomusicología de carácter reflexivo¹, comenzaré este texto reconociendo que mi participación en el Simposio de Musicología El Violín en el Espacio Boliviano ha constituido una circunstancia curiosa y nueva para mí, puesto que ha comportado la inversión del orden que se suele respetar en las fases de una investigación a partir de fuentes de transmisión oral². Los manuales de cualquier disciplina vinculada con la Antropología cultural (como es la Etnomusicología) suelen señalar en la agenda de etapas metodológicas que, una vez determinado el objeto de estudio, preparado el proyecto y establecido el Estado de la Cuestión, las dos tareas fundamentales a las que se aboca el estudioso para arribar a conclusiones que respondan a sus hipótesis son las actividades de trabajo de campo primero y las habitualmente denominadas “de

1 Sobre este tema véase Barz y Cooley 1997.

2 Agradezco a las autoridades y personas responsables de la organización de la XVI Edición del Festival Luz Mila Patiño, en particular al Doctor Walter Sánchez, por la amable invitación a asistir al mismo y a participar en el simposio que le siguió, lo cual ha significado para mí una grata experiencia de enriquecimiento profesional y personal. Agradezco también a Pablo Cirio por sus informaciones y a Michelle di Russo y a Raúl Villa padre e hijo por su ayuda en la escritura de los ejemplos musicales en Finale y Sibelius respectivamente.

gabinete" o "de laboratorio" después. En la presente ocasión he atravesado por un proceso de acercamiento al tema en el que este orden se ha invertido, puesto que, si bien en no pocas ocasiones llevé a cabo viajes a zonas rurales de la Argentina con el objeto de estudiar las expresiones musicales de criollos, mestizos e indígenas, nunca me aboqué a la recopilación y estudio de las expresiones producidas con violines (fundamentalmente porque no las encontré en el alto Jujuy, ni en los valles centrales salteños, ni en las localidades puneñas, correntinas o pampeanas en las que realicé documentación de campo), si bien me fue posible trabajar con materiales de violín recopilados por colegas en Tarija y en la puna y chaco salteños. Antes de emprender el viaje a Cochabamba para asistir al Festival y participar en el Simposio, abordé la transcripción y el análisis musical de las piezas interpretadas en violín (solo o acompañado por otros instrumentos) que me fueron proporcionadas desde instituciones bolivianas y argentinas³. Sólo posteriormente a esta actividad, durante los días en los que tuvo lugar el festival, pude dialogar con los músicos cuyas interpretaciones había estudiado (en particular los maestros chapacos y salteños procedentes del departamento de Tarija) para

3 Desde la organización del Festival Luz Milla Patiño se me envió copia de los materiales sonoros grabados por Walter Sánchez y sus asistentes en Tarija entre el 30 de abril y el 1 de mayo del presente año. En el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" de Buenos Aires (a cuyo personal agradezco por su colaboración, en particular a Graciela Restelli y a Eduardo Kusnir) se me permitió contar con copia de una serie de materiales sonoros de su archivo. Además, trabajé con las grabaciones de violín incluidas por Rubén Pérez Bugallo en su antología de música tradicional de la provincia de Salta publicada en 1984 y, como material de referencia, con ediciones discográficas que contienen música folklórica interpretada por este instrumento y con grabaciones que realicé en localidades de la provincia de Jujuy a conjuntos instrumentales que no incluyen el violín pero interpretan algunos de los géneros musicales analizados en este artículo.

encontrar respuestas a los interrogantes que me habían despertado las tareas "de gabinete" y documentar las ejecuciones que llevaron a cabo en el escenario del Centro Pedagógico y cultural Simon I. Patiño y en otras sedes (como el Instituto Riva Agüero u otros espacios)⁴. La presentación de los resultados de estas tareas de investigación a los colegas participantes en el Simposio también dio origen a algunos intercambios de datos y reflexiones que enriquecieron la perspectiva de estudio.

Esta inversión de fases, sin embargo, no hace más que inscribirse en la variada casuística que caracteriza a buena parte de la producción etnomusicológica reciente, cuyos autores reconocen en el trabajo de campo un eje articulador que se presenta en una amplia serie de variadas circunstancias a lo largo de la empresa investigadora y que a menudo cuestiona dicotomías como culto-popular, rural-urbano o *insider-outsider*. Ya se ha teorizado abundantemente sobre el "campo" como terreno donde se produce el diálogo intercultural (independientemente del lugar físico en el que éste se verifique), o acerca de la edición dialógica que resulta de someter los resultados iniciales de la investigación a su consideración crítica por parte de los protagonistas con quienes se ha trabajado o cuya producción musical se ha analizado⁵. La circunstancia personal comentada en los párrafos precedentes, sumada a la brevedad del período de contacto con los músicos participantes en el Festival, es en parte responsable de que no sea pertinente o posible abor-

4 También me fue posible documentar la interpretación de piezas en violín por parte de músicos que no habían participado en los talleres organizados anteriormente por iniciativa de Walter Sánchez y otros estudiosos y que fueron invitados a participar en el Festival con posterioridad a dichas actividades. Vaya mi agradecimiento a unos y otros.

5 Varios textos afrontan estos asuntos en Barz y Cooley 1997. Sobre edición dialógica en etnomusicología véase Feld 1982/1994.

dar en el presente texto casi ninguno de los aspectos que se presentan a la curiosidad del investigador en todo trabajo organológico como es el estudio del violín y sus usos en las culturas de tradición oral (muchos de los cuales han sido tratados en el Simposio): etimología, procedencia, historia, difusión, morfología, construcción, repertorios, ocasiones, usos, funciones, economía, prestigio, poder, conservación, transformaciones, interpretación, recepción, aceptación o rechazo, pertenencia, identidad y otras muchas cuestiones relativas al instrumento, sus contextos y sus protagonistas y usuarios. Sólo me limitaré a proponer una aplicación de la perspectiva intercultural en el terreno que podría denominar "interanalítico-musicológico" (es decir, el diálogo entre distintos modos de observar y describir la producción sonora organizada por intérpretes de violín) desde la exclusiva dimensión de la construcción de la forma musical, a través de una taxonomía que pretende remitir a la coexistencia de dos modalidades de pensamiento creativo e interpretativo (las cuales, justamente, sugieren la aplicación de dos enfoques analíticos distintos).

VIOLINES TRADICIONALES EN SALTA

Si consideramos el hecho por todos conocido de que, con la probable exclusión del arco musical, los cordófonos fueron incorporados al territorio americano por los conquistadores, colonizadores y misioneros europeos, y si tenemos además en cuenta que el territorio del actual Estado Plurinacional de Bolivia estuvo habitado mucho antes de su llegada y –tanto antes como después de que ésta se produjese– formó parte de administraciones que abarcaban ámbitos geográficos más extensos, no encontraremos fuera de lugar observar la producción musical de este país en relación con algunas áreas ajenas al mismo pero que pueden

mantener alguna relación con sus manifestaciones expresivas. En el ámbito de los repertorios para violín tradicional o popular (dos términos ambiguos y polisémicos con los que nos entendemos para diferenciar su alcance de los igualmente poco satisfactorios "culto", "clásico", "erudito", "docto" o "académico"), propongo realizar un drástico pero tal vez útil recorte espacial: el territorio de Tarija, donde se reconoce la presencia de influencias culturales europeas —especialmente las procedentes del sur de España— y que comparte rasgos también culturales con el área limítrofe de la Argentina (en particular, la puna oriental salteña y el Norte de las provincias de Salta y Formosa). Dicho recorte espacial facilita la comparación entre formas de pensamiento musical detectadas en estas áreas y tal vez no excluya la posibilidad de aplicar al repertorio producido en otras zonas y regiones la propuesta taxonómica que se presenta a continuación.

El hecho de que otros textos del presente volumen aborden el estudio del violín que se ejecuta y transmite en Tarija por tradición oral me exime de presentar o comentar aquí datos sobre el uso del instrumento en dicho ámbito geográfico. En relación con el área limítrofe elegida, recordaré que en su libro *Folklore Musical de Salta* publicado en 1988, Rubén Pérez Bugallo dedica algunas páginas al violín en esta provincia. En la tercera parte, dedicada al Chaco salteño, escribe con respecto a este instrumento que "su antigüedad [evidentemente, se refiere a su uso en la zona] coincide con la época de la instalación jesuítica" y unas líneas más abajo especifica lo siguiente:

Actualmente, los "matacos" (criollos desposeídos a los que el resto de la población atribuye ascendencia indígena) ejecutan un violín rústico que ellos mismos construyen siguiendo aproximadamente el modelo europeo. Lo llaman "violín he-

chizo”, haciendo referencia a su aspecto rústico y a su elaboración manual. La principal materia prima que emplean es la madera del árbol lecherón, la que excavan y tallan logrando que el fondo, las fajas, el mango y el cabezal del instrumento constituyan una sola pieza. Los criollos no nativos de la zona –por ejemplo, los llegados desde el norte santiagueño– prefieren en cambio violines de fabricación urbana. Los ejemplares de este tipo que observamos en campaña son en su mayoría de antigua factura, adquiridos en pasadas generaciones. El alto costo de esos instrumentos en la actualidad está facilitando la paulatina popularización de los de producción local. El foco de dispersión del “violín hechizo” es la zona aledaña a las márgenes del río Salado, lo que coincide con el emplazamiento de las reducciones jesuíticas durante los siglos XVI y XVII. Salvo en el departamento Candelaria –donde su uso disminuye notablemente–, la vigencia de este instrumento es amplia y pareja en todo el Chaco Salteño. Puede decirse que cada familia “chaqueña” ostenta como mínimo un “violinista” propio, y hay localidades –como El Galpón (Metán)– donde esos instrumentistas proliferan asombrosamente. En toda fiesta con baile, aún en los puntos más aislados del monte, aparecen numerosos violinistas, cada uno con su propio instrumento. Estos violines son cuidadosamente protegidos por sus dueños y su uso es casi exclusivamente personal. Por esa razón, el pase del instrumento “de mano en mano” –tal como a veces ocurre con la caja– es bastante raro (Pérez Bugallo 1988: 204-206).

Tanto la longitud de la cita anterior como la inclusión de los datos siguientes responden a la intención de facilitar estas informaciones a los lectores interesados en el tema que no conozcan el texto citado, de difícil acceso. Su autor menciona que los informantes consultados sobre la ausencia de mentonera en los violines la justifican

por motivos de sonoridad⁶ y se refiere a la tendencia a no utilizar la cuarta cuerda (hecho que hoy se observa también en Tarija), la ejecución de la melodía por terceras paralelas en los dúos de violín, la aplicación de ornamentos, el virtuosismo exhibido por no pocos intérpretes, la tendencia a afinar el instrumento a la manera europea (por quintas) pero a menudo en frecuencias inferiores a causa de una tensión menor en las cuerdas (la relación Sol3-Re4-La4-Mi5 transportada hacia el grave), la esporádica aparición de otras afinaciones de carácter individual, la preferencia por la tonalidad de Sol mayor en las ejecuciones, la existencia de tres variedades morfológicas en los arcos de frotación y el uso de algunas técnicas de ejecución que también han sido documentadas en áreas de Bolivia (como colocar el pulgar por debajo de las cerdas para modificar su tensión o imitar sonidos producidos por la voz humana). Con respecto a la puna oriental salteña, Pérez Bugallo escribe sobre el violín lo siguiente:

Se lo halla únicamente en el departamento Santa Victoria, adonde llegó por difusión desde Tarija (Bolivia), junto con su repertorio melódico. Los pocos ejemplares que he hallado habían sido construidos en el Chaco Boliviano, con madera de cedro. Estos instrumentos se construyen a imitación de su similar europeo, aunque su factura resulta en general mucho más rústica (Pérez Bugallo 1988: 341).

Además de volver a mencionar las alturas reales producidas por una menor tensión de las cuerdas, el autor recuerda que "es instrumento propio de la festividad de Pascua, uti-

6 "La montonera [sic] se deshecha 'porque quita sonido'. De hecho, los 'violines hechizos' nunca la poseen". (Pérez Bugallo 1988: 205).

lizándose en calidad de solista para acompañar los bailes de ronda y zapateo. En algunos casos, el violín imita las melodías que son características de la 'quena' o flautilla".

UNA PROPUESTA TAXONÓMICA

El análisis de los repertorios folklóricos para violín practicados en el departamento boliviano de Tarija y en las zonas orientales de la provincia argentina de Salta permite identificar la vigencia de dos principios generadores de forma musical que, a mi juicio, responden a dos tipos distintos de pensamiento constructivo (o "morfogénico", si se me permite el neologismo) y cuyas respectivas procedencias parecen radicar en Europa y en América prehispánica, respectivamente.

1. *Euro-docto-occidental*⁷: Esta modalidad de pensamiento musical revela una procedencia europea, ya que fue utilizada en dicho continente por compositores de distintas escuelas (principalmente las que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XVIII, si bien su gestación y vigencia son muy anteriores) y se expandió por Occidente primero y por el resto del mundo después (a través de diversos procesos de difusión que no es el caso comentar aquí). Su principal característica es el uso del sistema tonal que se generó en Europa a lo largo de varias centurias para culminar durante el período barroco y atravesar una serie de ampliaciones y extensiones que terminarían por agotarlo (al menos en la mentalidad creativa

7 Pérez Bugallo especificó algunas de estas informaciones precedentemente en el texto que acompaña a la antología sonora de la provincia de Salta publicada por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" en 1984.

8 Acuño esta expresión a partir de la similar "euro-culto-occidental" ("euro-colto-occidentale") propuesta por Diego Carpitella en diversos textos de su autoría.

de los compositores académicos de comienzos del siglo XX)⁹; de acuerdo con este rasgo, las cadencias melódicas respetan las jerarquías y funciones armónicas (tónica, dominante, subdominante). Para el caso que nos ocupa, reviste importancia otro componente de esta modalidad de pensamiento musical: la articulación formal de tipo "cuadrado", es decir, la tendencia a la conformación de los componentes estructurales a partir de la yuxtaposición de segmentos de igual duración. La frase típica de estas piezas dura ocho compases y está formada por dos hemifrasas (obviamente, de cuatro compases cada una) que revisten funciones dinámicas complementarias, puesto que la primera conduce a un grado de la escala cuya inestabilidad la convierte en antecedente o pregunta a la que responderá la segunda o consecuente. Esta proporcionalidad (que justamente los teóricos han denominado "cuadratura formal") suele reproducirse en los otros niveles de la estructura (la composición de las hemifrasas en el inferior y la sucesión de frases en el superior), como veremos en los ejemplos. Este tipo de pensamiento formal recurre exclusivamente al ritmo isócrono (es decir, basado sobre una pulsación regular, los "tiempos" musicales) de subdivisión binaria o ternaria (las ambigüedades entre ambos tipos son frecuentes en la zona) y acentuación con periodicidad regular en unos casos e irregular en otros (heterometrías o cambios de compás similares a los que encontramos a menudo en los géneros del tipo huaino). Desde el punto de vista de la macroforma o combinación

9 En menor medida, en algunas piezas del repertorio analizado aquí aparecen vestigios modales que probablemente hayan sufrido una aclimatación local, como es el caso del sistema que Vega denominó "Cancionero pseudalidío menor" y en el que coexisten el modo de re con el menor. Sobre este punto, véase Vega (1944) y Cámara de Landa (2006).

de componentes formales¹⁰ encontramos dos posibilidades: la cerrada (formada por segmentos que deben alcanzar duraciones preestablecidas y repetirse un número de veces prescrito e invariable para responder a las coreografías establecidas y conseguir que la pieza pueda ser bailada) y la semiabierta (que respeta la construcción cuadrada o proporcional de preguntas y respuestas pero cuyos componentes admiten ser reiterados un número indefinido de veces).

Por lo general, las formas cerradas aparecen en los géneros o especies¹¹ que Carlos Vega [1936, 1956, 1986(1952)] denominó picarescas o apicaradas y vinculó con el ciclo de las amatorias europeas (chacarera, gato, cueca y zamba son las de mayor vigencia actual en la zona; mientras que otras, como marote, palito y triunfo se encuentran en estado de decadencia o han desaparecido)¹². Por su parte, las semiabiertas son típicas del huaino y sus géneros rítmicamente afines (como el carnavalito, la kullawada y el takirari) pero también aparecen en algunos villancicos y adoraciones (y probablemente en otros géneros).

10 Como se verá en el análisis de los ejemplos musicales, aplico aquí un concepto flexible de micro y macroforma: la primera se refiere a la conformación de cada uno de los componentes de una entidad (ya sea ésta un motivo, una frase o una sección) y la segunda a la manera en que se combinan para articularla.

11 Sobre el concepto de especie musical, que a menudo se suele abordar de manera más o menos aproximada con la más difundida expresión "género musical", véase Vega (1944).

12 Considero oportuno repetir aquí que, si bien en los ejemplos he dado prioridad a los géneros documentados en Tarija y en el área de la Argentina limitrofe con ésta (las dos zonas de Salta ya mencionadas), he apelado también a otros recopilados en el Alto Jujuy (próximo al departamento boliviano de Potosí) puesto que pertenecen a géneros presentes al menos en una de dichas zonas.

2. *Aborígen americano*¹³: El segundo tipo de pensamiento generador de forma musical que exhiben los intérpretes de violín tarijeños y de las áreas salteñas limítrofes presenta rasgos que lo diferencian del primero, puesto que recurre a una cantidad mayor de sistemas tonales (el occidental ya mencionado, el pentatónico anhemitonal andino e incluso algunos formados por un número inferior de grados¹⁴), puede articularse sobre ritmo isócrono o heterócrono (vocablo con el que indico los pulsos irregulares presentes en las tonadas que imitan al homónimo género vocal) y en el primer caso -regulares- se construye a partir de componentes formales breves (generalmente motivos de cuatro tiempos de duración) que son alternados de manera regular o irregular y que en muchos casos son sometidos a distintos modos de transformación (generalmente microvariaciones, es decir, cambios que sólo afectan a algunos de sus pies¹⁵ y no modifican su duración total).

Antes de pasar a ejemplificar estos tipos o modalidades de pensamiento musical, conviene efectuar algunas consideraciones:

- Esta propuesta taxonómica pretende dar cuenta de la riqueza en materia de competencias musicales detectable entre los violinistas considerados¹⁶.

13 Pese a los malentendidos que pueden surgir con el uso de este vocablo, lo prefiero a otros posibles (como local, originario, americano, indígena o prehispánico).

14 Sobre la interacción de estos sistemas tonales en los géneros del complejo genérico del huaino en el Alto Jujuy véase Cámara de Landa 1995b. Sobre el concepto de complejo genérico véase El Rodríguez 1999.

15 Configuraciones de un pulso de duración.

16 "Como el habitante de las ciudades, el criollo serrano posee un patrimonio musical mixto, concede distintos grados de valor y significado a los repertorios y los utiliza en modo diferenciado según ocasiones y funciones, llegando incluso a permitir juegos, ambigüedades y contaminaciones en-

- Las sugerencias en cuanto a la determinación de procedencia de estos tipos de pensamiento musical (europea, aborígen americana) constituye sólo uno de los posibles enfoques de análisis aplicables a estos y otros repertorios y de ninguna manera pretende reemplazar a otros tal vez más próximos a la perspectiva *emic*, como la relevancia y significación de los géneros y piezas ejecutados (en materia de valor estético, identitario, o ritual, por ejemplo).
- Si bien podría denominarse a estas categorías de varios modos, la expresión “pensamiento morfogénico” alude principalmente a quienes constituyen el objeto de estudio aquí abordado, que en última instancia no son las piezas musicales sino sus usuarios (principalmente, los intérpretes de violín), protagonistas de estas prácticas musicales portadores de nombre y apellido y responsables del manejo de los códigos que les permiten generar, reproducir y valorar estos mensajes musicales.
- El cuadro clasificatorio presentado a continuación podría sufrir ampliaciones o correcciones en el futuro con la consideración de otros géneros musicales o piezas de estos repertorios. No me sorprendería, por ejemplo, encontrar formas totalmente abiertas como las que presentan en la zona los toques de flautilla o erke¹⁷, lo que obligaría a crear una nueva categoría

tre sistemas. Éstas no son prerrogativa de las culturas musicales urbanas: se verifican, en grado de complejidad relativo, en las rurales, a la vez que conviven con otros fenómenos igualmente dinámicos, como la convivencia entre lo oral, lo escrito y lo multimedial, o la interrelación funcional entre las esferas de lo individual y de lo social.” (Cámara de Landa 1995b: 312).

17 Me refiero al clarinete idioglota con pabellón de cuerno vacuno que en Argentina también recibe la denominación de *erkencho*. Sobre este tipo de procedimientos generadores de forma véase Cámara de Landa (1995a).

para estos repertorios –que ocuparía el lugar 2.2 en el esquema- y desplazar a las formas semiabiertas del pensamiento aborigen americano al punto 2.1.

PRINCIPIOS DE PENSAMIENTO MUSICAL MORFOGÉNICO

1. Euro-docto-occidental
 - 1.1 Forma cerrada (danzas amatorias)
 - 1.2 Forma semiabierta (villancicos, adoraciones, géneros del huaino)

2. Aborigen americano. Formas semiabiertas (puntos y toques que respetan principios de sucesión de segmentos formales)

Ejemplos:

1. Pensamiento de procedencia Euro-docto-occidental

1.1. Pensamiento de procedencia euro-docto-occidental y forma cerrada (danzas amatorias).

Las danzas de pareja suelta independiente como la cueca, la zamba, la chacarera y el gato han sido tratadas por varios autores en sus aspectos etimológicos, históricos y estructurales. Por lo tanto, aquí sólo se intentará realizar una aportación en un aspecto que no ha sido suficientemente evidenciado en la literatura sobre el tema: la relación o vinculación entre las estructuras literaria, musical y coreográfica¹⁸, rasgo principal de las formas cerradas que respetan proporciones y duraciones fijas condicionadas por la coreografía.

18 El orden cronológico más frecuente obligaría a escribir: coreográfica-musical y literaria.

1.1.1. Chacarera.

La chicharra cantora [aut.: F. L. Sánchez, A. S. Mónico Saravia] (int.: Conjunto Nostalgias del Chaco). Loc.: Cochabamba. Fecha: 21-08-2010. Ocasión: XVI Festival Luz Mila Patiño.



Partitura 1: La chicharra cantora
Conjunto Nostalgias del Chaco (21-08-2010 Notación: E. Cámara)

En esta chacarera, interpretada por una tradicional formación instrumental de violín, guitarra y bombo, la melodía de la introducción y los interludios (I) están formados por un tema con *incipit* o comienzo triádico (es decir, utilizando exclusivamente los sonidos del acorde de tónica, como sucede en numerosas composiciones europeas del período clásico, por ejemplo) que enuncia una pregunta musical con perfil ascendente (podríamos denominarla i1) respondida por el retorno a dicho I grado de la escala por i2 (ambos con una duración de dos compases, lo que arroja un total de cuatro que, al repetirse la frase musical, suman los ocho que requiere la vuelta entera de la coreografía). El segundo tema o motivo musical (A) también respeta la denominada “cuadratura formal” al articularse sobre un antecedente (a) formado por un motivo repetido (a1, que dura dos compases) y su consecuente (b) que consta de dos motivos complementarios (b1 y b2). Como sucede con las otras piezas que respetan estos principios de construcción formal, se observa que el “aire” (ese indefinible concepto tantas veces citado en la literatura de observadores extranjeros de las danzas sudamericanas) pertenece a la tradición local, pero la

conformación de la melodía no puede negar su ascendencia europea. El siguiente cuadro evidencia la correlación entre las estructuras musical y coreográfica de la pieza:

Estructura musical	Estructura coreográfica
I (Introducción): 8 ¹⁹ (i1 + i2) bisado	palmas
A: a (4): a1 (2)	avance (2)
a1 (2)	retroceso (2)
b (4): b1 (2)	giro (4)
b2 (2)	
I (Interludio): 8 (i1 + i2) bisado	vuelta entera (8)
A: a (4): a1 (2)	zapateo / zarandeo
a1 (2)	
b (4): b1 (2)	
b2 (2)	
I (Interludio): 8 (i1 + i2) bisado	vuelta entera (8)
A: a (4): a1 (2)	zapateo / zarandeo
a1 (2)	
b (4): b1 (2)	
b2 (2)	
A: a (4): a1 (2)	media vuelta (4)
a1 (2)	
b (4): b1 (2)	giro y
b2 (2)	coronación (4)

Otro ejemplo de chacarera interpretada por este conjunto durante el festival es *Aroma del camino* (de Noemí Crispi Laspiur de Teruel y Mario Rolando Teruel), en la que es posible ampliar la correlación de estructuras a su tercer componente: el literario, puesto que, si bien en esta ocasión no se lo cantó, esta pieza cuenta con texto. Sin

19 Estas cifras indican la cantidad de compases de duración de cada segmento formal.

detenernos en el análisis pormenorizado de la melodía, veamos dicha correlación:

Estructura literaria	Estructura musical	Estructura coreográfica
	I (Introducción): 8	palmas
1ª Estrofa: verso 1, 6 -	A (8): a (4): a1 (2)	avance (2)
verso 2, 6 a	a2 (2)	retroceso (2)
verso 3, 8 -	b (4): b1 (2)	giro (4)
verso 4, 8 a	b2 (2)	
	I (Interludio): 8	vuelta entera (8)
2ª Estrofa: verso 1, 6 -	A (8): a (4): a1 (2)	zapateo / zarandeo
verso 2, 6 b	a2 (2)	
verso 3, 8 -	b (4): b1 (2)	
verso 4, 8 b	b2 (2)	
	I (Interludio): 8	vuelta entera (8)
3ª Estrofa: verso 1, 6 -	A (8): a (4): a1 (2)	zapateo / zarandeo
verso 2, 6 c	a2 (2)	
verso 3, 8 -	b (4): b1 (2)	
verso 4, 8 c	b2 (2)	
Estríbillo: verso 1, 6 -	A (8): a (4): a1 (2)	media vuelta (4)
verso 2, 6 d	a2 (2)	
verso 3, 8 -	b (4): b1 (2)	giro y
verso 4, 8 d	b2 (2)	coronación (4)

Similar situación encontramos en la tercera chacarera interpretada por el grupo (*Canta crespín*, de Martín Navar Salazar y Claudio Fabián Herrera), cuyos segmentos musicales correspondientes a cada uno de sus versos hexasílabos toman la forma binaria del tipo “pregunta-respuesta” en la tonalidad de Re mayor y respetan duraciones proporcionales, que pueden esquematizarse con la siguiente fórmula:

I (8): i1 (1) + i1 (1) + i2 (2) (estos cuatro compases se repiten para alcanzar los ocho)

A (8): a1 (2) + a1 (2) + b1 (2) + b2 (2)

Si bien las piezas anteriores también se interpretan en territorio argentino, agrego aquí una algo más antigua grabada en el alto Jujuy para evidenciar la similitud con los otros ejemplos en materia de correspondencia entre las tres estructuras. Se trata de *Chakai Manta*²⁰ [aut.: Hnos. Abalos, Víctor Ledesma] (int.: Grupo Tupac). Loc.: Huhahuaca. Fecha: Carnaval 1977. Ocasión: Tantanakuy 1977²¹.

20 "Desde allá" en quechua.

21 A grupos criollos del Chaco Salteño grabó Rubén Pérez Bugallo en violín una Chacarera (Alicántaro Cuella acompañado en guitarra por Exaltación Navarro), un Triunfo (Restituto Maldonado, de 34 años), un palito (Paulino Ponce, de 45, acompañado por guitarra y bombo; músicos que reconocen haber equivocado la forma musical a causa de una laguna de memoria), un Marote (José Saldaño en violín hechizo) y una Marcha de procesión (Marciano Medina, de 59, en violín hechizo, acompañado de guitarra). Otras piezas pertenecientes a esta familia de las danzas amorosas fueron grabadas por mí (y probablemente por otros investigadores) en el alto Jujuy (véanse el gato, la cueca, los bailecitos y la chacarera incluidos en Cámara de Landa 1994).

Estructura literaria	Estructura musical	Estructura coreográfica
	I (Introducción): 8	palmas
1ª Estrofa: verso 1, 8 -	A (8): a (4): a1 (2)	avance (2)
verso 2, 8 a	a2 (2)	retroceso (2)
verso 3, 8 -	b (4): b1 (2)	giro (4)
verso 4, 8 a	b2 (2)	
	I (Interludio): 6	vuelta entera (6)
2ª Estrofa: verso 1, 8 -	A (8): a (4): a1 (2)	zapateo / zarandeo
verso 2, 8 b	a2 (2)	
verso 3, 8 -	b (4): b1 (2)	
verso 4, 8 b	b2 (2)	
	I (Interludio): 6	vuelta entera (6)
3ª Estrofa: verso 1, 8 -	A (8): a (4): a1 (2)	zapateo / zarandeo
verso 2, 8 c	a2 (2)	
verso 3, 8 -	b (4): b1 (2)	
verso 4, 8 c	b2 (2)	
Estrillo: verso 1, 8 -	A (8): a (4): a1 (2)	media vuelta (4)
verso 2, 8 d	a2 (2)	
verso 3, 8 -	b (4): b1 (2)	giro y
verso 4, 8 d	b2 (2)	coronación (4)

1.1.2. Cueca

*Cueca chaqueña*²² (int.: Odorión Tarrega "Chino" Flores)

Loc.: Cochabamba. Fecha: 21-08-2010. Ocasión: Entrevista y demostración en el restaurante La Pascualita.

²² Si bien el Chino Flores anunció "una cueca bien chaqueña", no he podido identificar su título.



Partitura 2: Cueca chaqueña
 Odori3n Tarrega "Chino" Flores (21-08-2010 Notaci3n: E. C3mara)

Tanto en 3ste como en todos los otros tipos de cueca se detecta la existencia de una l3gica de procedencia europea en materia de construcci3n de la forma. 3sta consta de dos elementos tem3ticos, el primero de los cuales (i1, que dura 4 compases) acumula tensi3n en el III grado mel3dico de la tonalidad para descargarlo en el I, mientras que el segundo (a1, de igual duraci3n) concentra la tensi3n entre el V y el III grados y tambi3n la descarga en el I. El elemento i1 funciona como un m3dulo que tanto se adapta a la introducci3n (en la que se repite tres veces para dejar paso a una especie de coda -i2- formada por el salto V-I, que tambi3n es reiterado tres veces²³) como a la frase de las estrofas y estribillo (de la que forma el consecuente y por eso la he denominado "a2=i1"). Es un buen ejemplo de economía de medios. Si bien esta ejecuci3n no fue bailada, intento proponer la correlaci3n de la estructura musical con la coreogr3fica (en base a la descripci3n que propone Estela Rivera en el *Diccionario de la M3sica Espa3ola e Hispanoamericana*, a documentos audiovisuales consultados en Internet y a la observaci3n del baile espont3neo que tuvo lugar en los 3ltimos momentos del Festival Luz Mila Pati3o, lo cual probablemente no obste para que se deslice alg3n error en esta descripci3n que no modifica el fondo de la propuesta analítica):

23 En realidad, m3s que un elemento tem3tico, i2 es una f3rmula que aparece en muchas introducciones de danzas amatorias para dar lugar a la expresi3n que invita a la/s pareja/s comenzar los movimientos coreogr3ficos (el t3pico "¡adentro!").

Estructura musical	Estructura coreográfica
I (Introducción -10-): i1 (4)	palmas
i1 (4)	
i2 (2)	
A (Entrada -12-): a1 (4)	vuelta entera (12)
a2 = i1 (4)	
a2 = i1 (4)	
A (Cotorneos -12-): a1 (4)	zapateo o jaleo (12)
a2 = i1 (4)	(cotorneo)
a2 = i1 (4)	
A (Quimba -12-): a1 (4)	vuelta entera (8)
a2 = i1 (4)	
a2 = i1 (4)	zapateo o jaleo (4)
A (Zapateo -12-): a1 (4)	vuelta entera (8)
a2 = i1 (4)	
a2 = i1 (4)	Giro y coronación (4)

Chicha Chola [aut. Arsenio Aguirre] (int.: Arsenio Aguirre). Loc. Purmamarca (Quebrada de Humahuaca). Fecha: Carnaval 1986. Ocasión: Tantanakuy 1986.

Más allá de las diferencias observadas entre la estructura de ésta y otras cuecas que en Argentina reciben la denominación de "boliviana", la correlación entre los tres componentes de la danza también se verifica, así como la construcción de los segmentos musicales según la lógica de procedencia europea²⁴.

24 Una descripción detallada de dichos componentes de la forma musical, con relativa transcripción de los mismos, figura en Cámara de Landa 2006.

Estructura literaria		Estructura musical		Estructura coreográfica ²⁵
		I (Introducción): 4 + 8 + 1		palmas
1ª Estrofa:	verso 1, 8 -	A (12): a (4):	a1 (2)	Vuelta general (8)
	verso 2, 8 a		a2 (2)	
	verso 3, 8 -	b (4):	b1 (2)	Arresto simple (4)
	verso 4, 8 a		b2 (2)	
	verso 3, 8 -	b (4)	b1 (2)	
	verso 4, 8 a		b2 (2)	
2ª Estrofa:	verso 1, 8 -	A (12): a (4):	a1 (2)	Arresto (4)
	verso 2, 8 a		a2 (2)	
	verso 3, 8 -	b (4):	b1 (2)	Arresto (4)
	verso 4, 8 a		b2 (2)	
	verso 3, 8 -	b (4)	b1 (2)	Arresto (4)
	verso 4, 8 a		b2 (2)	
Estribillo:	verso 1, 8 -	A' (12): c (4):	c1 (2)	Media vuelta (4)
	verso 2, 5 b		c2 (2)	
	verso 3, 8 -	b (4):	b1 (2)	Variante de arresto con giro
	verso 4, 8 b		b2 (2)	(4)
	verso 3, 8 -	b' (4)	b1 (2)	
	variante del verso 4, 5 b		b3 (2)	Media vuelta al encuentro (4)

La Boliviana [aut.: tradicional] (int.: Miguel Ángel Estrella: piano; Jaime Torres: charango). Loc. Purmamarca (Quebrada de Humahuaca). Fecha: Carnaval 1986. Ocasión: Tantanakuy 1986.

Vale para este ejemplo lo expresado en el anterior (cuyo análisis también figura en Cámara de Landa 2006). Se incluye aquí por ser una pieza emblemática de su género para los argentinos (quienes afirman haberla recibido desde Bolivia).

²⁵ Coreografía observada durante una visita de la comparsa Los Solteros a una casa particular en Humahuaca durante el carnaval de 2000.

Estructura musical	Estructura coreográfica
I (Introducción): 8 + 2	palmas
A (13): A1 (5): a (2)	Vuelta general (9)
b (3)	
A2 (4): c (2)	
d (2)	
A2 (4): c (2)	Arresto simple (4)
d (2)	
A (13): A1 (5): a (2)	Vuelta general (9)
b (3)	
A2 (4): c (2)	
d (2)	
A2 (4): c (2)	Arresto simple (4)
d (2)	
A' (11): A'1 (3): e (3)	Media vuelta (5)
A2 (4): c (2)	Variante de arresto con giro
d (2)	(4)
A2 (4): c (2)	Media vuelta al encuentro (4)
d (2)	

1.1.3. Gato

El pintao [aut.: Adolfo Ábalos, Julián Díaz, Francisco Díaz] (int.: Conjunto Nostalgias del Chaco). Loc.: Cochabamba. Fecha: 21-08-2010. Ocasión: XVI Festival Luz Mila Patiño.

Estructura musical	Estructura coreográfica
I (Introducción): 8	palmas
A: a (4): a1 (2)	vuelta entera (8)
a2 (2)	
a (4): a1 (2)	
a2 (2)	
a (4): a1 (2)	giro (4)
a2 (2)	
I (Interludio): 8	zapateo / zarandeo
a (4): a1 (2)	media vuelta (4)
a2 (2)	
I (Interludio): 8	zapateo / zarandeo
a (4): a1 (2)	giro y
a2 (2)	coronación (4)

En Sol Mayor (tonalidad tan frecuente entre estos violinistas como Re Mayor) interpretaron los miembros del conjunto procedente de Villamontes este gato en el que a un antecedente de perfil ascendente a la dominante (a1) responde un consecuente descendiendo a la tónica (a2). Tanto la melodía de la introducción como la de los interludios alternan breves motivos en los grados I y V (rasgo típico de los gatos). Todos los segmentos respetan la duración necesaria para permitir la realización de las figuras coreográficas (que se relacionan con una estructura musical en la que los interludios separan respectivamente las dos estrofas de cada parte y las dos mitades de la segunda)²⁶.

26 En Cámara de Landa (2006) figura una descripción analfica detallada de la música de este gato y del siguiente, con sus transcripciones (que aquí no se incluyen para no prolongar excesivamente este texto).

El gallo atrevido [aut.: tradic.] (Int.: Luis Edgardo Pereyra, Roberto Arturo Pereyra, Luis Nicolás Jiménez, Ramón de la Cruz Pereyra). Loc.: La Puerta (Ambato, provincia de Catamarca, Argentina). Fecha: 1979.

Si bien este gato fue grabado en una provincia del Noroeste argentino situada al Sur de Salta y Jujuy, puede servir para ejemplificar la triple relación de estructuras en la que la coreográfica condiciona a la musical y la coreográfica.

Estructura literaria	Estructura musical	Estructura coreográfica
	I (Introducción): 16	palmas
1ª Estrofa: verso 1, 7 -	A: a (4): a1 (2)	vuelta entera (8)
verso 2, 5 a	a2 (2)	
verso 1, 7 -	a (4): a1 (2)	
verso 2, 5 a	a2 (2)	
verso 3, 7 -	b (4): b1 (2)	giro (4)
verso 4, 5 a	b2 (2)	
verso 3, 7 -	b (4): b1 (2)	contragiro (4)
verso 4, 5 a	b2 (2)	
	I (Interludio): 8	zapateo / zarandeo
2ª Estrofa: verso 1, 7 -	a (4): a1 (2)	media vuelta (4)
verso 2, 5 b	a2 (2)	
	I (Interludio): 8	zapateo / zarandeo
verso 3, 7 -	b codal (4): b1 (2)	giro y
verso 4, 5 b	b2 (2)	coronación (4)

1.2. Pensamiento de procedencia euro-docto-occidental y forma semiabierta (villancicos, adoraciones, géneros del huaino....)

Adoración para la trenzada Wachi Wachi Torito. (int.: Pedro Pascual Ordoñez). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.



Partitura 3: Adoración para la trenzada Wachi Wachi Torito
Pedro Pascual Ordoñez (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

La melodía de esta pieza, en compás de 2/4, recorre las siete notas de la escala de Sol Mayor. La cuadratura formal –siempre de procedencia europea– consiste en la proporcionalidad de los componentes estructurales: la primera frase (A) está formada por dos semifrases que duran dos compases cada una²⁷, la primera de las cuales se repite y constituye un antecedente que acumula tensión descendiendo desde la tónica superior hacia la dominante melódica y a la que responde la segunda (consecuente) completando el descenso hasta concluir en la tónica inferior. La segunda frase (B) también está conformada por dos semifrases de dos compases y presenta semicadencia (o cadencia interna) en la dominante (en este caso, el antecedente asciende al V grado de la escala y el consecuente asciende al I superior para descender después al I inferior). La reiteración del antecedente confiere a la frase A una duración total de seis compases, mientras que la repetición total de B suma ocho. El uso de pies binarios podría remitir a distintas tradiciones (son propios del complejo genérico del huaino y de muchas músicas aborígenes andinas, pero también lo son de muchos géneros de procedencia europea). Las similitudes entre seg-

27 Si contamos pulsos notaremos una pequeña asimetría frecuente en los huainos y carnavales, en los que los tiempos son unidades de mayor relevancia que los compases: debido a la repercusión del sonido final de la frase, las semifrases duran respectivamente cuatro y cinco pulsos.

mentos formales (antecedente distinto, consecuente casi igual) es típica de muchas músicas europeas, criollas y mestizas, pero también se detecta en las piezas analizadas a continuación (véase la conformación de los motivos de los puntos o toques), por lo que no parece prudente arriesgar afirmaciones sobre procedencia. En todo caso, esta es una pieza de neto corte criollo o mestizo, mientras que los puntos o toques que siguen podrían ser exclusivamente aborígenes (cuestión tal vez irrelevante, puesto que lo que importa es constatar que ambos modos de construcción formal están vigentes en este repertorio y son expresión de la musicalidad de los intérpretes o intérpretes-creadores). Otro indicador de procedencia europea es la ausencia de una “señal” que indique final de ejecución (cosa que existe en los puntos que consideraremos a continuación). En estos advertiremos la reiteración generalmente libre de motivos microvariados que no obstaculizan la estructura del baile (ya que éste no se basa en la articulación de componentes de duración fija sino que presenta una forma de tipo abierto), mientras que en la presente adoración escuchamos una pieza completa en sus componentes que no admiten variaciones, motivo por el cual se la incluye en esta categoría²⁸.

2. Pensamiento de procedencia aborígen. Formas semiabiertas

2.1. *Jaleo para angelito*. (Int.: Pedro Pascual Ordóñez). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín²⁹.

28 La observación de la danza de cintas que en Tarija recibe el nombre de trenzado o trenzada podría arrojar más luz sobre el eventual condicionamiento de la estructura musical por parte de la coreográfica.

29 Tanto en este ejemplo como en algunos de los siguientes he transcrito la música transportándola hacia el agudo por sospechar que el violín estaba



Partitura 4: Jaleo para angelito
Pedro Pascual Ordóñez (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

Los dos motivos que integran este toque (que, pese a su denominación, no guarda relación alguna con el jaleo del flamenco, de ritmo ternario y modo menor) utilizan los sonidos de una escala pentatónica anhemitónica típica del Sur de Bolivia y Nor-oeste de Argentina (con el agregado de un sonido agudo en el motivo b) y se articulan sobre un compás de cinco tiempos (rasgo tal vez poco frecuente en la música tradicional de Tarija y Salta, pero elemento constitutivo de otros, como los *zortzicos* vascos y muchos toques de gaita y tamboril del occidente castellano, lo cual no implica de ningún modo que exista relación de filiación entre ellos). Este punto remite a la tradición que aquí denominamos “aborigen” en cuanto a la lógica de construcción y ejecución, consistente en la reiteración *ad libitum* de estos dos motivos por parte del intérprete (quien en este caso no los sometió a variación alguna).

2.2. *Chiveada*. (Int.: Pedro Pascual Ordóñez). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.

♩ = 88

9/8

Alternativa a (repetida varias veces) con
 b (más largo y con heterometría)

a: microvariado
 b: sin variación

Partitura 5: Chiveada.

Pedro Pascual Ordóñez (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

El primer motivo o elemento temático a (de un compás de 6/8 de duración, o sea, dos pies ternarios) aparece varias veces con microvariaciones en el segundo pie (el primero permanece igual como elemento de identificación). Esta dinámica “reconocibilidad/sorpresa” en otros toques se presenta al revés (lo nuevo en la cabeza del motivo y lo igual en su coda). Dicho motivo (a, a', a'', etc.) se repite varias veces y se alterna con otro más largo b (dos compases de 6/8 y uno de 9/8, es decir siete pies ternarios) que, por el contrario, no se modifica. Esta alternancia de motivos con y sin variaciones constituye una de las muchas estrategias de ejecución que los músicos adoptan con las músicas surgidas de este tipo de pensamiento generativo (variedad que, a mi juicio, es índice de riqueza en la inventiva).

2.3. Zapateo para Pascua. (Int.: Rodolfo Torrez). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.

Partitura 6: Zapateo para Pascua

Rodolfo Torrez (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

Este toque alterna motivos de cuatro pies ternarios³⁰, pero aquí las variaciones se producen en la primera mitad de cada motivo (el *incipit* o comienzo, de dos tiempos), mientras que la segunda o *coda* –que ocupa los otros dos– se mantiene invariada en un acorde mayor en segunda inversión repartido entre ambos pies (fundamental y 3ª en el primero, 5ª inferior en el segundo). Un motivo codal (seguido de la infaltable “señal” en el registro sobreagudo) concluye la ejecución (formada por la reiteración *ad libitum* de estos motivos)³¹.

2.4. *Tonada y zapateo de Pascua*. (Int.: Nelson Donaire).
 Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.

The image shows a musical score for Violin and Zapateo. It consists of four systems of music. The first system is for Violin, with a tempo marking of 80. It includes the lyrics 're-re' and 'Tonada y zapateo'. The second system is for Zapateo, with a tempo marking of 132, and includes the lyrics 'zapateo' and 'tonada'. The third system continues the Violin part with the lyrics 'podría estar en mi brecci'. The fourth system continues the Violin part with various markings: 'c', 'ii', 'e', 'f', 'rompe pentatonía', 'g', 'codal', and 'Señal'.

Partitura 7: Tonada y zapateo de Pascua
 Nelson Donaire (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

30 Evito referirme aquí a las ambigüedades en materia de subdivisión del pulso (a menudo fluctuante entre binaria y ternaria), que parece ser rasgo recurrente en músicas de la zona y que merecería un análisis detallado.

31 Si en otros casos he podido dudar sobre la afinación real del violín por contar sólo con grabación sonora, en este caso es evidente que se encuentra un tono por debajo del La=440 porque el instrumentista ejecuta las cuerdas al aire antes de comenzar (punteándolas primero y frotándolas de a dos después). La afinación real es Fa3-Do4-Sol4-Re5 (por este motivo ha sido transcrito un tono más agudo de lo que suena).

Este toque presenta una mayor libertad que otros porque sus temas o motivos (casi todos pentatónicos) son bastante distintos en duración (aunque siempre alcanzan un número par de pulsos) y en configuración de sonidos. Además, algunos se repiten varias veces mientras que otros sólo aparecen una vez (tal vez porque asumen una función de transición entre distintos ámbitos de la escala), lo cual prueba que existen distintos grados de libertad del músico a la hora de interpretar un punto.

2.6. *Punto "paicheño"*. (Int.: Nelson Donaire). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.

Violín

- 132

algunas cuerdas al aire (notas dobladas)

señal

Partitura 9: Punto "paicheño"
Nelson Donaire (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

En este toque el interprete no regresa jamás a los motivos ya expuestos, como sucede en los puntos vistos hasta ahora, sino que va pasando siempre a uno nuevo tras repetir varias veces el anterior con microvariaciones (lo cual constituye una suerte de construcción generativa porque cada tema contiene algún elemento del anterior para asegurar una continuidad amenazada por la ausencia de retornos). Como sucede en muchos casos, los motivos (que también aquí duran cuatro pies) son isorrítmicos, es decir, poseen la misma combinación de valores (salvo el primero y el último, que cumplen funciones de comienzo y coda respectivamente); aquí la fórmula reiterada consta de tres pies binarios más un sonido de medio pie y un silencio igual, es decir: siete corcheas seguidas de una

pausa de corchea (sucesión de valores muy frecuente en estos toques o puntos). El final acentuado de los motivos es también habitual en la zona y probablemente constituya un rasgo estilístico del género. También aquí detectamos la presencia de algunas terceras paralelas, cuerdas al aire y ornamentos.

2.7. *Punto para la hierra* (Int.: Rodolfo Torres). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.

The image shows a musical score for a violin piece. It consists of three staves of music. The first staff is marked 'Violino' and includes the tempo marking 'ad libitum' and the performance instruction '(trubato)'. The second staff has a tempo marking '♩ = 144' and contains measures labeled 'a', 'b', and 'c'. The third staff contains measures labeled 'd' and 'e', with a 'rit.' marking at the end. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat.

Partitura 10: Punto para la hierra
Rodolfo Torres (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

Nótese en la segunda parte de este toque -la primera constituye la tonada introductoria- los cambios melorrítmicos en los *incipits* de los motivos d y e, que sin duda reflejan la intención del intérprete de proporcionar variedad a su material melódico.

2.8. *Punto para zapateo* (Int.: Rodolfo Torres). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.

The image shows a musical score for a violin piece. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'Violino' and includes the tempo marking '♩ = 138' and the title 'Punto para zapatear'. The second staff contains measures labeled 'c', 'd', 'e', and 'f'. The third staff is marked '(2 voces)' and contains measures labeled 'g', 'h', and 'i'. The fourth staff contains measures labeled 'j', 'k', and 'l'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat.

Partitura 11: Punto para zapateo
Rodolfo Torres (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

Un nuevo recurso de construcción musical aparece en este punto (basado sobre una serie de motivos de cuatro pies binarios reiterados con microvariaciones): se trata del cambio de eje tonal que se verifica a partir de e: Los anteriores concluyen en el acorde de Do mayor (repartido, como suele suceder en estos puntos, entre los dos valores del pie: fundamental-tercera en el 1º, 5ª inferior en el 2º), pero e y los siguientes se articulan sobre el acorde de Re mayor (lo que constituye un cambio que se percibe como una modulación). A esta herramienta constructiva se añade otra de técnica de ejecución: en algunos de estos motivos (g, h, i) el intérprete alterna la ejecución de cuerda frotada y punteada (es decir, *pizzicato*³⁴).

2.9. *Punto* (Int.: Wilmar Fernández), Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.

♩ = 144 Re=Re

Partitura 12: Punto
Wilmar Fernández (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

34 Interrogado sobre el nombre de ese efecto, responde que consiste en "dar tono al zapateo".

Es éste otro caso de construcción generativa en el que breves motivos (basados en pulsos de subdivisión ternaria no exenta de ambigüedades y cuyos sonidos iniciales son atacados con fuerza desde uno inferior) son reiterados una o dos veces antes de derivar en nuevos temas por variación de componentes. Pero este principio constructivo se combina con otro en el que las novedades no parecen proceder del material anterior. Esta dicotomía se ve compensada por la sensación de unidad que resulta de las coincidencias en materia de ritmo, tonalidad, velocidad, técnicas de ejecución y estilo de ornamentación.

2.10. *Toque de violín para Pascua* (Int.: Martín Campero).
 Loc.: Cabecera del rodeo Mecoyita, Provincia de Salta³⁵.



Partitura 13: Toque de violín para Pascua
 Martín Campero (s.f. Notación: E. Cámara)

Escribe Pérez Bugallo sobre este toque de violín para Pascua grabado en Salta (1984: 9) que el violinista se coloca en el centro de la ronda de bailarines, entre los cuales se sitúa un “bastonero” encargado de ordenar los cambios de sentido en el giro y dar otras indicaciones (“¡A la izquierda, que no se pierda...!, ¡A la derecha, que se aprovechan...!, ¡Ancha la rueda...!, ¡Zapateo...!, etc.”). También aclara que el intérprete, de cuarenta años de edad, es de nacionalidad boliviana.

De manera similar a lo observado en los toques anteriores, aquí el músico alterna libremente estos motivos sin variarlos, si bien puede afirmarse que a’ es microvariación de a y algo similar sucede entre b y c (que podría denominarse b’).

35 Cfr.: Pérez Bugallo (1984).

2.11. *Marcha de procesión* (Int.: Marciano Medina en violín "hechizo"; acompañado por Francisco Corvalán en guitarra. Loc. no especificada del Chaco salteño

14) **Marcha de procesión**

Altura real = Sib

Con guitarra

Partitura 14: *Marcha de procesión*
 Marciano Medina (s.f. **Notación:** E. Cámara)

También en ese caso transcribo lo que explica Pérez Bugallo (1984: 19) puesto que no se trata de una grabación efectuada en Bolivia:

Entre los toques instrumentales vinculados a ceremonias religiosas populares, se encuentran las llamadas "marchas" destinadas al acompañamiento de las procesiones. Basta para ellas un violín, pero por lo general se le suma un bombo, y más raramente una guitarra. Sus melodías poseen habitualmente una base tritónica³⁶.

Si se observa la transcripción (que en este caso es completa) se notará la existencia de un motivo a (de dos compa-

³⁶ Se refiere al sistema –denominado por Vega cancionero– de tres sonidos coincidentes con la tríada mayor. Si bien en otros sistemas musicales se utiliza el sufijo "tónico" (como sucede con el pentatónico anhemitonal andino), en este caso tal vez convendría utilizar el vocablo "tritónico" para evitar la eventual confusión con el homónimo intervalo de cuarta aumentada, que no aparece en el sistema de frecuencias mencionado).

ses de duración) con función introductoria (puesto que no vuelve a reiterarse) y dos motivos (b y c) que se alternan; el segundo dura dos compases y es invariable, mientras que el primero presenta dos tipos de variación: una consiste en la reiteración de su *incipit* y la segunda, más elaborada, cumple función de *coda* o cierre³⁷.

3. Formas sincréticas

Como sucede siempre con la música, la realidad escapa a toda tentativa de encorsetarla a través del análisis. Entre los posibles casos de contaminaciones o fusiones entre los dos tipos de pensamiento musical detectados, basten los que se señalan en los dos siguientes ejemplos de este tipo de procesos (comprensibles por cuanto son operados por intérpretes que dominan ambos modos de comportamiento en la construcción de la forma):

3.1. *Punto* (Int.: Wilmar Fernández). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.

Partitura 15: *Punto*
Wilmar Fernández (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

37 He transportado la transcripción un tono hacia el agudo calculando que el violín pudiera estar una segunda mayor por debajo del la del diapasón; pero podría tratarse de una tercera menor por debajo, en cuyo caso con- vendría escribir la pieza en Re mayor.

En este toque, Wilmar Fernández parece conciliar los dos tipos de pensamiento musical señalados en el presente texto, puesto que los motivos, libremente alternados, son de dos tipos: breves (dos pulsos) unos, reiterados y largos (cinco a diez pulsos) sin reiterar los otros. Esta dualidad crea una alternancia de situaciones melódicas y nos remite tanto a la lógica de construcción de la forma a partir de la yuxtaposición de motivos breves microvariados como a la que presenta pares dinámicos del tipo pregunta-respuesta (antecedente-consecuente). Si a, b y c responden al primer tipo constructivo, el par formado por d y a' remite al segundo (así como el e, que repercute los acordes de IV y I grado de Sol mayor, sugiriendo un encadenamiento de funciones subdominante-tónica).

3.2. *Toque para la misa*. (Int.: Pedro Pascual Ordoñez). Loc.: Tarija. Fecha: 30-04-2010. Ocasión: Taller de violín.



Partitura 16: Toque para la misa
Pedro Pascual Ordoñez (30-04-2010 Notación: E. Cámara)

De los dos segmentos formales de duración irregular que componen este toque, el primero comienza articulando la tríada de Re mayor con su sexta para descender “sorpresivamente” a Sol por su escala mayor, lo que da a estos dos componentes la apariencia de un par antecedente-consecuente (de 2 y 3 compases respectivamente, como sucede con algunas piezas del complejo del huaino). El segundo (B) comienza con un ascenso a la tónica aguda de sol para descender inmediatamente como el anterior (podríamos

denominarlo A' en lugar de B) y vuelve a comenzar con su ascenso pero esta vez para enlazar con el primero (también sería posible considerar a este segundo comienzo ascendente como elemento autónomo con función de enlace entre ambos segmentos)³⁸. Más allá de la estrategia que elijamos para encerrar la estructura de este toque en una fórmula, llama la atención su ingeniosa construcción y el hecho de que parece apelar a los dos principios señalados en este texto (que, por otra parte, ya no conviene prolongar más, por lo cual renuncio a seguir mencionando casos y presentando transcripciones).

CONCLUSIÓN. ¿PROCEDENCIA?

A mi pregunta (formulada a dos musicólogos argentinos que han trabajado sobre repertorios musicales de las misiones en Bolivia) sobre la eventual existencia en archivos de música misional en dicho país de piezas instrumentales destinadas a santos, Navidad, etc. y formadas por pequeños motivos tal vez destinados a ser reiterados *ad libitum* con microvariantes (principio formal que no encuentro en la música folklórica española actual), uno de ellos responde: “no hay nada histórico en Bolivia que sea como lo que describes” (Bernardo Illari, comunicación personal por email el 12-08-2010), mientras que Leonardo Waisman me escribe lo siguiente:

Las piezas instrumentales de las misiones bolivianas son de dos clases: 1) sonatas, oberturas y conciertos “elaborados”, que han sido transmitidos a través de partitura, y 2) trozos aparentemente monofónicos conservados por tradición oral, cuya procedencia podría ser jesuítica pero más bien parece española-criolla del siglo XIX. Entre estas últimas hay danzas

38 En la transcripción se refleja la continuidad del toque a través de lo que parece un final abrupto (imagínese un “etc.” colocado en ese punto).

que -me parece recordar- pueden estar compuestas por frases cortas con mucha repetición (Leonardo Waisman, comunicación personal por email el 12-08-2010).

No parece posible por el momento resolver con seguridad la pregunta sobre las procedencias y, como ya he expresado aquí, su conocimiento no permitiría dar cuenta de su significación y valor de uso, si bien tampoco lo obstaculizaría ni se le contrapondría (más bien, añadiría un tipo de información histórica). Por otra parte, esta aplicación de la perspectiva analítico-musical requeriría de una serie de actividades de control epistemológico, la principal de las cuales consistiría en interrogar a los músicos sobre cuestiones tales como el núcleo identitario de los toques, puntos y otros géneros que interpretan (sobre todo aquellos pertenecientes a la lógica aborígen), los principios de constitución de la macroforma (es decir, las estrategias que aplican para prolongar la ejecución de estas piezas basadas en unidades formales breves), la tolerancia a la transformación o variación de cada punto (es decir, sus límites de reconocimiento y la consecuente aplicación de variaciones o microvariaciones), los criterios que definen cada estilo individual y sus relaciones con los estilos propios de localidades y regiones, y otras cuestiones en las que también convendría medir los grados o niveles de conciencia explicitada por intérpretes y receptores acerca del uso de estas herramientas. En este sentido, si bien la escasa duración del tiempo compartido con los violinistas tarijeños sólo me permitió afrontar de manera muy superficial algunos de esos asuntos, que quedan para una futura agenda, un evento como la XVI edición del Festival Luz Mila Patiño, en el que los músicos de este departamento participantes procedían de distintas localidades pertenecientes a una misma cultura, se revela particularmente motivador para experimentar el estudio y el diálogo como fuente de conocimiento y valoración intercultural.



Fig. 1. Joven músico violinista de Villamontes.



Fig. 2. Odilón Tárraga ("Chino"
Flores)



Fig. 3. Luis ("Lucho") Aldana

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aretz- Thiele, Isabel. 1946. *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- 1952. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- Barz, Gregory F. y Cooley, Timothy (eds.). 1997. *Shadows in the field (New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology)*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Cámara de Landa, Enrique. 1995a. Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del *erkencho* en la Argentina. *Texto y contexto en la investigación musicológica, Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología (Buenos Aires, 25 al 28 agosto 1993)*, editado por Irma Ruiz y Miguel Ángel García. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 49-66.
- 1995b. Procesos de aculturación relacionados con formas musicales en el carnaval andino argentino de influencia boliviana. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 26: 297-314.
- 2006. *De Humahuaca a La Quiaca: identidad y*

mestizaje en la música de un carnaval andino.
Valladolid: Universidad de Valladolid.

Eli Rodríguez, Victoria. 1999. Complejogenérico. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, 855-856.

Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press (2ª edición, "dialógica", 1994).

Goyena, Héctor Luis. 1999. Argentina, música de tradición oral 1.2., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, 644.646.

Pérez Bugallo, Rubén. 1988. *Folklore Musical de Salta.* Buenos Aires: FECIC.

Rivera, Estela. 1999. Cueca. Bolivia. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, 280-281

Ruiz, Irma, Pérez Bugallo, Rubén, Goyena, Héctor. 1993. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina* (2ª edic., corregida y aumentada), Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

Vega, Carlos. 1936. *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango.* Buenos Aires: Ricordi.

----- 1944. *Panorama de la música tradicional argentina (con un ensayo sobre la ciencia del folklore).* Buenos Aires: Losada (reimpresión facsimilar de 1988 en Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").

----- 1946. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina; con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos.* Buenos Aires: Centurión.

----- 1956. *El origen de las danzas folklóricas.* Buenos Aires: Ricordi.

- 1986. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (1ª edición: 1952).
- Vega Toscano, Ana, 2000. Jaleo. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 6., 540.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Arduz Ruiz, Fernando y Calzavarini, Lorenzo (eds.). 1999. *Música y cantos tradicionales de Tarija*. Tarija, Luis de Fuentes.
- Brailoü, Costantin. 1985. *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Ginebra: Minkoff Reprint.
- Hornbostel, Erich M. Von y Sachs, Curt. 1914. Systematik der Musikinstrumente, ein Versuch. *Zeitschrift Ethnologie* 46: 553-590.
- Ruiz, Irma. 1985. Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco central. *Revista del instituto de Investigaciones Folklóricas Carlos Vega* 6: 35-78.
- 1999. Argentina, música de tradición oral I.1. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 1, 637-644.
- Ruiz, Irma y Huseby, Gerardo. 1986. Pervivencia del rabel europeo entre los mbiá de Misiones. (Argentina). *Temas de Etnomusicología* 2: 67-97.
- Ruiz, Irma et al. 1979. *Exposición de instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.
- Ruiz, Irma, Pérez Bugallo, Rubén y Goyena, Héctor, 1980, *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.
- Ruwet, Nicolás. 1966. "Méthodes d'analyse en musicologie", *Revue belge de musicologie* 20 (1966): 65-90.

Reeditado en: 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris, Du Seuil.

Salas Villar, Gema. 2002. Rabel. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, p. 3-4

Sánchez, Walter. 2002. Violín. Bolivia. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 10, 963-965.

Discografía y Audiovisuales.

Cámara de Landa, Enrique. 1994. *Carnaval*. Roma: Sud-Nord.

Pérez Bugallo, Rubén. 1984. *Relevamiento etnomusicológico de Salta - Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

El *wiulín* (violín) chicheño.

Erlinda F. Zegarra Choque

INTRODUCCIÓN

El presente artículo trata del wiulín de tres cuerdas que se toca en la región quechua de la provincia Nor Chichas de Potosí. Se toma como muestra tanto al cantón Titora¹ –con nueve comunidades y tres secciones– como al *ayllu Jatun Tulla* –con la comunidad Cotagaitilla, sección *Irricina*.

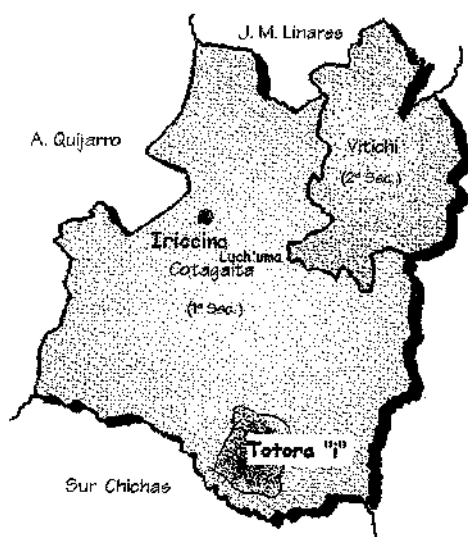


Fig. 1. Mapa de la provincia Nor Chichas, departamento de Potosí.

1 . Geográficamente, el distrito de Titora se halla ubicada en el Sur de la capital de Cotagaita, provincia Nor Chichas del departamento de Potosí. Consta de nueve comunidades (Ch'alla Uno, Cazón, Askhanty, Tres Cruces, Titora "i", Palca Lili, Punto Suelo, Churqui Pampa y Th'api) y tres secciones (Ch'uro, Tarija Pampa y Falsuri).

Los chicheños llaman a este instrumento de cuerda wiulin. Este wiulín², pertenece a los instrumentos de cuerda frotada. El sonido se produce con un arco, por medio de fricción sobre las cuerdas. Para incrementar la fricción entre el arco y las cuerdas, la cerda es frotada con resina, de manera que las cuerdas se mantienen en un estado de constante vibración cuando el arco se desliza sobre la misma. Los campesinos desconocen que a este cordófono se lo pueda designar como rabel/rebec.

La interpretación de los instrumentos musicales entre los chicheños está sujeta a un calendario agrícola pecuario y festivo. Los tipos de pinkillu y quena (flautas rectas) son interpretados en el tiempo de lluvia. En cambio, los tipos de siku (flautas de Pan) y los wiulinis son tocados en la temporada seca de viento y frío: chirau pacha. La música, la danza y el wiulín cumplen esencialmente una función ritual. Se ejecutan desde inicios de la cosecha (Marzo-Abril) hasta la fiesta de San Pedro y San Pablo (29 de Junio), extendiéndose hasta los primeros días de Agosto, con motivo de las hierras.

Actualmente el wiulín está todavía presente en sus manifestaciones culturales, pero en un mínimo grado, ya que existe carencia del instrumento musical, debido a que los pocos artesanos que construían wiulinis fallecieron y no todos transmitieron sus conocimientos a su descendencia. Otros de los factores dominantes es que se está reduciendo

2 Según la clasificación organológica de Sachs y von Hornbostel, el wiulín puede ser ubicado en la siguiente división y subdivisión: (3) Cordófono: una o más cuerdas se extienden sobre dos apoyos fijos. (32) Cordófono compuesto: el resonador y el soporte de las cuerdas están unidos orgánicamente y no pueden separarse sin que se altere la integridad del instrumento. (321).

El wiulín Chicheño, se identifica con ésta clasificación, por ser un instrumento cordófono de fricción, similar al rabel, sobre todo por el número de cuerdas y por la posición de ejecución.

la expresión musical en Totora debido a que en la mayoría de las comunidades chicheñas se han introducido las sectas evangélicas. Éstas hacen cambiar a la sociedad indígena su cosmovisión, prohibiéndoles la interpretación de sus instrumentos musicales. En consecuencia, los *wiulinis* son vendidos, destruidos, arrojados al río o a las quebradas, e incluso los ponen en llamas.

LA CONSTRUCCIÓN DEL WIULÍN

Durante el trabajo de campo realizado junto a la Fundación Simón I. Patiño (2010), precisamente con el fin de fomentar el desarrollo, la promoción cultural, lograr archivos previos para la organización del Festival Nacional Luz Mila Patiño, se visitó la sección Iriccina de la comunidad Cotagaitilla perteneciente al ayllu Jatun Tulla de la provincia Nor Chichas del departamento de Potosí. Ahí ubicamos a dos grandes constructores de wiulinis: los maestros Juan Silguera y Santos Silguera. Ellos son primo-hermanos y son luthiers sucesores de sus padres y abuelos ya fallecidos. Son ellos quienes construyeron más de una decena de violines para la venta, de los cuáles la Fundación Simón I. Patiño regaló a la comunidad de Askhanty (cantón Totora) tres violines, con lo que se presentaron en dicho Festival.

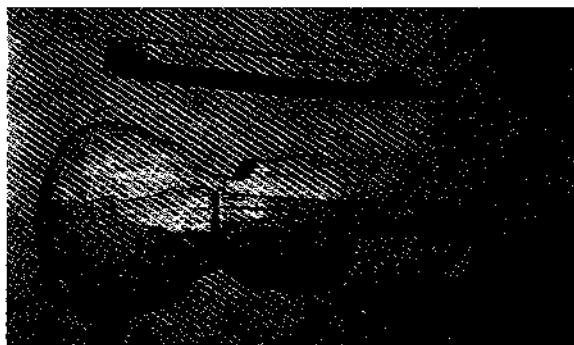


Fig. 2: Wiulín y khuchuna. (Foto: Erlinda Zegarra).



Fig. 3: Tapa posterior del *wiulín*. (Foto: Erlinda Zegarra).



Fig. 4: Franja lateral. (Foto: Erlinda Zegarra).

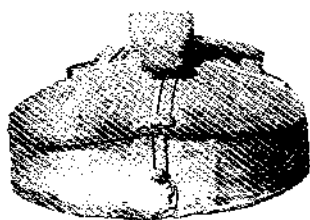


Fig. 5: Franja inferior. (Foto: Erlinda Zegarra).

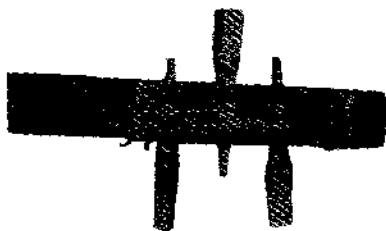


Fig. 6: *Llawijiru* y *llawis*. (Foto: Erlinda Zegarra).

En la arquitectura de los *wiulinis*, cada artesano sigue su propia característica habilidosa. Cada uno construye con sus propios elementos identificadores de tal manera que se diferencie un violín de otro. Para construir *wiulinis* el artesano selecciona la madera e inmediatamente prepara las tapas armónicas. Luego, diseña la franja inferior y las franjas laterales utilizando sus respectivas plantillas (trazadas en cartón y guardadas celosamente por cada constructor). Luego, talla el mango, el diapasón y así sucesivamente, el resto de las partes del *wiulín*.



Fig. 7: Santos Silguera y Juan Silguera (Anty), oriundos de la comunidad de Iriccina. *Luthiers*, maestros constructores de violinis de tres cuerdas. (Foto: Erlinda Zegarra. 2010).



Fig. 8: Músicos intérpretes de violinis de la comunidad de Askhanty (Totora). Los violinis pertenecen a la artesanía de los maestros Silguera. XVI Festival Luz Mila Patiño. Cochabamba. 2010. (Foto: Isabelle Verstraete. 2010).

El constructor de wiulinis ajusta su trabajo al carácter de la madera, siguiendo un proceso manual, enteramente rústico, artesanal, sin uso de maquinarias, ni utensilios eléctricos. Solo usa machetes (utilizados para cortar la madera), cuchillos de diferentes tamaños (para tallar la forma del wiulin) y cola de curtiembre (para unir a través del encolado las partes del wiulin).

El cuerpo del wiulin consta de dos tablas armónicas abovedadas. La tapa superior es construida de madera sauce y cedro y, soporta el puente llamado *kawallitu* que acopla las cuerdas a la tabla armónica. Sobre la tabla posterior o fondo, construida de madera cedro, traspasa un pequeño palillo denominado *sujitanitan*, sustinitan (alma) que es el que transmite las vibraciones de la tapa hacia el fondo del wiulin. El resonador del wiulin está formado por la caja armónica, junto con el aire exterior que ingresa a ésta por los dos agujeros superiores u oídos. Las franjas laterales y la franja inferior que dividen las tapas armónicas de la caja no son del mismo ancho, por lo que la colocación de las tapas queda cóncava.

La baticola denominada *chupiru*, es sujeta a través de un cordal al botón ubicado en la parte inferior de la caja. El diapasón, ligeramente inclinado, es construido de madera ochoa y aplicado al mango corto y ancho del wiulin. Debido a su espesor, se extiende hacia el cuerpo de la tapa armónica. El clavijero o *llawijiru*, hecho de madera dura, se encuentra ligeramente inclinado en forma de curva, rematando en la voluta.

Tal proceso de construcción del wiulin puede ser representado en el seguimiento visual realizado al Maestro Juan Silguera:

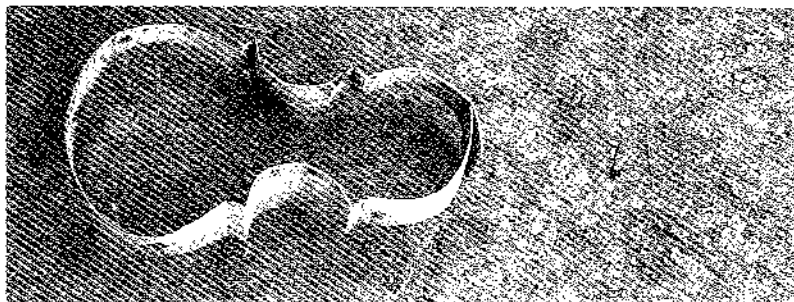


Fig. 9: Molde de las franjas laterales e inferior. (Foto: Erlinda Zegarra).

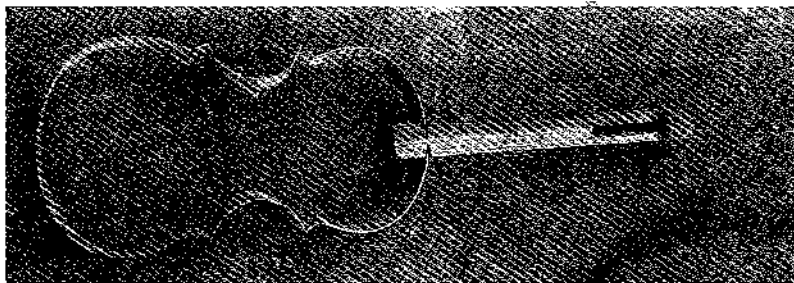


Fig. 10: Encolado de las franjas al mango del *violin*. (Foto: Erlinda Zegarra).

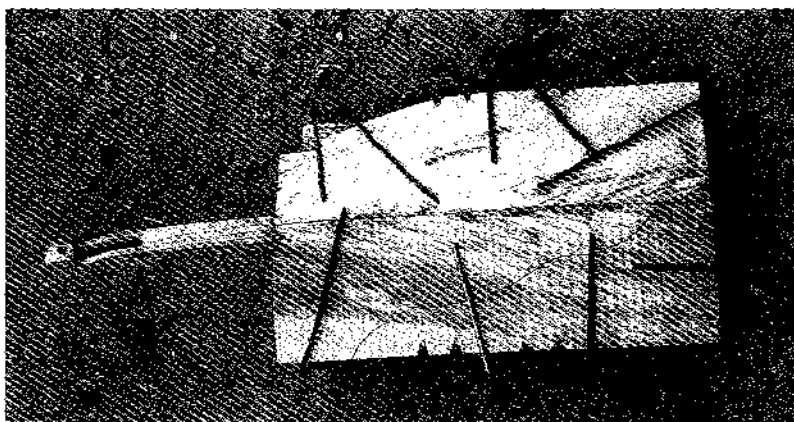


Fig. 11: Encolado y engrampado de las tapas armónicas. (Foto: Erlinda Zegarra).

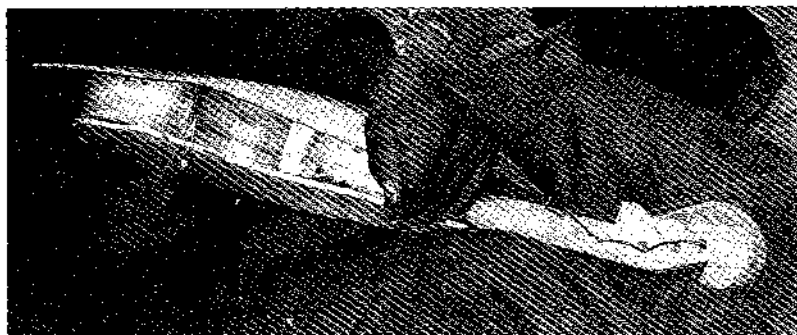


Fig. 12: Bordeado de la tapa armónica a través del repujado con un cuchillo pequeño. (Foto: Erlinda Zegarra).



Fig. 13: Repujado de las tapas armónicas del *viulín* a detalle. (Foto: Erlinda Zegarra).

CONSTRUCCIÓN DEL ARCO O *KHUCHUNA*

Los arcos generalmente son entallados en maderas ligeramente cortas y tienen una longitud entre 40 y 50 cm. aproximadamente. Cada comunidad caracteriza su arco

dándole una forma diferente tanto a la punta como al talón. Como sosteníamos en un anterior trabajo:

El arco denominado 'tukanitan' (para tocar) o también 'khu-chuna' (cortar, acción de cortar; friccionar el arco contra las cuerdas), está construido de madera sauce o molle. De la misma manera que los asiáticos lo hacían antiguamente, los chicheños también en la construcción de sus arcos usan mechas de cola de caballo. Para tensar éstas cerdas al arco, primeramente es sujetado un extremo de la crin a la punta del arco, con una especie de clavo de madera. Seguidamente, las mechas o pelos de cola de caballo son peinados, obteniendo uniformidad. El otro extremo de las cerdas se sujeta al talón del arco con un clavo de madera y pegamento. En todos los arcos que pudimos observar, el color del pelo generalmente era negro (Zegarra 1994: 157).

El arco de la comunidad de Cazón está tallado en una sola pieza incluyendo el talón, con una forma definida. En cambio, el talón del arco de la comunidad de Pilacota (Ramadas) está separado y envuelto con una cuerda. Esta diferencia se aprecia en las siguientes ilustraciones:

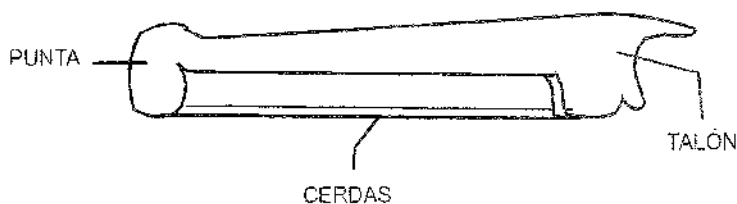


Fig. 14: Arco de la comunidad de Cazón
Dibujo: Jaime Galindo Cerón

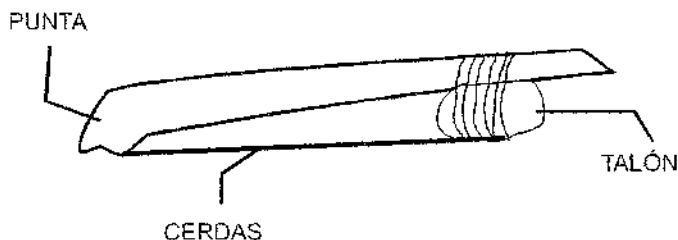


Fig. 15: Arco de la comunidad de Pilacota
Dibujo: Jaime Galindo Cerón

ELABORACIÓN DE CUERDAS

Las tres cuerdas del wiulín son construidas de intestinos delgados de ganado óvido (cabras); otras veces también los elaboran con los intestinos del gato. Don Severo López (70 años de edad), originario de la comunidad de Cazón, quién elaboraba cuerdas en cantidad y durante las fiestas los vendía a los músicos, revela el proceso:

Para la elaboración de cuerdas, primeramente se debe lavar y sacar toda la grasa hasta que los intestinos queden limpios y transparentes. Luego, con la ayuda de dos clavos incrustados en la tierra, se tensa los intestinos sujetando por los extremos, expuestos al sol más o menos unos 30 minutos para dejarlos secar. Para obtener la primera cuerda, se tuerce dos tripas, para la segunda tres tripas y finalmente para la última la torcedura es de cuatro tripas.

USO DE PEZ O RESINA PARA LAS CERDAS

En la región de Nor Chichas, el pez o resina que utilizan es propio de la comunidad. Por lo general se extrae del árbol llamado molle (*Schinus molle*) y es denominado *mulli*

waqay (llanto del molle). La resina, de color amarillento y similar al incienso, brota en los troncos del árbol cual si fuera una lágrima y es de ahí de donde los comunarios cogen pequeños trozos para frotar las crines del arco y producir el sonido ronco sobre las cuerdas del wiulín.

POSICIÓN DE EJECUTAR EL WIULÍN

Los músicos ubican el violín en la parte baja del pecho, tal como se observa en las siguientes fotografías.



Fig. 16: Músicos de *Iriccina* interpretando música de Corpus Cristi en el XVI Festival Luz Mila Patiño, Cochabamba. 2010. (Foto. Isabelle Verstraete).



Fig. 17: Músicos de la comunidad de Askhanty en estudio de grabación dentro del XVI Festival Luz Mila Patiño, Cochabamba. 2010. (Foto. Isabelle Verstraete).

Medidas del wiulín

La medición que se presenta en éste artículo corresponde al wiulín que se encuentra en el museo del Instituto Boliviano de Etnomusicología-U.A.T.F. y fue recolectado en Totora "i" en 1996, por Erlinda F. Zegarra Ch. y Cristina Alá Flores. Las cinco láminas muestran: (1) vista de frente (2) vista de perfil (3) vista posterior (4) franja inferior y medidas del arco y (5) medidas de la baticola, puente, cordal y clavijas.

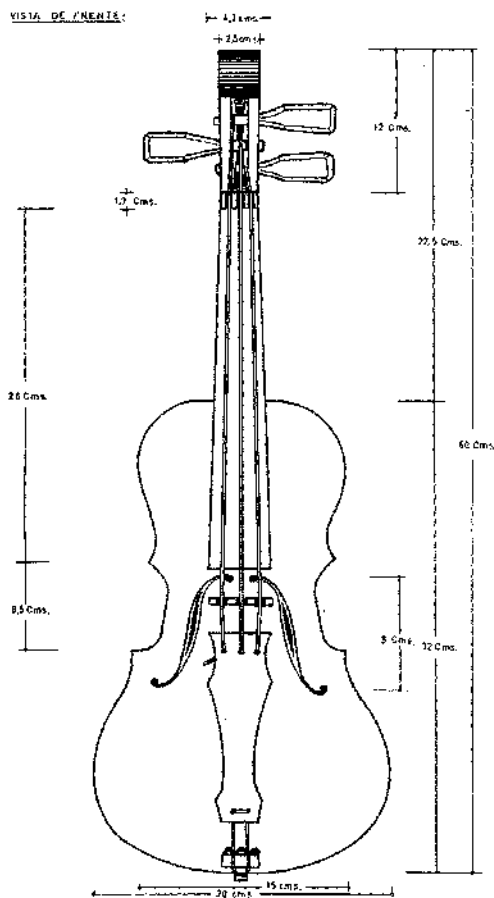


Fig. 18: Mediciones vista de frente. Dibujo: Gonzalo Quispe. U.A.T.F. 2000

VISTA DE PERFIL :

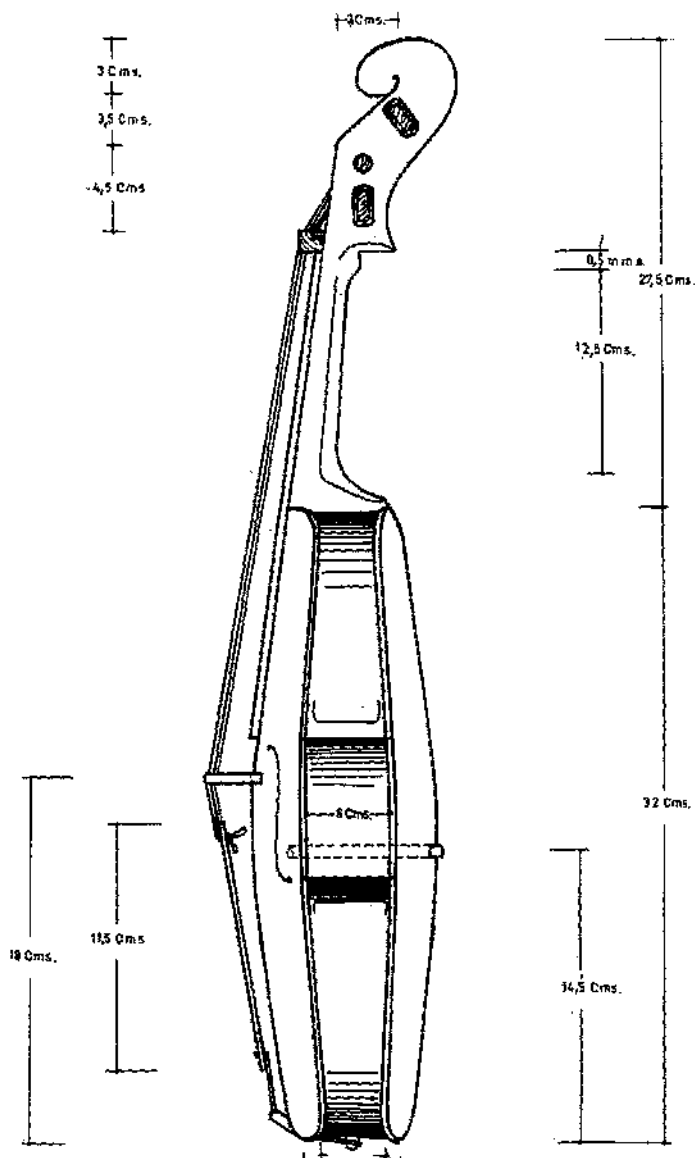


Fig. 19: Mediciones vista de perfil. Dibujo: Gonzalo Quispe. U.A.T.F. 2000

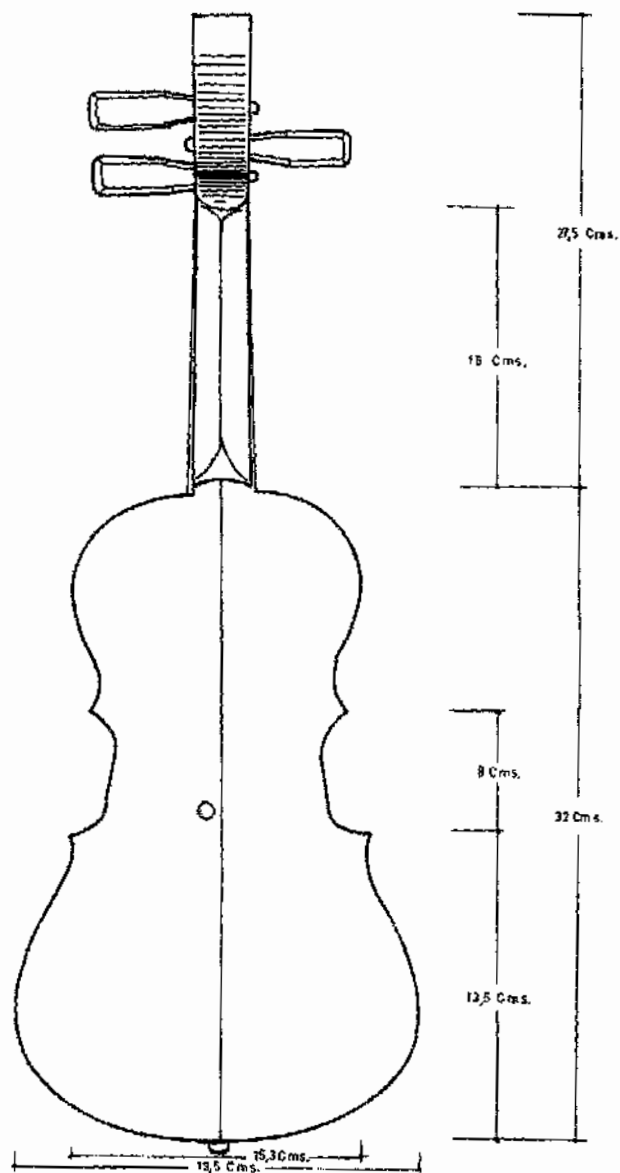


Fig. 20: Mediciones vista posterior del violín.
 Dibujo: Gonzalo Quispe. U.A.T.F. 2000

VISTA - FRANJA INFERIOR

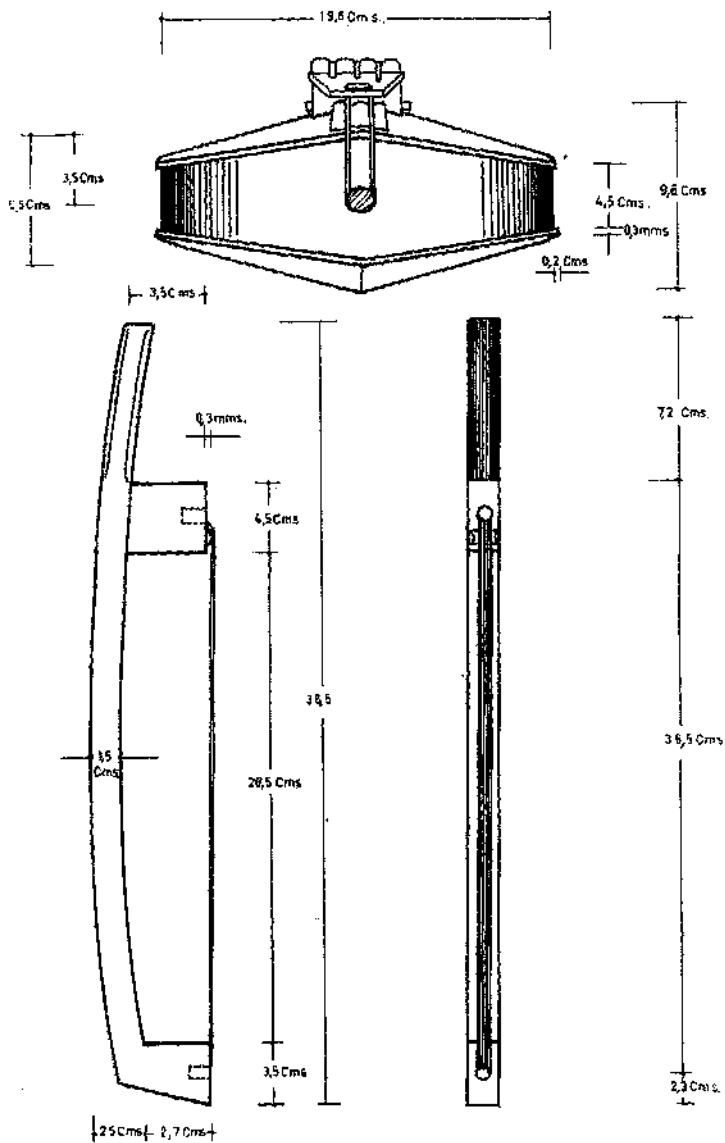


Fig. 21. Mediciones franja inferior y del arco.
Dibujo: Gonzalo Quispe. U.A.T.F. 2000

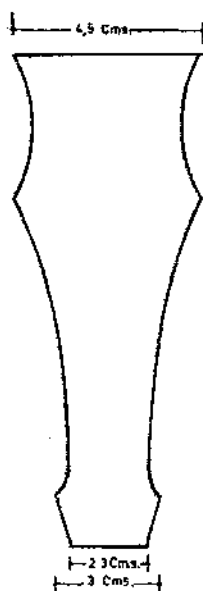
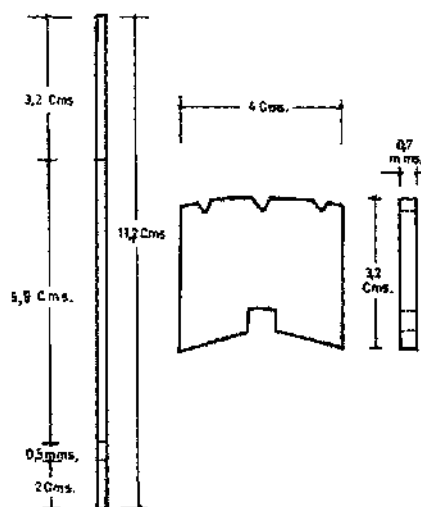
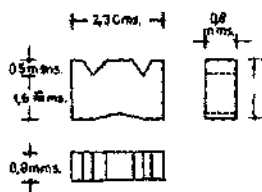
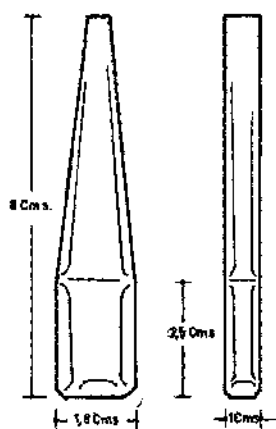
BATICOLA:**PUNTE:****CORDAL:****CLAVIJA:**

Fig. 22: Mediciones del cordal, del punte y de las clavijas.

Dibujo: Gonzalo Quispe. U.A.T.F. 2000

DESCRIPCIÓN ACÚSTICA DEL WIULÍN

Este cordófono de tres cuerdas tiene un registro grave y una afinación que no corresponde a la temperada, pero se aproxima. Por esta razón, anotamos la diferencia de altura de sonido en *cents* con relación a un A 440 Hz, medido con un afinador electrónico YAMAHA Auto/Manual Chromatic Tuner yt - 3000 (Made in Japan).

El cuadro de medición de altura de sonido corresponde al japonés (margen de error: 5 cents.).

Octavas bajas			Central					Octavas altas		
-5	-4	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	+4	+5

Ejemplos:

- 1) $C_0 + 40$ = La nota C de registro medio (o), suena + 40 cents, con relación al temperamento de A en 440 Hz.
- 2) $A_{+2} - 50$ = La nota A de registro alto (dos octavas arriba), suena - 50 cents, con relación al temperamento de A en 440 Hz.

Afinación del wiulín:

Nº de cuerda	Altura de sonido
Primera cuerda	D_0 0
Segunda cuerda	A_{-1} - 40
Tercera cuerda	D_{-1} 0

Según la afinación, entre la primera y la segunda cuerda existe un intervalo de aproximadamente una cuarta descendente D_0 0 - A_{-1} -40. Entre la segunda y tercera cuerda se produce un intervalo de quinta descendente A_{-1} -40 - D_{-1} 0.

La tercera cuerda está afinada una octava baja con relación a la primera cuerda. $D_0 0 - D_{-1} 0$.

$D_0 0$
1ª

$A_{-1} -40$
2ª

$D_{-1} 0$
3ª

1ª cuerda suelta: $D_0 0$ cents.

2ª cuerda suelta: $A_{-1} -40$ cents.

3ª cuerda suelta: $D_{-1} 0$ cents.

En el wiulín, la mayor parte de las melodías se interpretan en la primera cuerda, paralela a un "bordón" o pedal ejecutado en la segunda cuerda. Las pisadas detalladas a continuación corresponden a una primera posición.

Primera Cuerda:

Utilizan los dedos índice, medio y anular.

$D_0 0$ cents.	Suelta
$E_0 -20$ cents.	dedo índice
$Fis_0 0$ cents.	Dedo medio
$A_0 0$ cents.	Dedo anular

$D_0 0$

$E_0 -20$

$Fis_0 0$

$A_0 0$

1ª cuerda suelta (0) suena..... $D_0 0$
 Primera pisada dedo índice (i) suena..... $E_0 -20$
 Segunda pisada dedo medio (m) suena..... $Fis_0 0$
 Tercera pisada dedo anular (a) suena..... $A_0 0$

Los intervalos que se producen cuando se pisan las notas en primera cuerda, son:

$D_0 0 E_0 -20$	$E_0 -20$	$Fis_0 0$	$Fis_0 0$	$A_0 0$
$D_0 0 = E_0 -20.$	Existe un intervalo aproximado de una segunda mayor.			
$E_0 -20 = Fis_0 0.$	Existe un intervalo aproximado de segunda mayor.			
$Fis_0 0 = A_0 0.$	Existe un intervalo de tercera menor.			

Segunda Cuerda:

En la segunda cuerda sólo se utiliza el dedo índice, produciendo el siguiente sonido:

$A_{-1} -40$	Suelta
$B_{-1} 0$	Dedo índice

Estos sonidos se interpretan paralelos a la primera cuerda, a manera de pedal.

$A_{-1} -40$

$B_{-1} 0$

2ª cuerda suelta (0) suena..... $A_{-1} -40$
 Primera pisada (i) suena..... $B_{-1} 0$

El intervalo producido entre $A_{-1} -40$ y $B_{-1} 0$ suena casi una segunda aumentada, con relación a una segunda mayor temperada.

Tercera Cuerda:

En la tercera cuerda suelta se produce la nota d y se toca paralela a la segunda cuerda como acompañamiento o pedal.

$D_{-1} 0$	Suelta
------------	--------

EJECUCIÓN DEL WIULÍN SUJETO AL CALENDARIO AGRÍCOLA, PECUARIO Y FESTIVO

La música es interpretada con un mínimo de dos wiulínis. Es ejecutado sólo por varones y el canto es realizado por personas de ambos sexos. Los momentos en los que se ejecuta dentro del calendario son:

Cosecha-Pascua. Pasado el Carnaval, llamado *phujllay*, los comuneros de Totora "i" comienzan a rezar durante la Cuaresma en la zona de Cruz muqu (quebrada donde se encuentra una cruz). Los rezos son dedicados a Jesús. Esta veneración empieza durante el periodo de la cosecha hasta la fiesta de la Pascua (Marzo-Abril). Después de asistir a la misa de Pascua, que se celebra en la iglesia de Cotagaita, los comuneros se reúnen en una quebrada denominada Ramus wayq'u, donde bailan a los sones del wiulín con mucho júbilo. Tomados de la mano, cargados de hojas de palma y flores de Pascua, varones y mujeres cantan y bailan alrededor de los músicos violinistas. Desde la cosecha hasta la Pascua, la interpretación del wiulín es importante, ya que a través de la música vocal e instrumental los comuneros manifiestan su alegría, agradeciendo a la Pachamama y al Tata Dios por la cosecha.

Como ejemplos presentamos dos melodías ejecutadas en éste período:

VIOLIN

$\text{♩} = 96$

CH'ALLA U NU WUYEDU PI TAMOS AY TI KUN TAMOS AY TI KUN TAMOS AY TI KUN SI NA

15

PU IN PAS CU A PA OMAN AY TI KUN PA OMAN AY TI KUN PA OMAN

25

AY TI KUN I MA TA LMS YAY EI MAN TU SU NAY LA SHU'

Partitura 1. Melodía de la "Cosecha - Pascua": comunidad *Ch'alla Unu*. (Grabación: Erlinda Zegarra Ch. durante el III Festival Folclórico Totoreño organizada por CIAC-Tupiza. 1995).

♩ = 96

VIOLIN

SUMAT SUMAT SI TU LLR TA WA RI TA MI A MA MI TAMA MI TA LLA TA WA RI TA MI

A WA TUN WA TUN LLA NI TAT MAYNET RI SHIA NI MAYNET RI SHIA NI MAYNET RI SHIA

NI TU RI TU WUN TA CA RY CHAY TA RI SARA NI AY MA MI TAY KAM PA KAU SAY VI

Partitura 2. Melodía “Yuraman Rina” (Para ir a Yura). Fiesta de Encarnación y Pascua de Pentecostés-Espíritu, comunidad *Titora “i”*. (Grabación: Erlinda Zegarra Ch. IBEM-U.A.T.F., 1996).

Ambos textos tienen similitud en la estructura. Los versos que se cantan en la fiesta de Encarnación se refieren a la peregrinación ardua e incansable que realizan los comuneros por devoción a la Virgen. Por otro lado, el texto que se canta para Espíritu se refiere al recibimiento del Espíritu Santo y a la bendición de Dios. Festejan la Misa-de-salud, cantan y bailan armoniosamente junto al wiulín.

Almacenamiento de productos “Sara Jallch’ay” (guardado de maíz). Después de la cosecha, en el mes de mayo, los comuneros realizan el almacenamiento de maíz. Tal actividad consiste en guardar el grano seleccionado en silos construidos de cañahueca. Para tal efecto, llevan a cabo un ritual consagrado a la Pachamama Sara Mama (Madre Maíz). Usualmente, el maíz se almacena en tres silos. En el primer silo o *sak’a* grande (aproximadamente 11 qq.) se almacena para la venta. En el segundo, de tamaño mediano, se coloca el grano para la semilla. En el tercero y en otros silos pequeños se guarda para la alimentación.

El ritual se lleva a cabo cuando se almacena la semilla. En el fondo de este silo colocan una piedra denominada *quñi mama*. Es una piedra sagrada, conservada en un lugar seguro año tras año. Colocada la piedra sostienen que el

alimento durará igual que la piedra y que la semilla se fertilizará. También colocan una *ch'uspa* (pequeña bolsa, tejido tradicional de los Andes) nueva con coca y *llijta* (lejía) para la Sara Mama.

El encargado de llevar a cabo este ritual es *Kuraj Tata* (Padre Mayor). Vistiendo un poncho rojo y abrazado por el aroma de la *q'uwa* y el incienso, echa la semilla de maíz al silo, solicitando a viva voz a la Sara Mama que la semilla sea reproducida en abundancia. Posteriormente, el silo es tapado y amarrado con un poncho rojo. Encima del mismo, los campesinos colocan un adobe de sal, cuyo significado es la duración. También sitúan un lacayote como símbolo de alimento. Sujetado entre la sal y el lacayote colocan hojas de palma, como alegoría de la bendición de Dios.

Mientras se efectúa esta ceremonia, a los sones de *wiulinis*, varones y mujeres *ch'allan* (libación), cantan y bailan alrededor de los silos con pequeños saltos. En este ritual, la música instrumental y vocal es importante porque la melodía interpretada en el *wiulín* tiene la finalidad de alejar a los espíritus malignos. Esto explica la razón del título de la canción que se ejecuta y canta: "Sajra" (espíritu maligno).

♩ = 90

VIOLIN

WAY WI TAWNY WI TU WI DI TAY WASHY KI WA SA PI WI DI TA GÓ MO MU LLI CI
 TU WI DI TAY CHAY CHU CHAY CHO LAY KI WI DI TA NA TI VI DAD CI TU WI DI TAY

Partitura 3. Melodía de *Sajray-Sara Jalch'ay*. Comunidad *Askhanty*. (Grabación: Erlinda Zegarra Ch., en el III Festival Folclórico Totoreño, organizada por CIAC Tupiza. 1995).

Las fiestas posteriores tienen también sus propias melodías en *wiulín*, tal como mostramos en la siguiente secuencia:

♩ = 150

VOLIN

The image shows a violin score for a piece titled "Inkalla". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 150. The score is divided into measures, with measure numbers 14, 27, 40, 53, 67, 81, 95, and 105 indicated at the beginning of their respective lines. The music consists of a continuous stream of eighth notes, often beamed in groups of four. There are several dynamic markings: *f* (forte) appears at measures 14, 27, 40, 53, 67, 81, and 95. There are also markings for *f* with a prime (*f'*) at measures 27 and 95, and *f* with a double prime (*f''*) at measure 81. The piece concludes with a double bar line at measure 105.

Partitura 4. "Inkalla". Comunidad Totora "I"
 (Grabación: Erlinda Zegarra Ch., IBEM- U.A.T.F. 1996).

J. 75

VIOLIN

7 A

13 B

20 A

26 B C

32

39 A B

45 C''

51

57 A B

64

70

77 A B

84

Partitura 5. "Matrimonio Waylli". Comunidad Totora "j"
 (Grabación: Erlinda Zegarra Ch. IBEM - U.A.T.F. 1996).

$\text{♩} = 90$

VIOLIN

5

Partitura 6. "San Juan". Comunidad Cazón (Grabación: Erlinda Zegarra Ch. en la fiesta de San Juan. 1994 y en el III festival folclórico de la comunidad de *Talina*, organizada por el CIAC - Tupiza. 1994).

$\text{♩} = 70$

VIOLIN

5

YAS TA SAN PE DRO PA SAN AY LI LI LI TAY PA LO MI TAY

MA YU U RAY TA CHU RI SAN US PI LAY LY RAY PA LO MI TAY

Partitura 7. "San Pedro". Comunidad Totora "i" (Grabación: Erlinda Zegarra Ch., IBEM - U.A.T.F. - 1996).

$\text{♩} = 84$

VIOLIN

7

Partitura 8. "Gerra" (marcación de ganado mayor). Comunidad Falsuri. (Grabación: Erlinda F. Zegarra Ch. en el III Festival Folclórico Totoreño organizado por CIAC-Tupiza en Totora "i").



Fig. 23: Detalle de la vestimenta de la comunidad de Askhanty del cantón Tatora, provincia Nor Chichas, Potosí. Resaltan las flores de Pascua, época en la que se ejecuta con toda intensidad el wiulin. El color blanco que sobresale en los tejidos, significa pureza, renovación, espiritualidad. XVI Festival Nacional Luz Mila Patiño Cochabamba. 2010. (Foto. Isabelle Verstraete).

CONCLUSIONES

Durante el periodo colonial (siglos XVI-XIX) incursionaron músicos religiosos con diferentes misiones religiosas. Fueron sacerdotes jesuitas, dominicos y franciscanos que atravesaron con su evangelización los territorios que hoy en día forman parte del espacio boliviano; es decir: Moxos, Chiquitanía, Chichas, Tarija, el Chaco y otros. Ellos trajeron diferentes instrumentos musicales. Entre los cordófonos, el violín. Éste instrumento, clasificado como rabel, ingresó a América junto con algunas de sus costumbres (boda, pastoreo), traído por músicos aventureros atraídos por la riqueza mineral que se explotaba en Potosí y con los misioneros evangelizadores de indios, como eran los franciscanos, diestros en la artesanía en madera.

Durante el siglo XVII las misiones jesuíticas instalaron en las reducciones de Chiquitos talleres de instrumentos musicales donde se construían violines, rabeles y rabelones, creando así una elite de maestros en *luthería*. Estos instrumentos fueron denominados indiferentemente como rebec o wiulín en versión indígena. De ahí que muchos de los rabeles fueron llamados wiulinis.

Existen testimonios que fue San Francisco Solano quién estuvo evangelizando en la zona de los Chichas. Es probable que sea la evangelización de Francisco Solano la que introdujera la ejecución del wiulín en esta región.

Durante la cristianización colonial no se entregaban los instrumentos musicales a los comuneros; sólo se les prestaba en las parroquias donde aprendían a tocar. En un comienzo, los campesinos aprendieron a tocar en los wiulinis o rabeles traídos del viejo mundo. Pero, con el transcurrir de los años, estos instrumentos iban desapareciendo por deterioro o por falta de importación desde Europa. Debido a la necesidad de tener wiulines propios, los campesinos comenzaron a construir sus propios instrumentos, utilizando el material de su contexto que se encontraba a su alcance. Además, debemos destacar que muchos de los indios se trasladaban desde regiones alejadas hasta el pueblo de Cotagaita (capital de la provincia Nor Chichas), por lo que, podemos suponer que existió una gran demanda de wiulinis.

Dadas las características del wiulín chicheño y las particularidades rústicas que posee, como el número de cuerdas y la posición de ejecutar, es necesario destacar que se trata de la pervivencia de un tipo de rabel colonial.

Existen pocos datos sobre el contexto socio-cultural del wiulín/rabel. Algunos historiadores dicen que en el Viejo Mundo el rabel era estrictamente un instrumento para acompañar la danza. Por ejemplo: los músicos ambulaban tocándolo en las bodas. Aunque los comuneros chicheños adaptaron el wiulín/rabel y algunas de sus manifestaciones a su calendario agrícola festivo, hay que destacar que el uso del wiulín en los Chichas tiene similares funciones que las que había en el Viejo Mundo. En Europa se tañían wiulinis con fines pastoriles e idílicos así como en las bodas. En el espacio de Chichas es típico el bailar en los matrimonios bajo los sonos del wiulín. También, al igual que los españoles, tocan el wiulín para motivos pastoriles. En España el rabel también se usó para guardar el ganado y, en los Chichas, se ejecuta para la hierra o marcación del ganado.

Las manifestaciones culturales del wiulín estudiado están regidas por el calendario andino. La Pascua, Cuasimodo y Espíritu son manifestaciones que coinciden con la cosecha y con el almacenamiento de productos. En la temporada de Pascua se lleva a cabo la cosecha. En esta temporada también se llevan a cabo los matrimonios. Cerca a Espíritu o Pascua de Pentecostés se almacenan las mazorcas de maíz. Por otro lado, los rituales y las fiestas de la Pachamama y de los Santos San Pedro y San Juan están relacionados con los fenómenos naturales (los animales y el agua) y junto a ellas se llevan a cabo las hierras o gerras (marcación o señalización de ganados). Dentro de estas manifestaciones, la música del wiulín, el canto y la danza son imprescindibles. Estas tres expresiones siempre van juntas, nunca están separadas.

La composición de las melodías sigue también cuatro pensamientos musicales vinculados al calendario agrícola-ritual. El primero corresponde a la temporada de Pascua, Cuasimodo y Espíritu. Estos temas tienen una melodía similar. Son interpretados con textos diferentes y en diferentes alturas. Son fáciles de identificarlas durante la Pascua. Tienen la finalidad de agradecer a la Pachamama por la producción de alimentos. La segunda melodía Sara Jallch'ay, encierra otro pensamiento. Está compuesta independientemente de las demás melodías. Tiene la función de alejar a los espíritus malignos, los llamados "sajras", para que la cosecha perdure todo el año y no sea como el viento, pasajero. El tercero corresponde a la composición de las melodías de matrimonio. También son independientes y únicas en su género. Tienen la función de alegrar los lazos sociales matrimoniales. El cuarto pensamiento se refleja en la temporada de hierra y se vincula a las fiestas de San Pedro y de San Juan. Estas melodías tienen bastante similitud que caracterizan la temporada de los rituales y

de las festividades. Mediante la música encomiendan a la Pachamama y a los santos el cuidado y la reproducción de sus ganados. Regocijan e inspiran su fe y devoción hacia sus seres telúricos, los *awatiris* (pastores que moran en la cúspide de las quebradas).

Técnicas indígenas de ejecución del violín en Bolivia

Walter Sánchez Canedo

INTRODUCCIÓN

Muchos investigadores han asumido que los instrumentos de cuerda frotada no existieron en las culturas pre-hispánicas americanas y que son los conquistadores hispanos (desde fines del siglo XV) quienes los introducen en América (Rodríguez Torcelli 1992). Aunque no existe evidencia documental ni arqueológica que muestre una presencia de instrumentos de cuerda frotada en los Andes como en la Amazonía y el Chaco, estudios etnográficos modernos sugieren que arcos musicales con cuerda frotada pudieron haberse desarrollado en las culturas indígenas locales¹.

Referencias concretas sobre los procesos de introducción de instrumentos musicales europeos de cuerda frotada—violas, violines, violones, vihuelas de arco, rabeles, rabelones, etc.— son frecuentes en la documentación civil y religiosa desde períodos tempranos coloniales y muestran una gran diversidad debido a que muchos de ellos se hallaban en pleno proceso de evolución (cf. *Infra*).

En Bolivia, si bien diversos estudiosos han abordado el proceso histórico de incorporación de los instrumentos europeos dentro de los pueblos indígenas de tierras bajas y de tierras altas, son pocos los que han incidido en

1 Tal como sostiene Damián Vaca (cf. Video en este mismo volumen).

el análisis de la agencia activa, creativa, imaginativa de los indígenas para la incorporación de esos instrumentos musicales dentro de sus repertorios simbólicos, imaginarios, acústicos, sonoros y cosmológicos. Este hecho se debe a que las investigaciones se han centrado principalmente en comprensiones circunscritas dentro de modelos europeos, sin entender los sistemas de pensamiento indígena por un lado, y a la falta de registros historiográficos con respecto a qué pensaban los indígenas sobre estos instrumentos.

Es la actual investigación etnográfica y etnomusicológica la que ha comenzado a mostrar no sólo la rica presencia del violín y sus variantes, sino las formas en la que los pueblos indígenas y campesinos de Bolivia han re-funcionalizado, re-significado e integrado este instrumento musical dentro de su repertorio ritual, cosmológico, sonoro y estético. Un primer diagnóstico de esta amplia presencia actual del violín es que su uso se halla vigente entre: los Mosekene y los Mojeño (Beni); los Guarayu, los Chiquitano y los Guaraní (Santa Cruz de la Sierra); los Chaqueños y los Chapaco (Tarija) y, los quechua hablantes de los valles de Cotagaita (Potosí). Hasta la segunda mitad del siglo XX era también ejecutado por grupos socio-culturales indígenas de tierras bajas como los Tacana, los Baure, los Canichana y los Itonama (Beni) y, en la zona andina, por los quechuas de Calcha (Potosí) y los mestizos de Vallegrande (Santa Cruz de la Sierra), lugares, estos últimos, de donde desaparece debido a diversos factores: muerte de los viejos maestros ejecutantes del violín, abandono de este instrumento por parte de los jóvenes en sus prácticas musicales y políticas culturales locales que inciden en el hecho de que no es un instrumento "originario".

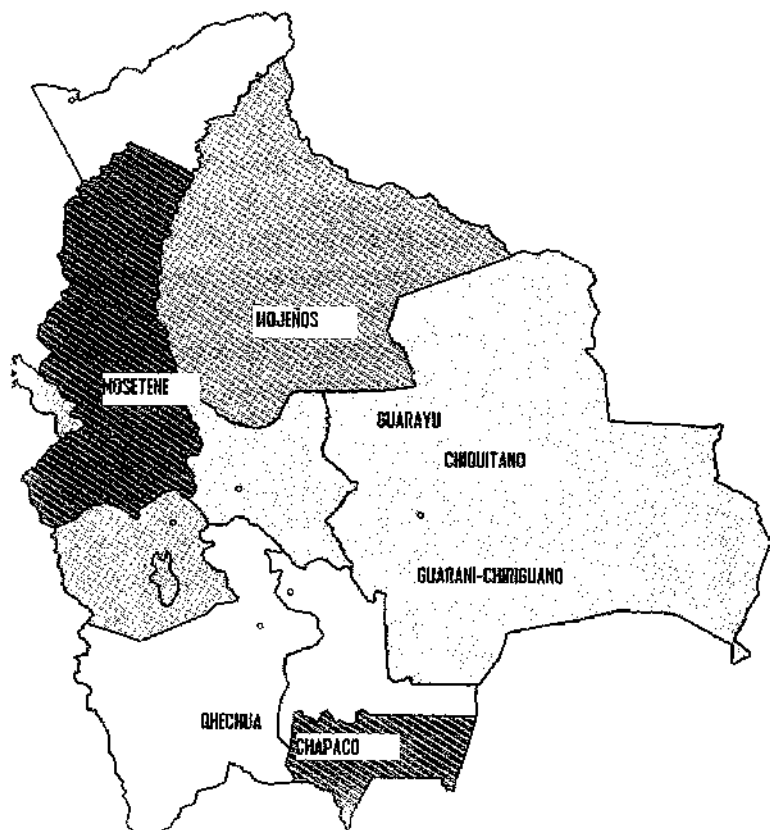


Fig. 1. Mapa de Bolivia, con la ubicación de los principales pueblos indígenas y campesinos que usan el violín.

Es paradójica la escasez de estudios etnomusicológicos y musicológicos que abordan esta presencia rica y diversa del violín. Entre los trabajos más relevantes puede señalarse los de Zegarra sobre el violín en Totorá “i” (Potosí), (1994; 1998; 1999) las descripciones de Vaca (2010) y de Cavour (2003) sobre los violines Guarayu, el de Sánchez sobre el violín Chiriguano (1997, 1999, 1998, 2001), el de Calvo (1993) sobre el violín Chapaco. En el caso de los Mojeño y de los Chiriguano, aunque

existen muchas referencias sobre el uso del violín (cf. Becerra 1977; Huseby & Ruiz 2000; Navrot 2000; s/f), no existe un trabajo específico que aborde el análisis de este instrumento.

El presente trabajo, netamente descriptivo y con un fuerte énfasis visual, es un intento por llamar la atención sobre la gran diversidad de técnicas de ejecución del violín usadas por los músicos de diversos pueblos indígenas y campesinos de Bolivia y sobre la rica variedad sonora, estética y acústica cuyos antecedentes se hallan, sin duda, en los procesos históricos particulares que cada pueblo vivió durante la colonia y la república.

Por tal motivo, el artículo se centra en la necesidad de realizar un primer relevamiento —con un énfasis comparativo— de las actuales técnicas indígenas y campesinas de ejecución del violín. Son tres los propósitos: (1) realizar una aproximación a la iconografía presente en las pinturas², esculturas y fuentes fotográficas históricas a fin de comenzar a comprender las técnicas de ejecución durante la colonia y la república (2) realizar un acercamiento a las actuales técnicas de ejecución del violín y (3) tener un primer inventario de las técnicas de uso del arco.

Todos estos elementos pueden abrir brechas para que, en el futuro, pueda comenzarse a comprender sus implicancias sobre aspectos que hacen a la rica producción

2 . Hay que señalar de entrada que el hecho que un pintor —o un escultor— retrate un violín o un violinista no significa que conozca el instrumento en profundidad. Esta advertencia hace a la importancia tomar las fuentes pictográficas con cuidado ya que es posible que, en muchos casos, el pintor haya tenido en mente aspectos que hacen más a la composición estética del cuadro que a la representación fiel de un instrumento musical o de una técnica de ejecución. No obstante tal advertencia, es evidente que las iconografías son importantes en la medida que muestran cuestiones que son difíciles de hallar en otras fuentes.

estética y sonora en vinculación con aspectos que hacen a los sistemas cosmológicos particulares.

ALGUNOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA PRESENCIA DEL VIOLÍN EN LA ACTUAL ZONA DE BOLIVIA

Una primera aproximación puede generarse a partir de la comprensión de los procesos históricos de la introducción del violín en: (1) la zona amazónica y chaqueña —donde la presencia colonial hispana e incluso republicana temprana es delegada a distintos órdenes religiosos jesuitas y franciscanas— y, (2) la zona altiplánica y de los valles —donde la acción del Estado colonial y republicana es directa. Ambos procesos, diferenciados, han dado lugar a la construcción de prácticas culturales y musicales distintas que deben, además, ser comprendidas, en correspondencia con la agencia activa de los propios pueblos indígenas locales. De ahí que el proceso colonial y republicano no debe ser visto como una suerte de imposición “desde arriba” sino como una relación dialéctica en la que los propios agentes indígenas fueron protagonistas centrales.

La zona amazónica y chaqueña

La introducción de instrumentos musicales europeos en el espacio amazónico y chaqueño fue parte de la política colonial y republicana de cambio cultural y religioso, dándose a partir del trabajo misional de diversas órdenes. Hay que destacar la acción jesuita en la consolidación de una cultura reduccional en dos zonas: la Chiquitanía (actual departamento de Santa Cruz de la Sierra) y Moxos (departamento del Beni) durante un siglo (s. XVII-XVIII) y la de los franciscanos en el espacio Guaraní del Chaco de Tarija, Santa Cruz de la Sierra y Chuquisaca y entre los grupos in-

dígenas de las zonas amazónicas de La Paz y Cochabamba (s. XVII-XX).

El violín y la presencia misional jesuita.

Es conocida la presencia misional jesuita durante el siglo XVII-XVIII principalmente en el espacio chiquitano y de Moxos. La misma tiene sus antecedentes desde dos vertientes: aquella proveniente desde el Paraguay lugar donde los padres misioneros jesuitas, tenían instaladas misiones en las que se fabricaban violines, chirimías, cornetas, guitarras, trompas, arpas, clavicordios y órganos (Nawrot 2000: 37) y, aquella proveniente del Perú, donde la presencia jesuita era importante principalmente en el altiplano de la actual Bolivia.

En los llanos amazónicos bolivianos, la presencia misional es destacada en zonas donde el Estado colonial español tenía una presencia incipiente. Es así que desde el siglo XVII, cuando se funda la primera misión entre los Chiquitano, la labor misionera y de construcción de una cultura reduccional donde la música será una constante. Se ha destacado la presencia del padre misionero Martín Schmid (1694-1772) en la chiquitanía, quien, a pesar de no ser un *luthier*, es el que organiza una escuela de música y talleres de fabricación de instrumentos musicales (violines violas, cellos arpas, clavicordios y órganos) (cf. Nawrot 2000: 41; Kennedy 1988: 3). Tal tradición será expandida hacia las demás misiones y, tanto el taller como la enseñanza de la "solfa" a los niños serán elementos destacado para propiciar el cambio cultural y religioso.

Aunque se ha destacado como similares las políticas jesuíticas vinculadas a la música y la creación de nuevas sonoridades en todas las misiones se conoce poco sobre las formas de introducción del violín. Es posible que

algunos maestros de música hayan asistido a los talleres de sus similares en la zona de la chiquitanía, aunque algunas particularidades parecen sugerir que se trataron de procesos paralelos pero con diferencias. Es posible visualizar tal hecho, por ejemplo, en el momento de la expulsión (1767) cuando los inventarios muestran una importante cantidad de rabeles³ y rabelones y la falta de violas en las misiones de Chiquitos y de violines, violones y violas en las misiones de Moxos⁴. Es posible que tal diferencia se deba a la procedencia de los padres misioneros ya que las misiones de Chiquitos dependían del Colegio del Paraguay y tenían una mayoritaria presencia de misioneros europeos mientras que las misiones de Moxos que dependían del Colegio Jesuita del Perú, tenía mas bien una importante composición de misioneros americanos (cf. Block 1994). Estas diferencias habian derivado que, para fines del siglo XVII, existan diversas tradiciones organológicas europeas vinculadas a los instrumentos de cuerda frotada, lo que explicaría, a su vez, la gran diversidad organológica actual ligada violín, no sólo en cuanto a sus formas, sino a las técnicas de ejecución.

3 Ruiz & Huseby, destacan la siguiente referencia con respecto a la presencia temprana del rabel en América:

La primera referencia al rabel en América es sorprendentemente temprana. Gaspar de Carvajal, cronista del viaje de Orellana en el que se descubrió el río Amazonas, describe a un grupo de indígenas del bajo Amazonas de esta manera: "Venían muy lucidos, con diversas divisas y traían muchas trompetas y atambores, y órganos que tañen con la boca y arrabeles que tienen tres cuerdas" (cit. por Nordenskiöld 1929: 179). Por el comentario de Nordenskiöld que sigue a la cita, es el único dato de un instrumento de cuerdas de ese tipo en toda América para entonces (1541), de allí que lo considere un préstamo europeo" (1986: 71).

4 Nawrot, en base a otro tipo de fuentes, sostiene que este inventario no es completo ya que faltarían chirimías, espinetas, flautas traversas, flautas dulces, violoncelos y violas (2000: 76).

Cuadro Nº 1. Inventario de instrumentos musicales en las Misiones de Chiquitos (1767)

PUEBLO MISIONAL	TIPO Y NUMERO DE INSTRUMENTOS MUSICALES										
	Violín	Violonchelo	Saxofón	Rebano	Órgano	Arpa	Trompa	Clarin	Salterio	Clavicordio	Bajón
San Xavier					3	2	2	2	2	2	
San Rafael					2	7	2	4			1
Santa Ana					1	3		2		2	1
San Ignacio					2	4		2			1
San Miguel					2	4	4	1	1	2	
Ntra. Sra. de Concepción					1	3	1	3			
Sto. Corazón de Jesús					1	4					
Santiago					2		6	2			
San Juan					1	2	3	4			
San José					3	s.d.	s.d.	3			
TOTAL					18	29	14	26	3	6	3

Fuente: Nawrot 2000: 76-77.

El inventario de los instrumentos musicales encontrados en las misiones de Moxos (1767) dan una idea también de la importancia de los instrumentos de cuerda frotada dentro del repertorio musical-misional jesuita y sus variedades.

Cuadro 2. Inventario de instrumentos musicales en las Misiones de Moxos (1767)

PUEBLO MISIONAL.	TIPO Y NUMERO DE INSTRUMENTOS MUSICALES												
	Violín	Violón	Viola	Apna	Obue	Organo	Clave	Monocordio	Clarin	Chirimía	Flauta Traversa	Bajón	Bajonete
Lorelo													
Santísima Trinidad						3		5	4	6			
San Francisco Xavier	16					2		2	6	16	4		
San Pedro	8	2			3	3		2	4	3	2	3	
Santa Ana						1		2					
Exaltación													
Santos Reyes	6	3	1	5		1	1	1				2	1
Santa María Magdalena									2				
San Ignacio	11	3				3				5	10	4	
San Francisco de Borja							3	2					
San Nicolás de Berí				4			1		1	4			
San Simón	4			1									
San Martín	6	2				1							
San Joaquín	7	2		1								1	
Purísima Concepción	7	3		3	2	2					1 Flauta dulce		
TOTALES	61	18	1	15	5	21	2	14	17	34	16	10	1

Fuente: Nawrot 2000: 103-104.

No se conocen los modelos de cada uno de estos instrumentos de cuerda frotada. Los escasos datos sugieren una gran diversidad en cuanto a tamaños y modelos, que tenía correspondencia con la gran variedad existente en Europa. Todos estos instrumentos tenían arcos curvos; en el caso de los violines, es posible que hayan tenido un mango relativamente corto —detalle, este último, señalado como una característica del llamado “violín barroco” (cf. Huseby, Ruiz & Waisman 1990: 667)⁵— y sin mentonera.

¿Cuáles fueron las técnicas de ejecución de violas, violines, violones, rabeles y rabelones en las misiones? No se sabe nada, pero es posible suponer que hayan sido similares a las que se ejecutaban en Europa —y que aparecen en los grabados de la época— por lo que también hay que presumir la existencia de una gran diversidad de estas técnicas.

Con la expulsión de los jesuitas en 1767 se iniciará sin duda una nueva dinámica dentro de la cultura reduccional que impactará en la construcción de los violines, rabeles, rabelones y violones, y también en las técnicas de ejecución.

5 El colectivo Huseby, Ruiz & Waisman, señalan con respecto al violín chiquitano observado en la década de 1990: “el violín (“viorín” pronuncian los chiquitanos), único cordófono perviviente de la capilla, se halla en franco descenso en cuanto a su vigencia. Los ejemplares que pudimos observar no responden a los diseños comerciales modernos. En líneas generales poseen el mango paralelo a la caja y relativamente corto, propio del hoy llamado violín barroco, y muestran diseños individuales de considerable interés organológico que denotan su factura artesanal. Los arcos utilizados, de construcción rústica, poseen varillas gruesas y curvadas hacia afuera. En los casos consultados, los ejecutantes no recordaban la fecha de construcción de sus instrumentos, que habían recibido de poseedores anteriores” (2000:667).

Los franciscanos tuvieron una presencia importante en muchas zonas tanto del Chaco como de la Amazonía. En esta última zona, las misiones se hallaban situadas en los márgenes fronterizos de las misiones jesuitas: el Norte del actual departamento de La Paz y de Cochabamba y, el Sur de Santa Cruz. En el Chaco, las reducciones comenzarán a ser importante a partir de fines del siglo XVIII, tanto en la frontera de Tarija [misiones de Salinas (1690 jesuitas y 1767 entregada a los franciscanos) y la de Itau (1791)], en la zona de Saucos [San Francisco de Azero (1770), San Pedro Alcántara de Tayarenda (1790), Nuestra Señora de la Purificación de Yti (1789) y San Pablo Apóstol de la Tapera (1798)], aunque la mayor proporción se hallarán en la Cordillera de Santa Cruz [Piray (1680 Jesuitas; 1768 franciscanos), Florida (1781), Cabezas (1769), Abapó (1770), Mazavi (1788), Igmiri (1786), Tacurú (1786), Zaypurú (1788), Tapuitá (1795), Tacuaremboti (1791), Igüirapucuti (1790), Piriti (1792), Parapiti (1795 con indios Chané y Chiriguano) (cf. Sánchez 2001: 21). En todas estas misiones era importante el uso del violín, el arpa y el violón, tal como lo hace saber Viedma [1788 (1969): 225] cuando escribe sobre la misión de Piray o, Mingo de la Concepción, quién señala que la Misión de Azero tenía un órgano pequeño así como “buenos músicos de los mismos indios quienes tocan diestramente los instrumentos de violines y arpas” [1797 (1981): 167].

Con la independencia de Bolivia, las órdenes religiosas son expulsadas por Sucre. Sin el control de los padres misioneros, es posible que el uso del violín, ya arraigado, se enraíce en las prácticas rituales indígenas locales, alcanzando una nueva dimensión sonora, estética y social. En muchas zonas, la influencia misional franciscana ya no será determinante –como en los valles de Cotagaita– por lo que el violín tendrá su propio desarrollo. El retorno de los misioneros

franciscanos a partir de los colegios misionales de Tarija y de Potosí desde mediados del siglo XIX, es posible que reforzara la presencia del violín (cf. Sánchez 2001: 23).

Una importante colección de dibujos hechos a fines del siglo XIX y que contienen ilustraciones de ejecutantes de violín en las misiones franciscanas del Chaco producto de la pluma de un dibujante llamado Riou, hechas en base a croquis levantados por el explorador Arthur Thouar y de otros viajeros (cf. Thouar <1883-1887> 1997). Son relevantes para entender el violín y las técnicas de ejecución en el siglo XIX y principios del XX. Una ilustración de Riou, realizada en base a los apuntes de un tal “Sr. Novis”, muestra a un conjunto de indígenas Chiriguano, interpretes de violín, a su llegada a la misión de Tigüipa. La técnica y la postura de ejecución son netamente modernas —sujetar el violín con el mentón y sobre el hombro—, aunque la ejecución del arco, con el puño cerrado, es más bien colonial (Thouar <1883-1887> 1997: 288).



Fig. 2. Detalle del dibujo llamado: “Llegada a la Misión de Tigüipa - Dibujo de Riou, en base a un croquis del Sr. Novis”. (Thouar <1883-1887> 1997: 288).

Esta técnica de ejecución del violín es distinta a la del violinista retratado en el pueblo de Lagunillas (Thouar <1883-1887> 1997: 332), quién toca un violín de gran tamaño en una posición vertical apoyada sobre el pecho⁶. El arco es sostenido con el puño cerrado.



Fig. 3. Detalle del dibujo llamado "Una misa musical en lagunillas. Dibujo de Riou, en base a un croquis del Sr. Novis" (Thouar <1883-1887> 1997: 332).

Una colección fotográfica importante con la presencia de violinistas es la registrada por el fotógrafo italiano Vincenzo Mascio en las misiones franciscanas entre los Guaraní a fines del siglo XIX (Giannecchini & Mascio <1898> 1995). Las fotografías muestran que el violín formaba parte de un ensamble que incluía flautas traversas, bombos y tambores.

Es conocido el origen italiano de muchos padres misioneros franciscanos llegados a las misiones del Chaco durante el siglo XIX. Es viable pensar por lo tanto, que el modelo de violín introducido haya sido el italiano y

6 Hay que notar la presencia de un atril para partitura. Este elemento es una demostración que los músicos de Lagunillas leían música debido, sin duda, a la acción misional franciscana.

que los padres hayan enseñado una técnica italiana de ejecución de este instrumento. Los violines, aunque no tienen mentonera, son puestos debajo del mentón, aunque algún violinista lo apoya sobre el hombro. La forma de sujetar el arco es con el puño cerrado, con el dedo pulgar entre la vara y las cerdas. El arco es ligeramente curvo hacia arriba -evidencia de que el arco moderno aún no había sido adoptado. Es posible, por lo tanto, que estos violines y sus arcos hayan sido fabricados en las propias misiones por los indígenas, lo que podría sugerir que muchos de estos violines tuvieran características del periodo colonial. No hay que desdeñar, sin embargo, la agencia creativa indígena en la fabricación de los violines —donde debieron haber puesto sus propios gustos— y arcos, así como en las técnicas de ejecución con el fin buscar un sonido estética e imaginariamente deseado y buscado



Fig. 4. "Música de la Misión de Tarairí (Chaco). Fecha. Nótese los arcos levemente curvados hacia arriba. (Foto: Vincenzo Mascio). (Nino 1912: 102).



Fig. 5. "Patio de la residencia del misionero de San Roque de Aguiarenda y los neófitos que tocan los violines". Nótese los arcos levemente curvados hacia arriba y el dedo pulgar entre el arco y las cerdas. (Foto: Vincenzo Mascio) (Giannecchini & Mascio <1898> 1995: 65. Fotografía n. 27).

Estos pocos ejemplos visuales muestran la presencia del violín y de determinadas técnicas de ejecución durante el siglo XIX y XX en todo el espacio chaquense.

2) la zona altiplánica y de los valles

Son escasas las fuentes documentales que muestran los mecanismos de introducción de instrumentos de cuerda frotada en la zona colonial andina. Una mirada rápida y no exhaustiva apunta a que fueron introducidos diversos instrumentos de cuerda raspada -rabeles, rabelones, violas da gamba, vihuelas de arco- durante la colonia temprana, tanto por gente religiosa como por gente civil. *

Las pictografías del siglo XVII y XVIII son importantes documentos historiográficos que proveen pautas para comprender aspectos que hacen al violín y a otros instrumentos de cuerda frotada en el espacio de Charcas, así como de las formas de ejecución. En el del templo de Santa Teresa

en Potosí, se halla un óleo sobre lienzo pintado en el siglo XVII en el cual aparece un ángel ejecutando un violín. Formalmente este pequeño instrumento no posee mentonera, tiene un diapasón grueso, la voluta es en forma de caracol; posee un pequeño cordal, dos efes, una caja armónica levemente abovedada en la parte central y un puente curvo. El arco es levemente curvado hacia arriba. Para la ejecución, el ángel-músico apoya el violín sobre el brazo y contra el pecho y sostiene el arco con la palma de la mano hacia arriba.

Esta misma técnica de ejecución del arco se halla en el ángel ejecutante de una viola da gamba, en el óleo sobre lienzo llamado *Disputa del Santísimo Sacramento* de autor Anónimo y pintado en el primer tercio del siglo XVIII. En este mismo cuadro se observa un ejecutante de, posiblemente violín, que apoya el instrumento sobre el brazo, aunque tal postura parece ser más pictórica que real. Los arcos tanto del personaje que ejecuta la viola da gamba como del ángel violinista, son curvos, típicos del violín medieval.



Fig. 6. A la izquierda: Cuadro y detalle del ángel ejecutante del violín. A la derecha: detalle de ángel-músico ejecutante del violín. (Principios s. XVIII).
(Foto: Walter Sánchez C.).



Fig. 7. A la izquierda: Disputa del Santísimo Sacramento. Anónimo. Oleo sobre lienzo. A la derecha: Detalle de ángeles-músicos ejecutantes de violín y de una viola da gamba. (Primer tercio s. XVIII). (Foto: Walter Sánchez C.).

Otra pintura, realizada por Luís Niño (siglo XVIII) y que se conserva en el Museo de la Recoleta (Sucre), muestra a la Virgen de la Candelaria de Sabaya, “de la provincia de Carangas”, acompañado de un ángel ejecutante de una vihuela de arco, con seis cuerdas. La técnica de ejecución es similar a la de la viola da gamba, apoyada sobre las piernas, y destaca por el uso de un arco curvo que es sujeto con una técnica con la palma de la mano hacia arriba.



Fig. 8. A la izquierda: La Virgen de Sabaya. Luis Niño. Óleo sobre lienzo. A la derecha: Detalle del ángel-músico ejecutante de una vihuela de arco. (1737). (Foto: Walter Sánchez C.).

Escultores mestizos de la piedra han dejado también rastros de representaciones de instrumentos musicales frotados en importantes iglesias. Así puede verse en la portada barroca-mestiza del templo de San Lorenzo de Potosí (1771), donde se halla, en un pilar lateral, un ejecutante del violín que apoya el instrumento sobre el hombro y que es frotado con un arco curvo⁷ sostenido con el puño cerrado o, en el templo de Yanahuara-Arequipa (Perú) (1783), sobre cuya portada barroca tallada en piedra blanca volcánica, se halla un ángel que sostiene el violín sobre el pecho, con un arco curvo. Si bien es posible que ambos alto-relieves no sean una representación exacta de las técnicas de ejecución del violín en el espacio colonial peruano, son una muestra de la presencia de elementos formales similares a las que aparecen en las fuentes pictóricas.

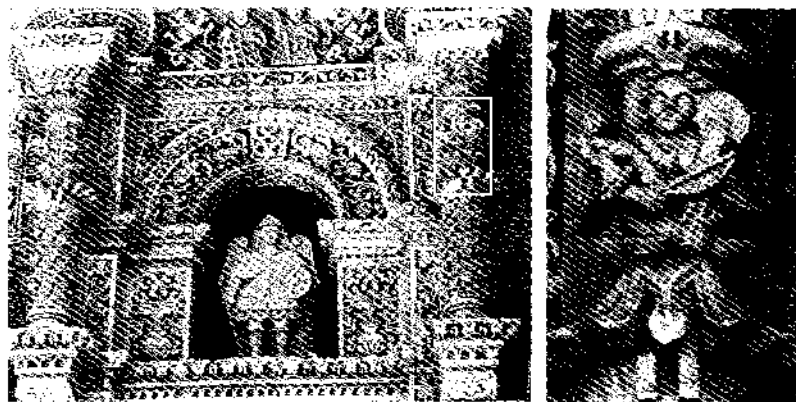


Fig. 9. A la izquierda: Parte de la portada del templo de San Lorenzo (Potosí). (Construido en 1771). A la derecha: Detalle de ejecutante de violín. (Fotos: Walter Sánchez C.).

⁷ Este tipo de arco curvo, aunque no tan pronunciado, puede aún ser encontrado en el arco de los violines construidos en la zona Guaraní-Chiriguano del Ingre.

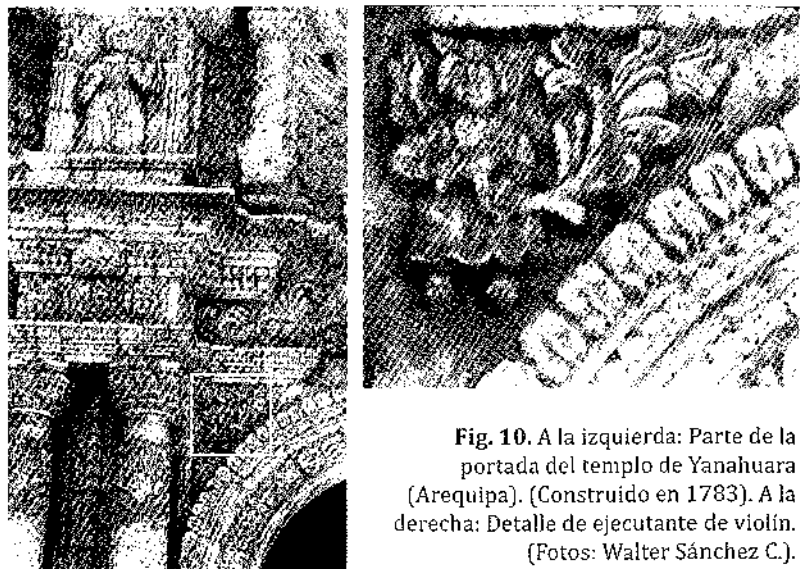


Fig. 10. A la izquierda: Parte de la portada del templo de Yanahuara (Arequipa). (Construido en 1783). A la derecha: Detalle de ejecutante de violín. (Fotos: Walter Sánchez C.).

Todas estas escasas evidencias muestran: (1) gran variedad de instrumentos de cuerda frotada, (2) amplia diversidad de posturas de ejecución del violín y de sujeción del arco (3) diversa procedencia espacial de los primeros maestros —en su mayoría, posiblemente españoles e italianos, aunque también destaca la existencia de músicos provenientes de otras partes de Europa—, lo que redundaría en diversas “escuelas” de ejecución (4) la importancia del violín como elemento acústico asociado a una sonoridad divina —de ahí su presencia escultórica en templos, en representaciones pictográficas asociados a escenas celestiales o como parte de ensambles vinculados a la iglesia.

TÉCNICAS INDÍGENAS ACTUALES DE EJECUCIÓN DEL VIOLÍN

Si tomamos en cuenta el estado actual de nuestro conocimiento, sería especulativo señalar el tipo de tradición en las

que se inscriben las técnicas de ejecución de los músicos de cada pueblo indígena y comunidad campesina. Más aún, si bien es posible que en ellas sobrevivan antiguas tradiciones, es también cierto que las actuales técnicas indígenas y campesinas se han desarrollado de manera local. Y en ello es importante la acción de los músicos locales para desplegar sus propios requerimientos tanto individuales como sociales en la búsqueda de sonoridades buscadas y deseadas. En tal sentido, importa de sobre manera enfatizar sobre la agencia creativa de los músicos locales como dispositivo central para entender el porqué de las actuales técnicas de ejecución del violín, aunque no incidiremos en las implicancias acústicas y tímbricas que tendría cada una de estas posiciones.

A fin de tener un primer acercamiento —aún prosaico— a las técnicas de ejecución de violín, se dividirá su abordaje a partir de dos elementos: (1) la posición del músico en la ejecución del violín y (2) las técnicas de sujeción del arco.

LA POSICIÓN DE EJECUCIÓN DEL VIOLÍN

Al igual que en el pasado, existe una gran variedad y riqueza en las posiciones de ejecución del violín. Estas posiciones pueden ser divididas según la parte del cuerpo donde el músico ubica el instrumento y cuyo conocimiento descriptivo puede dar luces, para que en el futuro, pueda estudiarse las implicancias estético-acústicas en la producción sonora en relación a las identidades musicales.

Entre las posiciones de ejecución más importantes tenemos:

Debajo del pecho y apoyado sobre el brazo. Esta posición es usada por los campesinos quechuas de los valles de Cotagaita y por los Mosecene. En el primer caso, los músicos apoyan el violín sobre el brazo apretado hacia el estómago aunque algunos músicos lo colocan un poco más

arriba, a la altura del pecho bajo. Los Mosecene descansan igualmente el violín sobre el brazo y lo ubican un poco más arriba, cerca del pecho bajo. En ambos casos, el violín es colocado de manera casi horizontal.



Fig. 11. A la izquierda: El Maestro quechua Santos Silguera (2010). A la derecha: El Maestro Mosecene Fidel Vez Zelada (2004). (Fotos: Walter Sánchez C.).

Apoyado sobre el hombro. Esta posición es usada por los Guaraní-Chiriguano de la zona del Ingre, por los campesinos chapacos y por los Mojeño habitantes en el Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro Sécore (TIPNIS) en Cochabamba.

Los Guaraní-Chiriguano colocan el violín apoyado sobre el hombro —en muchos casos incluso a la altura del rostro—, con una inclinación casi vertical con respecto a las cuerdas. Tal técnica de ejecución es similar al del violinista Guaraní dibujado por Riou en la zona chaqueña de Lagunillas a fines del siglo XIX. (Fig.3).



Fig. 12. A la izquierda: El Maestro Guarani Alejandro Chávez. (Foto: Walter Sánchez C.). A la derecha: El Maestro Guarani Nazario Chávez. Nótese el arco levemente curvado hacia arriba. (Foto: Christian Guzmán).

Los chapaco de Tarija usan varias posiciones. No obstante, la principal es aquella en la que el músico apoya el violín sobre el hombro, aunque, dentro de esta posición existen variantes. Así, algunos músicos posan el violín en el antebrazo, en la parte baja del hombro. La postura del instrumento es casi horizontal, con una inclinación hacia abajo. Según la tradición oral de los propios músicos, la posición tradicional de los chapacos, habría sido muy similar a la de los actuales Chiriguano.



Fig. 13. A la izquierda: el Maestro chapaco Manuel Mariano Pilinco. A la derecha: el Maestro José Antonio Jiménez. (2010). (Fotos: Walter Sánchez C.).

Los Mojeño del TIPNIS, ejecutan el violín en varias posiciones. La más tradicional es aquella en la que el músico apoya el violín sobre el hombro y con una orientación hacia arriba, casi vertical.



Fig. 14. A la izquierda: Violinista Mojeño del TIPNIS (2003). A la derecha: Maestros de capilla del TIPNIS, (2002). (Fotos: Walter Sánchez C.).

Sobre el hombro, sujeto con la quijada. Esta posición se halla entre los Chapaco, los Chaqueño, los Guaraní-Chiriguano, Guarayu, Chiquitano y Mojeños. Se trata, sin duda, de una técnica, masificada desde la segunda mitad del siglo XIX y se vincula a las formas contemporáneas de uso del violín.

Entre los chapaco, ésta técnica de ejecución y posición del violín es introducida en la segunda mitad del siglo XX. En la adopción de ésta postura se halla la influencia de la industria cultural y de las empresas discográficas, tal como lo señala el violinista Luís Aldana.

En el caso del violín chaqueño, si bien antiguamente los músicos tocaban el violín de forma similar a cómo lo hacen los violinistas Guaraní-Chiriguano del Ingre, en la actualidad, la posición de ejecución del violín se halla influida por las técnicas modernas de ejecución. Este

cambio ocurrido en las últimas décadas se debe a una influencia desde dos vertientes: la primera, de los violinistas argentinos —muchos de ellos con estudios académicos— ejecutantes de música chaqueña del Norte argentino y que son populares entre la población chaqueña boliviana y, segundo, a los requerimientos de la industria cultural y del espectáculo que promueven un uso más “adecuado” del violín; es decir, con un gran virtuosismo y desprendido de formas tradicionales.

En el caso de los Guaraní-Chiriguano, esta posición de ejecución es más frecuente en la zona del Izozog y en la zona Ava. Es posible que esta técnica provenga de las enseñanzas de los padres misioneros italianos durante la segunda mitad del siglo XIX y parte del XX, tal como lo muestran las Fig. 7 y Fig. 8.

Entre los Guarayu es posible que haya sido introducida por los padres misioneros franciscanos en el siglo XIX y XX, aunque es más factible que se deba a la influencia de músicos contemporáneos que han venido realizando una labor de enseñanza del violín entre los indígenas —por ejemplo, desde la escuela de música de Urubichá.

El uso de esta posición entre los músicos Chiquitano es posible tenga la influencia misional actual como de los procesos contemporáneos vinculados a la promoción de orquestas “barrocas”.



Fig. 15. A la izquierda: el Maestro Chiquitano Francisco Cause. A la derecha: un Maestro Guarayu. (2010). (Foto: Walter Sánchez C.).



Fig. 16. A la izquierda: El Maestro chaqueño Jorge Alcoreza. A la derecha: el Maestro chapaco Rodolfo Jeréz. (2010). (Fotos: Walter Sánchez C.).



Fig. 17. Músicos violinistas Movima de Santa Ana de Yacuma. 1996.
(Foto: Walter Sánchez C.)

Este pequeño y aún prosaico inventario muestra una gran riqueza en las posiciones de ejecución y que, deben ser vistas como producto: (1) de la acción creativa de los músicos indígenas locales, cuyo fin, sería la generación de sonoridades deseadas de acuerdo a ciertos cánones estéticos particulares y (2) de influencias de diversa proveniencia en distintos momentos de la historia —tanto colonial como republicana.

TÉCNICAS DE AGARRAR EL ARCO

El uso del violín está asociado a las técnicas de sujeción del arco. Como se ha visto, el arco⁸ tiene distintas formas que ha venido modificándose desde el siglo XVI hasta la actuali-

⁸ Actualmente ha desaparecido el arco curvo, común durante los siglos XVII y XVIII. El arco Guaraní es posible que mantenga todavía características formales de este arco colonial.

dad. Tales cambios tienen relación: (1) con las necesidades en las formas de atacar las cuerdas durante la ejecución y (2) con la posibilidad de generar variaciones cromáticas. Las distintas técnicas usadas son:

Con el puño cerrado. Esta técnica es común entre los quechua de los valles de Cotagaita. Probablemente el hecho de usar esta técnica tenga que ver con la forma del arco —recto, grueso y alto—, aunque la incidencia parece más bien estar en la posibilidad de generar elementos sonoros, estéticos y acústicos. De hecho, esta técnica permite una mayor presión de frotación sobre las cuerdas, lo que en algunos momentos permite ejecutar dos cuerdas a la vez.

Los Guaraní-Chiriguano del Ingre y del Izozog, también sostienen el arco empuñándolo. Colocan, además, el dedo pulgar entre el arco —curvo— y las cerdas lo cual le permite al músico regular la tensión de las cerdas moviendo el dedo pulgar y, por tanto, atacar una, dos e incluso tres cuerdas a la vez, según la tensión que se llegue a realizar sobre las cerdas. Esta técnica es importante en términos estéticos ya que posibilita al músico producir una gama amplia de sonoridades durante la ejecución⁹.

La forma tradicional de sujetar el arco entre los mojeños del TIPNIS es igualmente con el puño cerrado, con el dedo pulgar entre el arco y las cerdas.

Es posible que esta técnica de agarrar el arco, con implicancia en las técnicas de producción de sonido, sea la más antigua y una continuidad de las tradicionales formas de sujetar el arco del siglo XVII-XVIII.

⁹ No hay que olvidar que el modelo actual de arco, de forma cóncava hacia abajo y con tornillo de graduación se la debemos a François-Xavier Tourte (+/-1835).



Fig. 18. A la izquierda: el maestro Santos Silguera (2010). (Foto: Walter Sánchez C.). A la derecha: Maestro violinista Guaraní-Izozeño (Década de 1970. Gentileza de Antonio Méndez Barrientos).



Fig. 19. A la izquierda: el Maestro Guaraní Alejandro Chávez. A la derecha: el Maestro Guaraní Nazario Chávez. (2010). (Fotos: Cristian).

Con los dedos. Una técnica común entre los Mojeño es la de tomar el arco con los dedos. Se trata de una técnica contemporánea que es posible haya sido introducida en la primera mitad del siglo XX. Los últimos maestros violinistas Mose-tene agarran el arco con los dedos, aunque también intro-

ducen el dedo pulgar entre el arco y las cerdas para tensar las cerdas. Esta técnica de ejecución es también utilizada por los Chiquitano y por los Guarayu, posiblemente debido a la acción pedagógica de músicos académicos en estos pueblos indígenas durante el último tercio del siglo XX.

Quienes utilizan una técnica moderna occidental para la ejecución del arco, son los chaqueños; este hecho se debe a que muchos de ellos tienen en la actualidad una formación académica.

Los Chapaco de los valles de Tarija, en el último medio siglo han venido adoptando también modernas formas de agarrar el arco con los dedos. No obstante, existe una gran cantidad de variantes personales en estas técnicas que van desde sostener el arco con tres, cuatro o los cinco dedos.

Muchos violinistas quechuas de Totora i, agarran el arco también con los dedos, aunque, esta técnica implica igualmente sujetar, no en la parte del talón del arco, sino hacia el centro por las necesidades de realizar presión sobre las cuerdas para cada ataque.



Fig. 20. A la izquierda: el Maestro Quechua Justino Lopez Mamani. (2010). A la derecha: el Maestro Mosecene Fidel Viez Zelada (2003). (Fotos: Walter Sánchez C.).



Fig. 21. A la izquierda el Maestro Chapaco . A la derecha, el Maestro chaqueño Jorge Alcoreza (2010). (Fotos: Walter Sánchez C.).

Esta gran diversidad de técnicas para agarrar el arco tiene, dos implicancias importantes en la producción tímbrica del violín: permite distintas formas de atacar las cuerdas —con mayor o menor presión— según la forma y lugar donde se sostenga el arco y, producir una gran variedad sonora durante la ejecución con sólo modificar la tensión de las cerdas a partir del movimiento del dedo pulgar.

ATISBOS HACIA LA COMPRENSIÓN DE LA RIQUEZA SONORA Y ESTÉTICA

Resumiendo las descripciones hechas hasta el momento, puede generarse la siguiente tabla resumen.

Unidad socio-cultural	Posición del violín	Técnica de agarrar el arco
Quechua (Colagaita)	Apoyado sobre el brazo y contra el estómago.	Con el puño cerrado.
Chapaco	(1) Apoyado en la parte baja del hombro, puesto de manera casi horizontal. (2) Apoyado en la parte baja del hombro, con inclinación casi vertical con respecto a las cuerdas. (3) Apoyado sobre el hombro, sujeto con la quijada	Con el puño cerrado. Con los dedos.
Chaqueño	Apoyado sobre el hombro, sujeto con la quijada.	Con los dedos (Técnica occidental).
Guaraní-Chiriguano	(1) Apoyado sobre el hombro, con inclinación casi vertical con respecto a las cuerdas. (2) Apoyado sobre el hombro, sujeto con la quijada (Izozog).	Con el puño cerrado. Dedo pulgar entre el arco -curvo- y las cerdas, para tensar las cerdas.
Guarayu	Apoyado sobre el hombro, sujeto con la quijada.	Con los dedos
Chiquitano	(1) Apoyado sobre el hombro, sujeto con la quijada.	Con los dedos
Mojeno	(1) Apoyado sobre el hombro, sujeto con la quijada. (2) Apoyado sobre el hombro.	Con los dedos Con el puño cerrado
Moseleño	Apoyado sobre el brazo y contra la parte baja del pecho.	Con los dedos.

Un primer elemento destacado es la gran variedad de técnicas asociadas a la posición de ejecución del violín y de sujeción del arco. Estas técnicas, si bien pueden ser vistas como parte de diversas tradiciones llegadas desde Europa en distintos momentos de la historia (colonia, república), son producto también de la agencia creativa de los músicos de los distintos pueblos indígenas, comunidades campesinas y unidades socio-culturales que usaron y usan el violín. Más allá del reconocimiento de la diversidad, es importante subrayar las implicancias que tienen todas estas técnicas en la producción tímbrica y sonora del violín. En primer lugar, esta variedad permite a los músicos el uso de diversos recursos que hacen a la creación interpretativa. En segundo lugar hace a la riqueza sonora que se genera con la posición de ejecución del violín y las formas de agarrar el arco. Las técnicas en las cuales el violín es puesto sobre el brazo o apoyado sobre el hombro, permite varios hechos con implicaciones estéticas: (1) mover el instrumento musical, lo que conlleva igualmente a la posibilidad de mover el cuerpo, generándose una suerte de simbiosis entre la ejecución y la cadencia rítmica del cuerpo y (2) generar ataques del arco sobre el instrumento de mayor intensidad.

Esta relación entre la postura de ejecución del violín y la sujeción del mismo no es, sin embargo, estática ya que puede variar incluso en un mismo ejecutante; es decir, que un mismo músico puede ejecutar el violín con distintas posturas según la pieza musical que se esté tocando. Lo mismo sucede con las técnicas de sujeción del arco ya que puede variar, según las necesidades de producción de un tipo de sonoridad y tímbrica deseada. Así, por ejemplo, al agarrar el arco con todo el puño, permite al músico generar una fuerte presión en la ejecución, lo que hace que las sonoridades emitidas sean densas y muchas veces con

“ruido”¹⁰. El introducir el dedo pulgar entre las cerdas y la vara permite producir distintas tensiones durante la ejecución; es decir, que el sólo movimiento del dedo pulgar que hace que las cerdas sean tensadas o destensadas permite atacar la cuerdas del violín con distintos grados de presión, generando de esta manera una gran riqueza cromática¹¹. El sujetar el violín con los dedos supone una menor presión del arco sobre las cuerdas y, por lo tanto, provoca la necesidad de producir sonidos más “limpios” melódicos, asociados a una sola cuerda, tal como sucede con los violines chaqueños, Guarayu, Chiquitano y también Moxeño.

Estos ejemplos muestran la necesidad de dejar lecturas pedestres que presumen que tales técnicas de ejecución indígenas son supervivencias de los siglos XVII-XVIII o que tienen una vinculación “arcaica”. Las elecciones tienen que ver más bien con la necesidad de cada grupo, pueblo indígena o músico de generar una identidad acústica y, por lo tanto, con de producir sonidos deseados, imaginados y provocados.

APERTURAS

Este primer acercamiento hecho tanto desde las fuentes iconográficas coloniales y republicanas tempranas como desde una mirada –etnográfica descriptiva– de las técnicas actuales de ejecución del violín, permite constatar dos cosas: (1) que las fuentes pictográficas, escultóricas, foto-

10 Esta producción tiene implicancias con la forma del arco, ya que tales sonoridades sólo son posibles con arcos curvos hacia arriba o anchos, tal como sucede con los arcos Guaraní o con los arcos de los violines quechuas.

11 Tal hecho de permitir atacar las cuerdas con distintos grados de intensidad tiene que ver con la búsqueda no sólo de una mayor variabilidad estética y sonora, sino con la producción de un sonido, de múltiples cromaticidades.

gráficas y de otro índole, aunque no sean representaciones exactas, son documentos importantes para comenzar a comprender la diversidad organológica en el pasado y las diversas técnicas de ejecución existentes y, (2) que tales fuentes, pueden permitir, por analogía, rastrear muchas de las actuales técnicas de ejecución, así como de elementos formales que hacen al mismo violín.

Tal articulación no debería ser comprendida, sin embargo, como directa, ni ser atribuida al carácter imitativo de los músicos indígenas y campesinos como muchas veces se sostiene. Hay que comenzar a reconocer la agencia creativa de todos los músicos quienes, en distintos momentos históricos, han aportado no sólo a la concreción formal de los violines -tal como los conocemos en su diversidad actual- sino en la introducción de nuevas técnicas de ejecución de colocado del instrumento, de formas de atacar las cuerdas con el arco, como una posibilidad —y necesidad— de generar nuevas propuestas estéticas y sonoras que pueden estar asociadas o no a determinados contextos rituales, religiosos, chamánicos, festivos, ceremoniales o simplemente distractivos.

El acercamiento etnográfico realizado a las técnicas de ejecución del violín muestra una gran riqueza, no sólo entre los distintos pueblos indígenas y campesinos sino entre músicos de una misma tradición socio-cultural. Esta rica diversidad debe ser comprendida no como un elemento exótico, “étnico”, particularismo, folklorismo o incluso una suerte de “primitivismo” en las formas de ejecución del violín, sino como posibilidades buscadas que permiten la construcción de sonoridades, acústicas y estéticas, distintas a la occidental.

Esta gran riqueza, es una potencialidad. En tanto posibilidad sonora, estética y de construcción formal musical deberá promoverse su universalización.

BIBLIOGRAFIA

- Becerra C. Rogers. 1976. *Descripción de los instrumentos musicales del Beni presentados en el Tercer Festival Luz Mila Patiño*. Trinidad. Mimeo. 4 pp.
- 1977. *Reliquias de Moxos*. La Paz: Editorial Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo". (2ª. Edición).
- Block, David. 1994. *Mission Culture on the Upper Amazon: Native Tradition, Jesuit Enterprise and Secular Policy in Moxos, 1660-1880*, Lincoln, University of Nebraska Press,
- Calvo, Luz María. 1993. *Música Chapaca de los valles y el altiplano de Tarija*. Documentación Etnomusicológica N° 4. Cochabamba: Fundaciones Simón & Patiño y Pro Bolivia.
- Catálogo. 2003. *Pintura de la Escuela Potosina*. Bolivia. Casa Nacional de Moneda-FCBNB.
- Cavour Ernesto Aramayo. 2003. *Diccionario Enciclopédico de los Instrumentos musicales de Bolivia*, La Paz: Ed.Producciones CIMA.
- Giannecchini, Doroteo & Mascio, Vincenzo. <1898> 1995. *Álbum Fotográfico de las Misiones Franciscanas en la República de Bolivia*. La Paz: BCB-ABNB.

- Huseby, Gerardo V.; Ruiz, Irma y Waisman, Leonardo J. 2000. Un panorama de la música en Chiquitos. *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos* (Pedro Querejazu, compilador y editor), La Paz: Fundación BHN, 659-670.
- Kennedy, T. Frank (S.J.). 1988. Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepcion, Bolivia. *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 9. N 1, pp. 1-17. Published by: University of Texas Press.
- Mingo de la Concepción (P. Fray Manuel). <1791> 1981. *Historia de las misiones franciscanas de Tarija entre los Chiriguanos*. Tarija: Universidad Boliviana Juan Misael Saracho, Vol. I.
- Nawrot, Piotr. 2000. *Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas: Guaraníes, Chiquitos, Moxos*. Vol. 1. Cochabamba-Bolivia: Editorial Verbo Divino.
- s/f. *Colecciones musicales de las reducciones de los indios Moxo. Contenido, compositores, copistas, ordenamiento y restauración de las partituras*. Disponible en internet: http://www.minedu.gob.bo/utlsaa/resumenespdf/artes/colecciones_musicales_de_las_reducciones_de_los_indios_moxo.pdf. (Revisado: Octubre 2010).
- Nino, Bernardino de (P.Fr.). 1912. *Etnografía Chiriguana*. La Paz: Tipografía Comercial de Ismael Argote.
- Nordenskiöld, Erland. 1929. Analyse ethno-géographique de la culture matérielle de deux tribus indiennes du Gran Chaco, *Études d'ethnographie comparée*, I. Paris.
- Rodríguez Torcelli, Luís Antonio. 1992. *Un manuscrito musical antiguo denominado "Regla para entrastar, afinar y executar sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño q.e fuese"*, localizado en el Museo del Libro Antiguo, de la ciudad de Antigua Guatemala.

- Transcripción paleográfica y análisis teórico-práctico*. Tesis de Licenciatura, Nueva Guatemala de la Asunción: Universidad Francisco Marroquín.
- Ruiz, Irma & Huseby, Gerardo. 1986. Pervivencia del rabel europeo entre los Mbía de Misiones (Argentina). *Temas de Etnomusicología* 2, Argentina, 67-95.
- Sánchez C., Walter. 1997. Fiesta y guerra. Música, danzas, cantos e instrumentos musicales de los Guaraní-Chiriguano. *Yagua Tairari. Música y cantos de los Guaraní*, Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño, 4-97. Contiene un CD de música.
- 1998. La Plaza Tomada. Proceso histórico y etnogénesis musical entre los chiriguanos de Bolivia. *Latin American Music Review*, 19 (2); University of Texas Press, 218-243.
- 1999. Organología Chiriguana. *Boletín del INIAN-Museo*, 7. Cochabamba: UMSS.
- 2001. "Sonidos", "ruidos" y "silencios" en las misiones franciscanas del Chaco boliviano. *Revista Argentina de Musicología*, N° 2, 15-48.
- Seoane Urioste, Carlos. 1987. La música en las misiones jesuitas de Moxos y Chiquitos. *Historia y Cultura* 12, La Paz.
- Thouar, Arthur. <1883-1887> 1997. *A Través del Gran Chaco. 1883-1887*. La Paz-Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro.
- Vaca Céspedes, Damián. 2010. *Música, danza e instrumentos tradicionales del departamento de Santa Cruz*, Santa Cruz: Fondo Editorial Gobierno Municipal Autónomo de Santa Cruz de la Sierra.
- Viedma, Francisco de. <1788> 1969. Descripción y Estado de las reducciones de los indios chiriguanos, *Descripción Geográfica y Estadística de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra*, Cochabamba: Los Amigos del libro, 223-270.

- Zegarra, Erlinda, 1994. "Primeros datos sobre el violín chicheño. Prov. Nor chichas, Cantón Ramadas, Sección Pilacota", *Reunión Anual de Etnología y Folklore*, Tomo II, MUSEF, La Paz-Bolivia, 151-164.
- 1998. Ritual Sara Jallchay. Prov. Nor chichas, Comunidad Askanty. *Reunión Anual de Etnología y Folklore*, Tomo II, MUSEF, La Paz-Bolivia, 270-290.
- 1999. *El violín en un lazo social. Prov. Nor Chichas, Comunidad Totora i*. Instituto Boliviano de Etnomusicología, Tomo I. UATF, Potosí-Bolivia.

PIEZAS QUE CONTIENE EL CD DE MÚSICA

La selección de música que presenta el CD que acompaña este volumen, han sido grabadas en estudio, en Agosto de 2010, por todos los músicos y artistas participantes en la XVI versión del Festival Luz Mila Patiño (Agosto, 2010).

Todas estas piezas fueron autorizadas para su publicación por los miembros intérpretes y pertenecen al patrimonio cultural de cada una de las comunidades participantes. En los casos en los que alguna pieza grabada correspondía a un músico ejecutante, se consigna la autoría con la debida autorización.

MOJEÑO (Santísima Trinidad. TIPNIS)

- 1. *Serenata a la Santísima Trinidad.*** Taquirari. Se ejecuta en la fiesta patronal del pueblo.

Intérpretes:

Florentino Muiba Guaji. Violín.

Juan de Dios Molina Mobo. Tambor.

Wilson Saavedra Yubamor. Bombo.

Cecilio Ruiz Umaday. Voz.

Maximiliano Noza Unaday. Voz.

2. **El Meleador.** Taquirari. Se ejecuta en las fiestas patronales.

Intérpretes:

Florentino Muiba Guaji. Violín.

Juan de Dios Molina Mobo. Tambor.

Wilson Saavedra Yubamor. Bombo.

3. **La Gaviota.** Chovena. Se ejecuta en las fiestas patronales.

Florentino Muiba Guaji. Violín.

Juan de Dios Molina Mobo. Tambor.

Wilson Saavedra Yubamor. Bombo.

GUARAYU (Urubichá, Yaguarú y Salvatierra)

4. **Virgen María.** Chovena. Vísperas Aniversario de la comunidad de Urubichá.

Intérpretes:

Salomón Cara O. Violín.

Fermín Poñez U. Tambor (caja)

Pascual Uracuy Z. Violín

Zacarías Caraya U. Violín

Hildeberto Zipepe A. Violín

Pascual Zipepe A. Violín

Benito Cuanguira R. Violín.

Juan Bautista Oreyay C. Violín.

Daniel Uraezañu A. Violín.

Pio Cunanguira R. Violín.

Juan Zerobein U. Violín.

Baltazar Armoye A. Violín

Renato Cara O. Bombo.

5. **Yaso Cochabamba.** Chovena. Carnaval.

Intérpretes:

Salomón Cara O. Violín.

Fermín Poñez U. Tambor (caja)

Pascual Uracuy Z. Violín

Zacarías Caraya U. Violín

Hildeberto Zipepe A. Violín
Pascual Zipepe A. Violín
Benito Cuanguira R. Violín.
Juan Bautista Oreyay C. Violín.
Daniel Uraezañu A. Violín.
Pio Cunanguira R. Violín.
Juan Zerobein U. Violín.
Baltazar Armoye A. Violín
Renato Cara O. Bombo.

6. *Jesús Pitani.* Villancico. Se ejecuta en Navidad.

Intérpretes:

Salomón Cara O. Violín.
Fermín Poñez U. Tambor (caja)
Pascual Uracuy Z. Violín
Zacarías Caraya U. Violín
Hildeberto Zipepe A. Violín
Pascual Zipepe A. Violín
Benito Cuanguira R. Violín.
Juan Bautista Oreyay C. Violín.
Daniel Uraezañu A. Violín.
Pio Cunanguira R. Violín.
Juan Zerobein U. Violín.
Baltazar Armoye A. Violín
Renato Cara O. Bombo.

CHIQUITANO (San Antonio de Lomerío)

7. *Iote Salve María* (Dios te Salve Maria). Alabanza.
Canto religioso en besiro. Todas las semanas en la
misa.

Intérpretes:

Felipe Parapaino Ch. Flauta.
Andrés Tomichá P. Flauta.
Paulo Roca Ch. Caja.
Juan Chubé S. Bombo.
Francisco Cuasace S. Violín

Pedro Chuve Ch. Violín.

Juana García. Voz.

Andrea Parapaino. Voz.

Marcelina Choré. Voz.

Olinfa Pessoa. Voz.

Ana Palachay . Voz.

Carmen Chubé. Voz.

Juan Parapaino. 3ra. Voz.

José Parapaino. 4ta. Voz.

8. *Treinta Moniquia.* (Treinta Monedas). Alabanza.
Se ejecuta en Semana Santa.

Intérpretes:

Felipe Parapaino Ch. Flauta.

Andrés Tomichá P. Flauta.

Paulo Roca Ch. Caja.

Juan Chubé S. Bombo.

Francisco Cuasace S. Violín

Pedro Chuve Ch. Violín.

Juana García. Voz.

Andrea Parapaino. Voz.

Marcelina Choré. Voz.

Olinfa Pessoa. Voz.

Ana Palachay . Voz.

Carmen Chubé. Voz.

Juan Parapaino. 3ra. Voz.

José Parapaino. 4ta. Voz.

9. *Ninonkoxti kesu* (Muerte de Jesús). Alabanza. Se
ejecuta en Semana Santa.

Intérpretes:

Felipe Parapaino Ch. Flauta.

Andrés Tomichá P. Flauta.

Paulo Roca Ch. Caja.

Juan Chubé S. Bombo.

Francisco Cuasace S. Violín

Pedro Chuve Ch. Violín.
Juana García. Voz.
Andrea Parapaino. Voz.
Marcelina Choré. Voz.
Olinfa Pesoa. Voz.
Ana Palachay . Voz.
Carmen Chubé. Voz.
Juan Parapaino. 3ra. Voz.
José Parapaino. 4ta. Voz.

GUARANÍ-CHIRIGUANO (Itanambikua)

10. Okuerayama Yandeya. Tairari. Se ejecuta al inicio de la Pascua.

Intérpretes:

Pedro Robles Pancho. Violín.
Cruz Robles Pando. Violín.
Cornelio Robles Pancho. Violín.
Lucio Robles Pancho. Tambor.
María Pancho Mendieta. Voz.
Rita Pancho Moreguasay. Voz.
Marina Arteaga Vaca. Voz.
Pascuala Jarillo Pancho. Voz.
Mario Robles Cruz. Voz.
Marcelo Aguari Romero. Mímbi.
Reynaldo Rua Romero. Bombo.
José Luis Pancho rojas. Caja.

11. Pakuara Cheya (Mi dueña pascuala). Tairari. Se ejecuta en la Fiesta de la Cruz (Mayo).

Intérpretes:

Pedro Robles Pancho. Violín.
Cruz Robles Pando. Violín.
Cornelio Robles Pancho. Violín.
Lucio Robles Pancho. Tambor.
María Pancho Mendieta. Voz.
Rita Pancho Moreguasay. Voz.

Marina Arteaga Vaca. Voz.
Pascuala Jarillo Pancho. Voz.
Mario Robles Cruz. Voz.
Marcelo Aguari Romero. Mímbo.
Reynaldo Rua Romero. Bombo.
José Luis Pancho rojas. Caja.

12. Tairari Motivo Pegua. Tairari. Se ejecuta en julio-
Septiembre, para la faena.(01:36)

Intérpretes:

Pedro Robles Pancho. Violín.
Cruz Robles Pando. Violín.
Cornelio Robles Pancho. Violín.
Lucio Robles Pancho. Tambor.
Reynaldo Rua Romero. Bombo.
José Luis Pancho rojas. Caja.

CHAQUEÑO (Villamontes)

13. La Tequí. Cueca. Se toca todo el año en las fiestas.

Autor: Odilón Tárraga.

Intérprete:

Odilón Tárraga (Chino Flores). Violín.
Egidio Choque Gonzales. Bombo.
Sergio Orozco Ortiz. Guitarra.

14. Aguaragüe. Chacarera. Se ejecuta todo el año en
las fiestas. Autoría: Odilón Tárraga.

Intérprete:

Odilón Tárraga (Chino Flores). Violín.
Egidio Choque Gonzales. Bombo.
Sergio Orozco Ortiz. Guitarra.

CHAPACO

15. Zapateo de la Cruz. Zapateo. Se ejecuta en la fiesta
de la Cruz (Mayo).

Intérprete:

Francisco Subelza. Violín.
Comunidad: Rancho Norte, Provincia Méndez. Tarija.

16. Navidad. Villancico. Se ejecuta en la fiesta de Navidad (Diciembre).

Intérprete:

Pedro Ordoñez. Violín.

Comunidad: San Andrés, Provincia Cercado. Tarija.

17. Punto Antiguo. Zapateo. Se toca en la fiesta de la Cruz (Mayo).

Intérprete:

Fernando Jerez Gudiño. Violín.

Comunidad: San Pedro de Buena Vista, Provincia Cercado. Tarija.

18. Punto Antiguo de mi Abuelo. Zapateo. Fiesta de la Pascua.

Intérprete:

Dilmar Fernández. Violín.

Comunidad: Sella Candelaria. Provincia Cercado. Tarija.

19. Zapateo de Violín. Zapateo. Se ejecuta en la fiesta de la Pascua.

Intérprete:

Nelson Donaire Farfán. Violín.

Comunidad: Yacera Centro, Provincia Cercado. Tarija.

20. Punto Para Sacar Imillas. Zapateo. Se ejecuta en la fiesta de la Cruz.

Intérprete:

Roberto Jerez Cardozo. Violín.

Comunidad: San Pedro de Buena Vista. Provincia Cercado. Tarija.

21. Acompañamiento para la Ch'alla a la Pachamama. Zapateo. Se ejecuta todo el año.

Intérprete:

Rodolfo Torrez Gareca. Violín.

Comunidad: Pinos Norte. Provincia Cercado. Tarija.

22. Adoración a la fiesta de San Roque. Tonada. Se ejecuta en la fiesta de San Roque.

Intérprete:

Manuel Mariano Pilinco Mayhua. Violín.

Comunidad: Churquis. Provincia Cercado. Tarija.

23. Zapateo de la Pascua. Zapateo. Se tocaba en la fiesta de la Cruz.

Intérprete:

Luis Antonio Aldana Quispe (Lucho Aldana). Violín.

Comunidad: Caraparí. Tarija.

QUECHUA

24. San Pedro. Wayñu. Se ejecuta durante la Marcación del ganado Mayor.

Intérpretes:

Justino López Mamani. Violín.

Pedro Solís Castro. Violín.

Bernabe Chambi Villalobos. Violín.

Martina Socompi Villca. Voz.

Juan Paola Cárdenas Villalobos. Voz.

Aurora Farfán Chambi. Voz.

Comunidad: Askanti. Ayllu Manqhasaya Chica. Provincia Nor Chichas, Potosí.

25. Sara Jalch'ay. Wayñu. Se ejecuta en los momentos de almacenamiento del maíz.

Intérpretes:

Justino López Mamani. Violín.

Pedro Solís Castro. Violín.

Bernabé Chambi Villalobos. Violín.

Martina Socompi Villca. Voz.

Juan Paola Cárdenas Villalobos. Voz.

Aurora Farfán Chambi. Voz.

Comunidad: Askanti. Ayllu Manqhasaya Chica. Provincia Nor Chichas, Potosí.

26. Gran Chaco. Wayñu. Se ejecuta durante la cosecha.

Intérpretes:

Herminio Beltrán Vidaurre. Violín. Voz.

Grober Muraño Colque. Violín. Voz.

Juan Silguero Tarifa. Violín.

Santos Silguero Fernández. Violín.

Demetrio Humana Espinoza. Voz.

Emiliana Beltrán López. Voz.

Cándida Silguero Fernández. Voz.

María Layme León. Voz.

Comunidad: Iriccina. Ayllu Jatún Tulla. Provincia Nor
Chichas. Potosí.

27. Ch'ulla Senqa. Wayñu. Se ejecuta en el tiempo frío
y seco: Junio-Julio.

Intérpretes:

Herminio Beltrán Vidaurre. Violín. Voz.

Grober Muraño Colque. Violín. Voz.

Juan Silguero Tarifa. Violín.

Santos Silguero Fernández. Violín.

Demetrio Humana Espinoza. Voz.

Emiliana Beltrán López. Voz.

Cándida Silguero Fernández. Voz.

María Layme León. Voz.

Comunidad: Iriccina. Ayllu Jatún Tulla. Provincia Nor
Chichas. Potosí.

EL VIOLÍN EN BOLIVIA

Directora Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño
Elizabeth Torres

Coordinador General Festival Luz Mila Patiño
Walter Sánchez Canedo

Guión

Walter Sánchez Canedo
Carlos Lemaitre

Edición

Carlos Lemaitre

Cámara

Walter Sánchez Canedo
Carlos Lemaitre
Marco Irahola

Fotografía

Marco Irahola
Cristian Guzmán
Natalia Stambuk
Pedro Sánchez Ramírez

Entrevistado

Eduardo Figueroa Ohlsen,
Arturo J. Molina Ruiz,
Antonio Méndez Barrientos
Damian Vaca
Fernando Arduz Ruiz,
Erlinda Zegarra Choque,
Walter Sánchez Canedo
Geraud Arnaud
Luis Moya Salguero
Giovani Silva
Jorge Alcoreza

Agradecimiento especial

Alberto Villalpando
Giovani Silva
Erlinda Zegarra Choque.

Co-coordinadores locales

Lucy Antelo
Isabel Chuve
Erlinda Zegarra
Renato Cara
Antonio Méndez Barrientos
Carlos Vacaflores

Acompañamiento institucional

Nelson Pimentel

Producción Festival Luz Mila Patiño

María Eugenia Sánchez C.
Marcos Irahola Palacios
Alina Caballero

EDUARDO FIGUEROA OHLSEN (Chile)

Estudia guitarra en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, diplomándose con honores en 1996. Tiene estudios de perfeccionamiento en Laúd en la Accademia Internazionale della Musica di Milano y de Magíster en la Università degli studi di Pavia con mención en filología de textos musicales antiguos. Desarrolla una intensa actividad artística en Sudamérica y en Europa. Ha colaborado con la Università degli studi di Pavia, Universidad Católica de Valparaíso y Universidad de Talca. En la actualidad es docente de la Universidad Católica de Chile e integra el ensamble "Estudio MusicAntigua" de la misma casa de estudios.

BERNARDO ROZO (Bolivia)

Licenciado en Antropología, Magíster en Ciencias Sociales y Doctor en Etnomusicología. Desde 1986 trabaja como multi-instrumentista en diferentes bandas. En la actualidad es miembro del Taller *Berdebértigo*, trabajando con bandas sonoras y diseño sonoro para instalaciones audiovisuales, vídeo-arte y música para obras de danza contemporánea. Su producción intelectual incluye la participación como músico invitado en la grabación de varios CDs, en la producción y conducción de un Programa difusión y análisis de radio sobre las músicas del mundo y la publicación de artículos científicos en Bolivia y en Brasil. Los ejes temáticos que trabaja como investigador son: usos y percepciones contemporáneos de la música, relaciones de poder en las músicas, relación entre música y racismo y fenomenología de la experiencia musical. Tiene, junto a otros colegas, un grupo de investigación y debate sobre los derechos de autor y la propiedad intelectual en la música.

ARTURO MOLINA RUIZ (Bolivia)

Músico y musicólogo. Como músico y gestor cultural ha sido parte del proceso de recuperación y de promoción de la música misional Chiquitana y principalmente de los Guarayo. Ha trabajado en Urubicha desde el año 1990 como director de la Orquesta de Urubicha y como profesor de violín. Ha dirigido la orquesta Hombre Nuevos de Santa Cruz de la Sierra participando en varios festivales nacionales y en una gira por España. Actualmente es responsable del departamento de Investigación Folklórica de la Dirección de Cultura y Patrimonio de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

CARLOS VACAFLORES RIVERO (Bolivia)

Investigador social. Actualmente es maestrante en Geografía Agraria de la UNESP (Brasil). Miembro de la Comunidad de Estudios JAINA (Tarija). Parte de su trabajo se halla vinculado a la organización sindical campesina tarijeña como parte del equipo Técnico de Apoyo. Ha realizado investigaciones sobre el calendario festivo chapaco, sobre la identidad campesina y sobre las luchas campesinas en el escenario regional de Tarija. Actualmente se halla investigando sobre el proyecto político de los campesinos tarijeños en el contexto de la implementación del Estado Plurinacional Comunitario, enfocado hacia la territorialidad campesina y en su relación a las autonomías campesinas.

FERNANDO ARDUZ RUIZ (Bolivia)

Estudios de guitarra, flauta dulce y fagot con el maestro Ernesto La Faye. Asiste a los Seminarios Internacionales de Guitarra realizados en Montevideo-Uruguay con el maestro Abel Carlevaro. Estudia violín en el Conservatorio Nacional de Música de La Paz-Bolivia. Realiza estudios de guitarra y armonía con los maestros José Luis Rodrigo y Antonio Pérez Olea en el Real Conservatorio Superior de Música de

Madrid-España, obteniendo el título de Profesor Superior de Guitarra. Se capacita con los maestros suizos Lucius Weber y Michael Müller en dirección orquestal y violoncelo, respectivamente y en dirección orquestal con el maestro Koichi Fujii. Ha sido profesor de guitarra en la Escuela Municipal de Música Regional Pastor Achá de Tarija, siendo desde 2004 hasta 2010 su Director. Profesor de flauta dulce, guitarra y violín en el colegio San Bernardo. Ha realizado presentaciones como solista de guitarra con la Orquesta de Cámara Municipal y la Sociedad Coral Boliviana. Desde su creación en 1993, integra y dirige la Orquesta de Cámara "Tarija". Ha realizado varias investigaciones sobre la música tarijeña.

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA (Argentina)

Doctor en Etnomusicología por la UVA. Licenciado en Musicología y en Pedagogía Musical por la Universidad Católica Argentina. Ha estudiado en las Universidades de La Plata, Roma "La Sapienza" y París X. Ha frecuentado seminarios en la Accademia Chigiana de Siena, el Musée de l'Homme de París y otros centros europeos e iberoamericanos. Ha sido profesor en las Universidades Católica Argentina, Nacional de La Plata (Argentina) y en la Universidad de Salamanca. Ha dictado cursos y seminarios en las universidades de Innsbruck, Taipei, Roma, La Plata, Buenos Aires, Montevideo, Santa Fe y Kerala, entre otras. Es profesor catedrático de etnomusicología en la Universidad de Valladolid. Ha sido miembro fundador y vicepresidente de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Perteneció al Consejo de Redacción de la Revista Española de Musicología y actualmente es parte de varios comités científicos de publicaciones periódicas. Ha organizado congresos y ha dictado conferencias en ciudades de Argentina, Italia, Francia, Austria, India, Francia, España y Estados Unidos. Ha desarrollado investigaciones

etnomusicológicas en varias partes del mundo y publicado artículos en destacadas revistas así como distintos libros.

ERLINDA F. ZEGARRA CHOQUE (Bolivia)

Etnomusicóloga. Maestría en Educación Superior y Maestría en Formación docente. Posee una licenciatura en música obtenida en la Universidad Autónoma Tomas Frías. Diplomada en lengua, cultura y educación. Ha realizado trabajos de investigación sobre el violín en la provincia Nor-Chichas de Potosí, con varias publicaciones sobre el violín en vinculación con los lazos sociales, los rituales y el maíz. Ha trabajado en comunidades de la Provincia Tomas Frías sobre aspectos que hacen a la cosmología y su relación con el calendario agrícola y los instrumentos musicales como los siku y pinkillu. Ha publicado investigaciones sobre el Carnaval de Calcha y sobre los pinkillu de Tinquipaya (Potosí). Actualmente continúa realizando trabajos pedagógicos y de investigaciones sobre el violín en los valles de Cotagaita.

WALTER SÁNCHEZ CANEDO (Bolivia)

PhD. en Arqueología. Ms.C. en Estudios del Desarrollo. Postgrado en Estudios Étnicos Andinos en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Sociólogo de profesión base. Egresado del Instituto Eduardo Laredo (Cochabamba-Bolivia), donde estudia violín. Ha sido Director por Bolivia del Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música. Coordinador de varias versiones del Festival Luz Mila Patiño. Ha realizado distintas investigaciones arqueo-musicológicas, etno-musicológicas (con grupos de tierras altas como de tierras bajas de Bolivia) y de música popular. Actualmente es docente investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas-Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón. Docente universitario de pre y post grado. Coordinador de la XVI versión del Festival Luz Mila Patiño.