

# Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación

Carlos Rosso Orozco

## Resumen:

*El artículo resume panorámicamente parte de la historia de la música en Bolivia, recorriendo paso a paso la imbricación problemática y compleja de las dos vertientes culturales centrales de la formación musical boliviana: la música occidental y las diferentes expresiones culturales sonoras de las culturas aborígenes que ocuparon el territorio boliviano, no sólo en el periodo prehispánico, sino en el republicano y en el del siglo XX. El carácter problemático de esta mezcla supuso la adopción de distintos enfoques y tomas de posición, a veces enfrentados, jalonados por los nombres más importantes de la composición y el estudio de las formas musicales bolivianas, respecto de lo cual el autor recomienda guardar el necesario equilibrio y sindéresis.*

**Palabras clave:** identidad cultural, identidad musical, música criolla, música prehispánica.

## Abstract:

*Panoramically the article summarizes the history of music in Bolivia, going step by step the problematic and complex interweaving of the two central cultural aspects of musical training Bolivian western music and sound different cultural expressions of indigenous cultures that occupied the territory Bolivia, not only in the pre-Hispanic period, but in the Republican and the twentieth century. The problematic nature of this mixture led to the adoption of different approaches and positions, sometimes conflicting, marked by the biggest names Bolivian musical composition, for which the author tries to keep the necessary balance and synderesis.*

**Key words:** Cultural identity, musical identity, prehispanic music.

## 1.

Para hacer un recuento panorámico de la música en Bolivia, será bueno empezar reflexionando acerca de cómo somos los bolivianos y de dónde es que venimos en la historia; quizá esto nos ayude a comprender nuestra manera de ser y cómo es que podríamos entender mejor nuestra cultura musical.

Carlos Medinaceli<sup>1</sup>, en 1938, decía cosas como esta:

*En Bolivia (...) nuestra vida es netamente pasional. Obramos por impulsos bruscos, indiscriminados, irreflexivos, estimulados por una fuerza instintiva que no es la dirección de la voluntad consciente, sino el arrojamiento de la fuerza de la sangre. Por eso, tanto en religión como en política, en arte como en comercio, seguimos obrando pasionalmente, sin reflexión ni análisis. Nos apasionamos lo mismo por un santo que por un caudillo (...) Vivimos una existencia pseudomorfológica: las formas externas de nuestra vida son europeas, pero el contenido esencial con que llenamos, esas formas, es indígena. Ahí está el conflicto de nuestra vida como nación (Medinaceli, 1938:119-120).*

Cuan actual como inquietante resulta ser hoy este aserto. A esta altura del siglo XXI algunas cosas pudieron haber cambiado, es cierto, pero en el fondo Medinaceli sigue teniendo razón: los bolivianos seguimos siendo así, como él lo percibió entonces. Esta manera de ser se refleja naturalmente en nuestras maneras de ‘hacer música’, habida cuenta de que la música es una elaboración cultural cuya fuerza espiritual y simbólica se

refleja fuertemente en la identidad de los pueblos.

Por otra parte, y en la línea de nuestras preocupaciones iniciales para recordar de dónde venimos, habrá que reconocer que la historia de los territorios que hoy son Bolivia se remonta a muchos siglos antes y –discútase cuanto se quiera– somos el resultado no solo histórico sino también geográfico de una sociedad que se formó aquí, que hoy es la Bolivia que conocemos y donde compartimos, como herederos comunes, esa historia y este paisaje antiguos. Para los bolivianos, al fin de cuentas, el pasado no ha dejado de ser un presente y quién sabe si no radica allí nuestra mayor fortaleza como grupo humano, aunque sea con los ‘impulsos bruscos e irreflexivos’ a los que alude Medinaceli.

## 2.

De cómo aparecieron los primeros seres humanos que habitaron estas tierras se sabe poco, y nada se puede afirmar categóricamente. Lo que al respecto se ha escrito va desde explicaciones que tienen que ver con relatos fantásticos hasta teorías que sostienen la autoctonía del hombre americano y por ende boliviano.

Acerca de la procedencia de los pobladores de nuestro territorio andino, Enrique Finot sostiene:

*Sobre el origen de los primitivos pobladores de la meseta andina, hay dos teorías contradictorias que, a nuestro juicio, no se excluyen, sino que se complementan: la que les asigna una procedencia oceánica y la que les supone procedencia amazónica o*

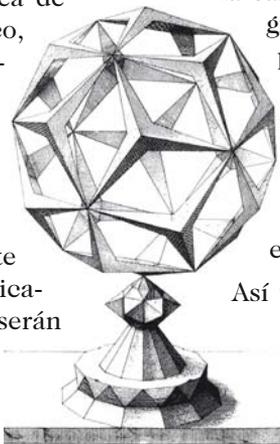
1. Intelectual, novelista y crítico literario boliviano (1898-1949)

de otras regiones del continente. El descubrimiento de vestigios *tiahuanacotas* en las costas del Atlántico es indicio de que en una época remota una raza antiquísima vino hacia el occidente buscando tierras altas, a causa de un cataclismo ocurrido en las tierras bajas del oriente. Posteriormente pudo producirse la inmigración de procedencia oceánica, de donde resultó la raza *colla*, precursora de los *aimaras* y de la civilización *incaica* (Los *urus*, *puquinas* y los *atacamas*) que nada tienen que ver de común con los *quichuas* y los *aimaras* (Finot, 1946:15).

Por su parte, Arnold Toynbee, al explicar su teoría de que las grandes civilizaciones del mundo surgieron en territorios particularmente hostiles y difíciles, sostiene que el origen de las civilizaciones está en todas partes, y señala inclusive que:

*La cuna de la civilización en Bolivia me parece ser una clásica demostración de esta tesis (...) Me interesaría mucho conocer cómo les impresiona [esta tesis] a los estudiosos de la historia en Bolivia<sup>2</sup>.*

En todo caso, y en la línea de nuestro interés específico, que es hablar de la fisonomía de la música boliviana, cabría más bien preguntarse: ¿y cómo sería la música de estos primeros habitantes? Se sabe poco al respecto. Seguramente las manifestaciones musicales de estos habitantes serán siempre una incógnita para nosotros, aunque los estudios arqueológicos



conocidos dan cuenta de ‘artefactos sonoros’ que hoy se guardan en algunos museos de Bolivia, como el Museo Arqueológico de Cochabamba, el Museo Arqueológico de La Paz o el de Metales Preciosos, también en La Paz. Estos objetos son, justamente, instrumentos musicales. Casi todos de viento, curiosamente; y aquí viene a cuento una certera observación de Adolfo Costa du Rels<sup>3</sup>, cuando afirma que “la música en Bolivia es el viento”.

### 3.

De la cultura de Tiwanaku se tiene, sin duda, más noticias. Quedan vestigios evidentes y verdaderamente sorprendentes. Muchos estudiosos han abordado el tema, y lo que se puede encontrar, al respecto, es una bibliografía extensa que no deja de sorprender cada vez que se acude a ella. También existen varios instrumentos musicales en museos arqueológicos de La Paz, Tiwanaku, y otros tantos en Bolivia y en el exterior. Un *siku* de piedra, por ejemplo, que se exhibe en el Museo de Metales Preciosos en

la calle Jaén de La Paz nos sugiere, con asombro, cómo pudo haber sido la estética musical de los *tiwanakotas*. El problema es que la falta de escritura –en este caso musical– nos impide adentrarnos mejor en este tema.

Así y todo, estamos de acuerdo con lo que dijimos al principio acerca de que para los bolivianos “el pasado no ha dejado de ser

2. Prólogo al libro de G. Francovich “Toynbee, Heidegger y Whitehead” edit. Plus Ultra pag 11. Buenos Aires 1973.

3. Adolfo Costa du Rels, escritor e intelectual boliviano (1891-1980)

un presente”; bien podríamos imaginarnos un mundo sonoro andino que hasta ahora se siente o se presiente en el viento, en las montañas, en las planicies interminables del altiplano, en fin, en nuestro entorno cotidiano que, aunque atravesado por cientos de años de civilizaciones diversas, no ha dejado de ser para nosotros, sorprendentemente familiar. Y, en esta línea de pensamiento, pareciera pertinente citar a Jaime Mendoza cuando dice:<sup>4</sup>

*Yo creo que allí palpita [en la música andina] el alma no sólo en la raza actual de aymaras y quechuas de Bolivia, sino de otra u otras que le antecedieron en el macizo andino. En ese tono se entrevé una lejanía incalculable. Su misma sencillez pareceme encerrar una estupenda profundidad. Más aún: no sólo se me representa como un grito humano, sino brotando de la tierra –de la pachamama- cual un canto de las rocas cuajadas de metales...* (Mendoza, 2002:64-65).

El compositor boliviano Alberto Villalpando, a su vez, describe así este mundo sonoro: “En la amplitud del paisaje emerge el ruido del viento sin ubicuidad alguna, pareciendo a veces que persigue al silencio y otras que es perseguido por él (Villalpando, 2002a:X).

Tampoco resulta casual que Hans van den Berg, al describir la música actual de los aymaras en sus ritos agrícolas, afirme por su lado que:

*Tocar música [entre los aymaras] dentro del contexto de las actividades y ritos agrícolas no es simplemente un acto de divertimento; no se trata de dar realce a estas activida-*

*des o ritos. Más bien es otro esfuerzo más para garantizar una buena cosecha y para que la vida continúe. Y para que este esfuerzo sea eficaz, hay que prepararse, hay que ensayar para lograr la combinación más perfecta. Esta preparación comienza con el enfrentamiento con el Sirinu: se trata, nuevamente, de un medir de fuerzas... [ con la naturaleza]* (Berg, 2005:126).

Es que estamos hablando, justamente, de música ‘mística y panteísta’; que está más allá de lo que ahora se entiende tan simplemente como música para el entretenimiento. Por lo demás, esta música fue, y sigue siendo, el producto de civilizaciones irremediamente atravesadas por el paisaje, ya sea sereno, frío, inconmensurable o misterioso, como es el paisaje andino boliviano. Los tiwanacotas, los aimaras o los quechuas habitaron este paisaje y su música, de tal manera concebida, sigue sonando, seguramente, como sonó entonces. ¡Quién lo sabe!

#### 4.

Siguiendo la historia, sabemos que tras el desmembramiento de la cultura de Tiwanaku y la vigencia de los señoríos aymaras se produjo la expansión inka, que resultó ser la inmediata anterior a la llegada de los españoles.

Acerca de la música de los incas se tiene más noticias, aunque siempre insuficientes para una mejor comprensión estética. Varios estudiosos del tema nos presentan noticias y constataciones que ilustran cómo pudo haber sido este período histórico anterior a

4. “Jula –Julas: sobre el folclor musical boliviano” - Jaime Mendoza – Revista “Ciencia y Cultura” No 11, pag. 64-65 Universidad Católica Boliviana, diciembre 2002.

la creación de Bolivia. El P. José Díaz Gainza, por ejemplo, anota:

*Aunque de la cultura superior de los quichuas [incas] [...] no ha llegado a nosotros ningún testimonio escrito, tenemos, en cambio, el de la tradición oral, que otros pueblos [...] no pueden presentar. Y siendo esta tradición un índice cabal de las costumbres ancestrales del pueblo incaico, el folklore indígena que perdura en los centros apartados de la urbanización se ha conservado hasta nuestros días sin haber sufrido variaciones fundamentales. La acción española, cuando la ha habido, no ha servido sino para reducirla en sus formas de manifestación, sin deformar su carácter fundamental, y en lo que toca a las razas mestiza o criolla, para que nazcan nuevas formas musicales* (Díaz Gainza, 1953: 23-24).

De los incas, sin embargo, existen evidencias más certeras. El mismo P. Díaz Gainza tiene escritos varios libros al respecto, como el dedicado al “sistema musical incaico”, al que hicimos referencia y donde él habla, precisamente, de las características del sistema musical incaico desde un punto de vista musicalmente más especializado.

De este estudio y de otros más sabemos, entre otras cosas, que el sistema pentatónico era el usado por ellos aunque esa ‘novedad’ no debiera sorprendernos tanto, puesto que la pentafonía, en sus diversas formas, es característica en la música de muchas culturas antiguas: asiáticas, americanas precolombinas e inclusive europeas o africanas. Pero esta constatación nos ayuda, de todas maneras, para intentar entender lo que pudo

haber sido ser la estética musical de los incas.

Vale la pena anotar otras valiosas noticias que cita el P. Díaz:

*...en otro pasaje del mismo Gracilazo [de la Vega] una alusión más directa al propio sistema [musical] incaico [...] dice “No supieron echar glosas con puntos disminuidos; todos eran ‘enteros’ de un compas”. Lo de disminuido se refiere a la falta de semitonos y lo de enteros indica el intervalo de un tono.* (Díaz Gainza, 1953: 15).

Aquí se evidencia el carácter pentatónico de la música incaica y no sólo eso: se evidencia que esta música utilizó un verdadero sistema musical, por lo que las afirmaciones que sostienen, por ahí, que la música incaica era primitiva y sin gran valor no parecieran tener la razón. Lo que realmente ocurrió, sin embargo, es que la fuerza cultural que ejercieron los españoles fue tal –y no podía ser otra manera, finalmente se trataba de una guerra de conquista– que no hubo, salvo excepciones, una valoración cabal de parte de los conquistadores frente a las culturas originarias. Este aspecto es, quizá, uno de los más discutibles de la presencia española en nuestros territorios. Al respecto F. Anaya<sup>5</sup> afirma:

*...los pueblos étnica o culturalmente diferenciados aceptan o sienten un determinado orden de sonidos, su lenguaje musical condiciona un arte y una técnica peculiar, propia en melodías ritmos o armonías, y tan propia que, frecuentemente, la música de un país resulta incomprensible para otros. Es así cómo los españoles de la Colo-*

5. Franklin Anaya (1912-1998) fue un músico y arquitecto boliviano, creador del Instituto Laredo de Cochabamba .

nia, hubieron de quedarse extrañados al escuchar las melodías aimaro-quechuas [...] y tuvieron a menos el exotismo [de esa música] y la desvirtuaron (Díaz Gainza, 1953: 13).

El otro problema para entender mejor la música incaica es, otra vez, la falta de escritura. Pero, en verdad, no todos los pueblos de civilizaciones antiguas tuvieron escritura, y son más bien pocos los que llegaron a escribir su música. Lo que al respecto se conoce, o que se ha logrado descifrar, en general es tan poco como lo que conocemos de los incas. De hecho, la escritura musical, tal cual se la conoce hoy en la cultura occidental, data recién del siglo XI<sup>6</sup>.

Sin embargo, en el caso de los incas, pareciera incluso que los ellos pudieron haber utilizado los *kipus*, ese su especial sistema de escritura, para ‘anotar’, también, y de manera mnemónica, su música, cosa que no es del todo descartable. Así y todo, volvemos a cuanto dijimos de la música tiwanakota y aymara en cuanto a que la tradición oral nos orienta de todas maneras.

Al respecto, en el ya citado libro del P. Díaz Gainza se cuenta, por ejemplo, la historia de un “Himno al Sol”

...Daniel Alomia Robles, de sangre india como Gracilazo de la Vega, nació en Huánuco (Perú) el 3 de enero de 1872 [...] Al finalizar la guerra europea se trasladó a los Estados Unidos donde vivió trece años. Fue en dicha nación donde se publicó por primera vez con armonización simple del mismo Robles el famoso y

original canto indígena Himno al Sol (que según Robles la había recogido de labios de un indio anciano de 117 años de Jauja (Perú) hacia 1897) (Díaz Gainza, 1953: 19).

Este Himno al Sol, famoso en su tiempo, fue también utilizado por compositores bolivianos, como Eduardo Caba<sup>7</sup>, por lo cual vendría a ser, precisamente, uno de los ejemplos que se conoce de esta tradición oral a la que hacemos referencia.

## 5.

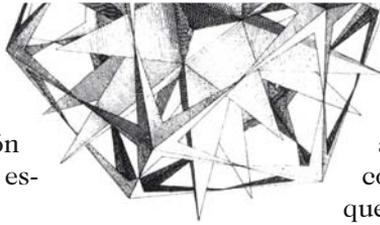
Pero el territorio boliviano no se limita al espacio andino y los valles centrales, es también el territorio de las así llamadas ‘tierras bajas’. Y en esas ‘tierras bajas’ también hubo pueblos originarios con sus propias culturas y su propia música. Allí la historia es otra, pero también nuestra, aunque siempre una historia de contrastes, de injusticias e incomprendiones, de gestas heroicas, de leyendas antiguas: con los mismos impulsos que nos llegan de “la fuerza de la sangre”, al decir de Medinaceli.

También existen hasta hoy vestigios arqueológicos, instrumentos y otras evidencias que atestiguan lo que allí pasó en aquellos tiempos, aunque tampoco nos permiten reconstruir, a ciencia cierta, mayores evidencias estéticas musicales. Además, se sabe que el proceso de aculturización que se produjo durante la época colonial fue todavía más contundente, porque esos pueblos no tenían la fuerza cultural de las culturas andinas. Eran, finalmente, pueblos nómadas en su

6. Guido D'Arezzo (992 ca- ?1050), monje benedictino, fue el verdadero creador del sistema mnemónico para leer y escribir la música

7. Eduardo Caba (1890-1953) fue un músico boliviano cuya obra es simbólica en la historia de la música en Bolivia. Alandia y Parrado incluyen una “Versión del himno al Sol” en su Avance de investigación “A la vera del piano”. En “Tinkasos” Revista de Ciencias Sociales pag.151. Junio de 2003. PIEB La Paz- Bolivia

mayoría, con culturas muchísimo más complejas y, por tanto, aun más alejadas a la comprensión de los colonizadores españoles.



Por eso mismo no deja de llamarnos la atención cuando se lee que el encarar la evangelización era “someter a esos bárbaros al dulce yugo del evangelio”. Dulce yugo que incluía, para empezar y entre otras cosas, tratar de cambiarles su música por la música europea que servía a los catequizadores para solemnizar las ceremonias del nuevo culto. Cergio Prudencio<sup>8</sup> se pregunta incisivamente:

*¿Habrán intentado los misioneros de entonces (y también los de ahora) aprender a hacer la música de los indios? ¿Habrán podido hacerla? Ya me los imagino -por ejemplo- tratando de impostar la voz a la manera de los cantores ayoreóde, o de tocar los tambores de la danza de los macheteros de Moxos (Prudencio, 2002:87).*

Aunque en algunos escritos de la época se puede encontrar comentarios de las danzas y de los instrumentos que usaban estos pueblos, las noticias son poco ilustradoras para entender cómo fue, realmente, su música, porque se trata de anotaciones ‘al paso’ escritas sin el mayor interés ni curiosidad siquiera, como restándole importancia a esas prácticas musicales. Y si bien en cierto que en la memoria oral perviven algunos ejemplos, ¿quién podría estar seguro de que así fue, realmente, la música de esos pueblos, tan brutalmente sometidos y tan curiosamente evangelizados?

Y aquí resulta evidente aquello de que la escritura musical es la que, finalmente, atestigüa, más que otra cosa, la clase de música que practicaron los pue-

blos. En efecto, de esa época colonial a la que hacemos referencia, existen muchos ejemplos de la música religiosa que se conservan en los archivos de Moxos y Chiquitos. Pero esa música nos dice poco o nada de esas culturas, porque se trata de música europea de tinte barroco que fue, de alguna manera, impuesta o fabricada por los jesuitas para sus propósitos evangelizadores.

## 6.

Lo que pasó en el período colonial es historia aparte, puesto que el protagonismo de la música y del arte en general fue, sin duda, relevante durante la conquista española. En relación particular a la música, nos estamos refiriendo a uno de los fenómenos de aculturación más interesantes de cuantos en ese período se produjeron. Hablamos de la música misional, catedralicia, colonial o barroca y otros nombres que se le ha dado, así como del momento cuando empieza la importación de la cultura musical europea y también del nacimiento de nuestra música criolla o folclórica. Todo esto deviene, finalmente, en lo que será luego nuestra fisonomía musical boliviana, donde “las formas externas [serán] europeas, pero el contenido esencial con que llenamos, esas formas, [será] indígena”, citando una vez más a Medinaceli.

8. Cergio Prudencio, compositor boliviano actual, es uno de los más serios investigadores de la música tradicional en Bolivia. Creador y Director de la Orquesta de Instrumentos Nativos

Cuando hablamos de la música colonial, la cosa es –ya se dijo algo al respecto– cuanto menos inquietante. Por una parte, y si usamos el concepto de música colonial barroca catedralicia, la historia no pareciera ser tan dramática, porque estaríamos refiriéndonos a lo que se hizo, musicalmente, en las catedrales de Sucre y, eventualmente, en Potosí, La Paz o Cochabamba. Esta cultura musical se desarrolló principalmente en esas ciudades donde la influencia europea era contrastada con culturas que, como la aymara o la quechua, fueron siempre muy fuertes y frente a las cuales los españoles debieron, al menos, transar y buscar contactos de igual a igual, por decirlo de alguna manera.

Pero no ocurrió lo mismo en las tierras bajas –como también ya lo dijimos– donde se habla de ‘reducciones’, donde se transaba poco y se imponía más; en las tierras bajas las culturas originarias fueron tratadas como ‘bárbaras’: “sin ley, sin rey, sin fe, sin historia” (Tomichá, 2009)

Cergio Prudencio se pregunta, una vez más:

*[...] ¿cómo habrá sonado la música de ellos, [ la de los pueblos de las tierras bajas] esa brotada de su propia visión del universo? Porque –convengamos– “el idioma es un privilegio, un don extraordinario y una deuda, un compromiso de por vida”. ¿No es acaso la música un idioma, en lenguaje?, ¿un privilegio?, ¿un don extraordinario?, ¿una deuda?, ¿un compromiso de por vida?; también la de los indios, se entiende, o entiende al menos quien admite sinceramente nuestra diversidad (Prudencio, 2002:86).*

Lo cierto es que esto de la “música barroca misional boliviana” que tanto entusiasmo ha despertado en los últimos años y que ha merecido, incluso, un importante escaparate internacional, como es el Festival Internacional de Música de Moxos y Chiquitos, da para discutir mucho, sobre todo si se trata de hablar de ‘música boliviana’. Esto sin entrar en valoraciones que resultan ser materia de otro análisis que no tiene que ver con cuanto venimos aquí diciendo. Porque tampoco se trata de desmerecer el valor de esta música y su actualidad innegable, sobre todo porque al ser música que se conserva evidentemente escrita, a la manera tradicional universal, es posible estudiarla, valorarla, compararla y finalmente difundirla entre los interesados, cosa que han hecho y vienen haciendo, con pertinencia, varios musicólogos bolivianos y extranjeros<sup>9</sup>. Es necesario, pese a todo, hacer estas consideraciones, aunque más no sea para no obrar, una vez más, “sin reflexión y análisis, apasionándonos lo mismo por un santo que por un caudillo...” (Medinaceli) y sin ánimo de restar valor a una música en beneficio de otra.

## 7.

Al fundarse la República, en 1825, luego del triunfo de los criollos en las guerras de la independencia, empieza nuestra complicada vida política, que al decir pesimista de Arnade no será sino “una terrible y espantosa historia” (Arnade, 1982: 230). Quizá no es tan evidente la sentencia de Arnade, pero lo cierto es que esta nuestra dramática historia no permitió, por lo menos al principio, la for-

9. Nos referimos, por ejemplo, al trabajo realizado por Carlos Seoane, Piotr Nawrot y varios otros musicólogos y estudiosos del tema.

mación de una verdadera identidad cultural nacional. En efecto, durante todo el siglo XIX el país no terminó de construirse; es más, fue un siglo de caos político y social; recién tras la guerra del Pacífico (1879) y las luchas federalistas de fin de siglo se percibió la urgencia de construir, de una vez por todas, la nación.

Ahora bien, se sabe que la música, en la historia de la humanidad, ha reflejado siempre evidencias muy claras a la hora de observar cómo se construyen las identidades de las naciones. Es por eso que al hacer un recuento de nuestra historia musical observamos, de entrada no más, el resultado de las contradicciones sociales y políticas de nuestra vida nacional: una historia de mestizajes no resueltos, de identidades pendientes, de celos y desconfianzas, de amores y desafíos. Una historia difícil, por tanto una construcción cultural también difícil, puesto que antes de las culturas son las sociedades, ya que las culturas son creaciones colectivas que se manifiestan sólo cuando los grupos que forman las sociedades son capaces de transmitir, de generación en generación, los mismos usos y costumbres, los mitos y sus religiones, las obras de arte y su manera propia de ser naciones. Es una cuestión, en fin, que nadie puede minimizar, porque se trata de una lucha que involucra, además de lo cultural, el terreno de lo espiritual, de lo social, de lo económico, y de lo político y por eso termina siendo tan dura como evidente.

El siglo XIX para Bolivia –y para casi toda Sudamérica, hay que decirlo en justicia, aunque no como consuelo– es un caos total de desgobiernos, revoluciones, caudillismos

y total intolerancia. En un clima así no es fácil que las manifestaciones artísticas, o musicales en este caso, encuentren el espacio propicio para desarrollarse. Por lo demás, se sabe que el arte en general, y por lo tanto la música, reflejan siempre los estados de ánimo de las sociedades pero a través de individualidades, y hasta este momento no podemos citar músicos que representen un lenguaje musical boliviano. Y no cometemos injusticia con personalidades como Modesta Sanjinés, Adolfo Ballivián o el propio Norberto Luna, compositores decimonónicos cuya obra es más o menos conocida pero que, así y todo, no pareciera ser representativa de una personalidad musical que pudiera identificarse, precisamente, como boliviana.

## 8.

Así llegamos al siglo XX. La nación no terminó de construirse, los problemas sociales se ahondaron hasta convertirse en un verdadero ‘caldo de cultivo’ de más odios y diferencias. En este ambiente difícil, la música se manifestaba de maneras diferentes. Por un lado, la Iglesia Católica seguía apadrinando la práctica musical que tanto le había servido al momento de la catequización de las colonias. Continuaba siendo una música utilitaria, resabios de las capillas y escolanías de la colonia. En esos primeros años del siglo XX se oye hablar todavía de Maestros de Capilla en Sucre, en La Paz, o en Cochabamba y Santa Cruz, pero lo que se conoce es, francamente, poco relevante, y eso ya es sintomático a la hora de hacer recuentos. No es difícil imaginarse, sin embargo, que lo que ellos hacían tenía la influencia

europaea que campeaba en general en casi todas las expresiones artísticas, desde la pintura y la literatura hasta la misma arquitectura. Y es que la incipiente burguesía criolla nacional soñaba con viajar a Europa para educarse bien y de paso importar cuanto moda estaba allí en vigencia, pese a que la despreocupada Europa estaba en crisis y se le avecinaban dos guerras devastadoras.

Por otro lado, estaban los cuarteles militares, donde la música cumplía su 'servicio obligatorio' entre bandas de música que sonaban a marchas, oberturas de óperas europeas y la música criolla compuesta por los músicos militares para deleite de la tropa. La historia recoge varios nombres de músicos militares, unos más famosos que otros. En todo caso, es justo reconocer que la labor de difusión musical que cumplieron las bandas militares fue tan singular como notable, puesto que, saliendo de los cuarteles, no había acontecimiento social o religioso de solemnidad relevante que no incluyera a las bandas militares en el atrio del templo o en las plazas principales; ni qué decir del uso de las bandas en las fiestas tradicionales o patronales de ciudades y provincias.

En los salones y trastiendas, entre la 'intelectualidad' y la bohemia había músicos que vivían sus días dándose a la tarea de escribir valsos, gavotas o mazurcas, todas ellas al más puro corte europeo; música intrascendente, cursi y utilitaria, para el uso cotidiano de una burguesía tan ciega como ignorante. Mal podríamos decir que eso represente a una cultura musical boliviana

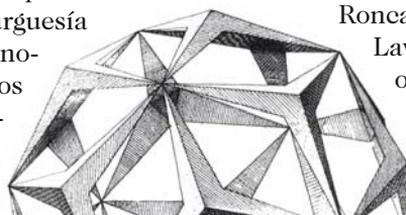
aunque fuera, finalmente, lo que había en esos años.

Pero, por su lado, la música criolla producto de la hibridación de culturas empezaba a hacerse importante; iba cobrando protagonismo y se hacía presente en las festividades y eventos sociales a todo nivel; además era música que empezaba a transcribirse en partituras, lo que permite que, a diferencia de aquella del siglo anterior que nos llegó más por tradición oral, se la pueda conocer ahora.

La música criolla era practicada con inusitado entusiasmo. Es que los señores gustaban bailar cuecas y bailecitos con las cholas guapas de las trastiendas; las trastiendas eran territorios privilegiados para el mestizaje: olían a chicha, a picantes sabrosos y estaban decoradas al gusto más colorinche. Por su parte las señoras querían bailar también, pero, recatadas como habían de serlo, lo hacían en sus salones decorados, a su vez, burdamente e imitando la usanza decadente de la Europa con la que soñaban aunque, seguramente, se dejaron nomás tentar por las cuecas, bailecitos, taquiraris y otras danzas criollas. Este entusiasmo dará lugar a lo que hoy es 'nuestra' música folclórica popular.

## 9.

Sería por eso que muchos compositores de la época se dedicaban a componer cuecas, bailecitos y otros aires. Los había maestros en este arte, como Teófilo Vargas (1868-1960), Simeón Roncal (1870-1953), José Lavadenz (1883-1967) o Miguel Valda (1885-1957), entre otros. Las cuecas y bailecitos, khaluyos y pasacalles son 'la



música boliviana' de ese tiempo y allí sí se puede percibir una identidad boliviana a la que nos referiremos posteriormente.

Simeón Roncal fue, sin lugar a dudas, el mejor de todos. La factura de su obra es superior a la de los demás; el tratamiento pianístico complejo de sus composiciones denota una cultura musical, un talento y conocimiento que van más allá de la simple inspiración. Su tratamiento armónico, aunque tradicional, es vigoroso. El carácter personal de su manera de expresarse, usando el virtuosismo como una significación pianística que rebasa la mera función demostrativa, lo hacen incomparable; puede considerársele un innovador respecto del aprovechamiento de las posibilidades colorísticas del piano, lo que le permite enriquecer el tratamiento novedoso de las texturas de su discurso. Sus "20 cuecas para piano" editadas (1922) y otras composiciones menos conocidas son los mejores ejemplos de su obra que, sin lugar a dudas, marca un hito indiscutible en nuestra búsqueda de la identidad musical boliviana y constituye el más bello ejemplo musical de su época y de su estilo.

## 10.

Mientras tanto, la mayoría de los indígenas, pobladores originarios del 'territorio patrio', seguían oyendo e inventando su música de sonos antiguos, místicos y panteísticos; tan graves y severos como el paisaje enorme donde ellos vivieron desde siempre. Esa música estaba ahí, lo estuvo siempre y seguirá estando mientras las culturas vigorosas de los Andes y de las tierras bajas sigan existiendo pese a todo.

Se trata de música de características esenciales; de maneras y usos propios, de una fuerza a veces desgarradora que, a momentos, se entremezcla incluso con el carácter lúdico que caracteriza a las culturas de raigambre antiguo. Todo aquí es significativo, nada casual, y su lenguaje requiere de una comprensión holística que hay que saber aprehender.

Hans van den Berg describe la música de los aymaras de manera harto sugerente.

*La música es un elemento importante, por no decir indispensable, en los ritos agrícolas [de los aymaras]. Según hemos visto al hablar de los ritos de los difuntos y de la lluvia, los tonos que producen los instrumentos musicales influyen sobre los fenómenos naturales y contribuyen así a que el crecimiento de las plantas pueda realizarse de forma regular.[...] ...los músicos sacan los instrumentos de los lugares donde los han guardado para empezar los ensayos. Lo más importante es que, como dicen los campesinos, entren nuevas melodías en los instrumentos, o que, en caso de que vayan a estrenar instrumentos nuevos, estos reciban las melodías del 'dueño de la música'. Con este fin, los músicos se dirigen por la noche a un lugar apartado donde se encuentra una vertiente o un manantial: "no cualquier lugar con agua: debe ser un lugar donde el 'agüita salte'. Es decir donde se produzca sonido (Berg, 2005: 125).*

Pero por esos años pareciera ser que nadie escuchaba al otro. Nadie quería mezclarse. Cada uno con su música y los demás con 'su música a otra parte'.

## 11.

Hacia los años 20 del nuevo siglo las cosas toman un rumbo nuevo en la historia de la música en Bolivia. Compositores de talento y buena formación académica irrumpen en el panorama nacional con nuevas ideas, con nuevas propuestas. Y aquí retomamos aquello de las individualidades que transmiten los estados de ánimo colectivos, porque ahora sí podemos hablar de estéticas musicales representativas. Ya comentamos el caso de Simeón Roncal.

Eduardo Caba, por ejemplo, fue un notable músico potosino (1890-1953) que debió su formación musical a Felipe Boero y E. Melgar, en Buenos Aires, y posteriormente a Joaquín Turina, en España. Una decidida afirmación de ‘lo andino’ como sustrato sonoro es parte fundamental de la estética musical de Caba. Dotado de una intuición y perspicacia excepcionales, hace uso de sonoridades sugerentes y termina proponiéndonos un lenguaje de gran originalidad que pareciera no querer, tan fácilmente, ceder en concesiones a la música europea occidental. Era este, por lo demás, el tiempo de la aparición del llamado, indigenismo que se manifestó también en la plástica y en la literatura<sup>10</sup>.

Lastimosamente, su producción musical no es muy grande; conocemos, sobre todo, sus “Seis aires indios de Bolivia” publicados hacia la década de los años cuarenta por la Editorial Ricordi de Buenos Aires, donde, a manera de epígrafe, él mismo anota sugerentemente: “En la solemnidad

de la altipampa andina vaga el espíritu de una gran raza milenaria; al evocarla, siente el peregrino lo estupefaciente del paisaje”.

Se sabe de otras composiciones más, algunas para piano, canto y otros instrumentos<sup>11</sup>. Muchos años viviendo en Buenos Aires y ocasionalmente en España lo alejaron, de alguna manera, del mundo boliviano, y cuando regresó para hacerse cargo de la dirección del Conservatorio pocos, al parecer, lo siguieron.

En 1901 nace en Sucre José María Velasco Maidana, una de las personalidades más importantes del panorama musical boliviano de la primera mitad del siglo XX. Velasco Maidana fue un personaje fascinante, muy cercano a la genialidad misma; se ocupó no sólo de la música sino también del cine, la pintura, la escenografía y hasta la coreografía. Entre los años diez y ocho al veintitrés estudió música en la Argentina y, de regreso al país, impulsado por su desbordante e ingenioso talento, se dedicó a cuanto pudo hacer, y siempre con refinado gusto. Tan pronto se lo veía dirigiendo películas con su propia productora cinematográfica o presentando exposiciones de pintura; de pronto estaba ensayando con su orquesta de indios tratando de “entender bien” esos instrumentos tan antiguos y tan simples; ahora dirigía la radio “Illimani” y luego se marchaba de viaje para dirigir conciertos en Buenos Aires u otras capitales sudamericanas donde era bien conocido y apreciado. Un boliviano, en fin, que sí hacía uso de una “fuerza instintiva (...) y el arrojo calenturiento de la fuerza

10. Es la época de Alcides Argüedas en la literatura o Cecilio Guzmán de Rojas en la pintura

11. M. Alandia y J. Parrado citan, además, una “Leyenda quechua”, una versión del “Himno al Sol” y “Ocho motivos folclóricos”. En “Tinkasos” Revista de Ciencias Sociales (PIEB), No 14, pag. 141, junio 2003.

de la sangre”, pero esta vez para bien (con el permiso de Medinaceli).

Lo cierto es que todos sabían que su imaginación no tenía límites. Entonces partió para Berlín -corría el año 1938-, y allí, sin mediar mayores trámites, puso en escena, en calidad de “estreno mundial”, su ballet “Amerindia”, una historia que hablaba de las tradiciones de una raza tan pura como sorprendente y que, seguramente, dejó perplejos a los guardianes de “gran raza aria”. Sólo la segunda guerra mundial -que se inició al año siguiente- obligó a Velasco Maidana a retornar a Bolivia; de lo contrario, sabe Dios qué otras historias estaríamos, hoy día, contando de él en Europa. Ya de regreso al país, en 1943, un día ‘lió sus bártulos’ y se fue de Bolivia para siempre, y nadie más supo de él hasta muchos años después, cuando empezaron a contarse y encontrarse las historias y las evidencias de su epopeya.

Por esos años Jorge Falcón, un escritor peruano<sup>12</sup>, decía de él:

*En toda esa música, música boliviana (la de Velasco Maidana), hay la grandeza de una nacionalidad madurada en su espacio geográfico. Es una grandeza que nada tiene que envidiar a la de otras nacionalidades ni a la de otros músicos. Música de un pueblo hecha por un hombre que siente a su pueblo y entregada a quienes no se apartan de la tierra para residir en las nubes snobistas<sup>13</sup>*

En fin, ¿qué había hecho con la ‘música boliviana’ este singular personaje?: ante todo, la había llevado de viaje a Berlín, y eso no era poco, considerando que Berlín, en ese

momento, era el centro del mundo; luego, había soñado para su música escenarios fantásticos y mundos sonoros donde ‘lo andino’ era el germen mismo de su propuesta. El valor de su obra consiste en haber usado una concepción estética que encara, de frente, un carácter nacional. Sus discursos musicales parecieran, en su simpleza, hasta intrascendentes, pero “el arte no radica por entero en las novedades caprichosas de la técnica” (Barrenechea, 1963). En efecto, nada extraordinario se debe buscar en ellos; en el fondo usaba con libertad los modelos occidentales sin, por ello, convertirse en un epígono de nadie.

Sobre su fisonomía, como músico boliviano, decidieron dos aspectos: su comprensión poética de lo andino y su empeño de grandifacer sus ‘inventos’ musicales con la genialidad que caracterizó su obra artística en general. Pero aquel día se nos fue para no volver, dejándonos, apenas, las anécdotas de su agitada ‘experiencia a la boliviana’ que, así y todo, marcó huellas indelebles en la historia de nuestra identidad musical.

Era, por lo demás, la época del nacionalismo musical latinoamericano que, por aquel entonces, contó entre sus principales representantes al argentino Ginastera, al brasilero Villa-Lobos, a los Mexicanos Chávez, Ponce y Revueltas; a los peruanos T. Valcarcel, Andrés Sas, Alomía Robles, ni qué decir de los cubanos Rol-dán y García Caturla y muchos otros entre colombianos, chilenos y de varios otros países a los que no estamos

12. Jorge Falcón, años después, se casó con la famosa escultora boliviana Marina Nuñez del Prado.

13. Tomado de una transcripción del periódico “El Tiempo”. Bogotá 13 de julio de 1943 12. C.P. fue invitado al *Donaueschinger Musiktag* en 1999. Este Festival anual está considerado como uno de los festivales alemanes de música contemporánea más importantes del mundo.

citando. Se trata de una época en la que empieza a hablarse seriamente de la personalidad musical de los países latinoamericanos cuestionando la educación musical académica a la medida centroeuropea. Carlos Chávez, por ejemplo, describe así la situación.

*En el campo de la música nuestros países latinoamericanos han hecho frecuentes esfuerzos para crear un estilo nacional. Los compositores nacionalistas han usado material folclórico como base para sus composiciones. Intentar ser 'nacional' parecía una buena manera de lograr ser personal* (Chávez, 1964: 15).

Este nacionalismo musical latinoamericano fue, a la larga, muy controvertido, porque devino en una moda donde solían confundirse los elementos de la música regional con los lenguajes totalmente centroeuropeos que resultaban totalmente ajenos a la esencia misma de la música nativa latinoamericana. Por lo demás, a esa altura, el nacionalismo musical europeo ya se había desarrollado ampliamente en la segunda mitad del siglo anterior. Pero éste es un tema objeto de otro análisis.

Lo más importante, en todo caso, es que desde esta época ya podemos hablar de individualidades en el desarrollo musical boliviano, lo que es muy importante, habida cuenta de que se sabe que el arte en general y, por supuesto, la música es, esencialmente, una expresión individual, como ya lo dijimos. El individuo, dice Chávez

*...está moldeado en cierta forma por la nación o grupo sociológico a que per-*

*tenece. De manera que cada individuo expresa su tradición y sus características colectivas; pero, a la vez, la tradición y las características colectivas se expresan a través de un individuo, no a través de la colectividad misma. Esto sucede así no sólo en el caso de la música culta, sino también en el de las llamadas expresiones etnológicas, del arte folclórico y de otras semejantes* (Chávez, 1964: 17).

Hasta este momento no era posible hablar de esas 'individualidades' en la música boliviana, lo que no nos permitía hacer comentarios más ciertos con relación a la fisonomía musical boliviana, que, por otra parte, empezaba recién a percibirse.

En esta misma línea de las individualidades, otro caso interesante es el de Humberto Viscarra Monje (1898-1969), formado seriamente no sólo en Bolivia sino también en Francia e Italia, sobre todo como pianista. Su vasta cultura humanística le permitió dedicarse también a la poesía, a la crítica de arte, principalmente musical, y a otros temas de cultura en general. Como compositor de música asume la estética de su tiempo para usar un discurso entre lo europeo y lo andino, vestido de tonalidad e impresionismo siempre cercanos a la estética del romanticismo y haciendo uso, indistintamente, de estructuras formales simples occidentales europeas o criollas nacionales, tal cual era, por lo demás, toda la estética musical latinoamericana de esa época. Su obra musical, publicada en parte, abarca un buen número de partituras algunas más conocidas que otras<sup>14</sup>, donde es posible apreciar el refinamiento de un discurso musical de cuidadosa

14. M. Alandía y J. Parrado publican un catálogo importante de sus composiciones. En Tinkasos, Revista de Ciencias Sociales (PIEB) No 14 pag. 152-153. Junio de 2003. La Paz- Bolivia.

factura. Viscarra Monje fue, sin lugar a dudas, un personaje representativo en la historia de la música boliviana de la primera mitad del siglo XX.

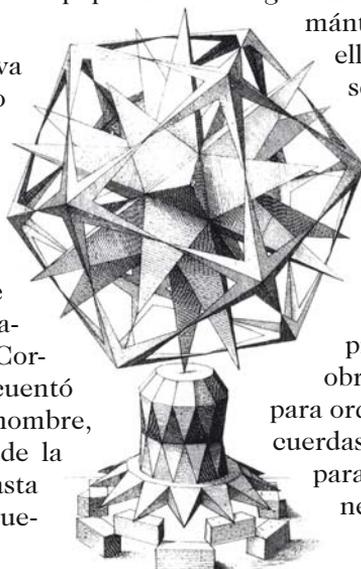
Teófilo Vargas (1866-1961) fue un músico que se dedicó con denuedo a dirigir los coros y, eventualmente, las orquestas que él mismo organizaba en su ciudad natal, Cochabamba. Su música se desarrolla entre lo criollo popular y lo 'culto', por así decirlo. Dejó escrita su obra musical en cuatro extensos tomos, lo que permite una observación más certera de su obra, que, por cierto, entre su transitar entre lo culto y lo popular pretende, de pronto, hacer uso de formas incásicas, como el yaraví, formas criollas, como el zapateado, el pasacalle y las cuecas y bailecitos; de pronto incursiona en la música sacra y también en formas líricas que él llama 'melodramas'. Acerca de la estética musical de Vargas hay poco que decir, él sigue, más o menos, la misma idea de los compositores de su tiempo: esa denodada búsqueda de crear un arte 'nacional' buscando raíces en la música prehispánica o en evocaciones de la canción popular o folclórica.

Jaime Mendoza Nava (1925-2005), fue otro compositor y pianista boliviano que estudió música en Europa y Estados Unidos de Norteamérica con renombrados músicos de alta talla profesional: Nadia Boulanger, Alfred Cortot, Joseph Raieff. Frecuentó instituciones de renombre, desde la Universidad de la Sorbonne de París hasta el Julliard School de Nue-

va York. Hacia 1951 fue Director de la Orquesta Sinfónica Nacional en La Paz y luego se fue a Los Ángeles, donde vivió hasta su muerte, en 2005. Compuso una impresionante cantidad de obras sinfónicas, de cámara, para piano y, sobre todo, música para el cine. Lamentablemente en Bolivia se conoce poco de su música.

Años más tarde, Gustavo Navarre (1936-2005), un músico paceño, ensayó, allá por los años sesenta, propuestas musicales retadoras. Fue profesor y director del Conservatorio Nacional de Música durante muchos años. Dueño de una sólida formación musical (estudió en el Conservatorio Nacional en La Paz y luego en París con el famoso Henri Dutilleux) y con una sincera vocación de 'hacer Bolivia', compuso música de elegante factura, con estructuras formales bien elaboradas –por cierto mucho más importantes que las usadas por los compositores bolivianos anteriores– que, haciendo gala de una sonoridad cuidadosamente concebida, logran momentos de gran belleza. En su estética musical se aventuró a seguir modelos europeos neorrománticos, sin pretender por

ello substraerse a la presencia inevitable de la sonoridad andina de todas maneras presente en su música, aunque siempre dentro de un rigor tonal y estructural que quisiera caracterizar un lenguaje propio, muy personal. Su obra incluye una sinfonía para orquesta, un cuarteto para cuerdas, sonatas para piano y para violín y piano, canciones para piano y solista y



otras más que lastimosamente no se conocen porque él decidió, más temprano que tarde, alejarse de la vida musical activa, interrumpiendo así una carrera musical que tenía mucho más que dar a nuestra cultura musical en el siglo XX.

## 12.

Cuenta Alberto Villalpando que allá por los años cincuenta del pasado siglo XX, Marvin Sandi viajó de Potosí a Buenos Aires “como abriendo brecha” (Villalpando, 2002a:54) y dos años más tarde partieron también Florencio Pozadas y el propio Villalpando. Este hecho pasa de ser anecdótico, porque entre las idas y venidas de esos tres potosinos se gestaba lo que vendría a ser, años más tarde, el panorama principal de la música boliviana de la segunda mitad del siglo: la música contemporánea de Bolivia<sup>15</sup>.

Villalpando recuerda también que Marvin Sandi, ‘el precursor’

*...era de carácter sanguíneo, propenso a la ira y despreciaba profundamente la improvisación. El mundo del arte y de la cultura debía ser serio en extremo (...) Trabajador, apasionado amante de Bolivia y, de vez en cuando, desproporcionadamente sentimental...* (Villalpando, 2002a: 55).

Años más tarde Sandi se dedicó casi completamente a la filosofía dejando una breve pero importante obra musical que es, en verdad, poco conocida, mas no por ello menos importante; su protagonismo en la historia de la música boliviana es de capital importancia en la búsqueda de nuestra

identidad musical contemporánea. Florencio Pozadas murió trágicamente en un accidente en 1969, dejando un vacío que nunca sabremos como lo hubiera llenado él mismo.

Villalpando, entonces, terminó siendo el depositario principal de los resultados de esta aventura de ‘potosinos en Buenos Aires’ y su labor de transmisor de la experiencia -se lo ha dicho y repetido- marcó el momento de ruptura más importante en la música boliviana del novecientos. Quien conozca a Villalpando habrá observado las peculiaridades de su carácter de hombre sereno, culto y presumiblemente reservado en la interioridad de su espíritu creador, preocupado, más bien, por el problema de organizar los sonidos que percibe en ‘su’ mundo andino, que él describe como “un silencio ominoso, acentuado -más bien limitado- por el viento... (Villalpando, 2002b:124).

Nacido en 1940, estudió primero con Santiago Velásquez y el Padre Díaz Gainza, en Potosí, para luego hacerlo en Buenos Aires con otros más famosos, como Ginastera, Malipiero, Maderna, Copland y Messiaen, entre los más destacados.

De regreso a Bolivia, en 1965, empezó trabajando en Cochabamba para el Instituto Laredo y posteriormente para el Instituto Cinematográfico Boliviano, en La Paz. Luego de haber estrenado varias obras en Buenos Aires y compuesto otras tantas a su regreso a Bolivia, tras el fiasco de la imposibilidad técnica de poder tocarse su primer cuarteto de cuerdas, ganador del concurso “Luzmila Patiño”, se escucha por primera vez su música

15. A estos potosinos en la Argentina, les siguió, años más tarde, Atiliano Auza León, de Suere, pero años antes también habían estado allí Eduardo Caba (1890-1953), José Lavadenz (1883-1967) y, entre los músicos intérpretes, Antonio Montes Calderón, Graciela Rodó, Carlos Laredo y Walter Ponce. Un joven compositor actual, Gastón Arce, también estudió allí.

en las películas “Aysa” y, sobre todo, “Ukamau”. También se estrena en La Paz y con la Orquesta Sinfónica su “Concertino Semplice per flauto ed orchestra da Camera”.

A partir de aquí lo que sucede en esta historia de la música boliviana es tan sorprendente como importante. Villalpando, aun sintiéndose “demasiado solo” (Villalpando, 2002a:59), consigue imponer su lenguaje contemporáneo por lo menos entre la ‘elite’ ilustrada de los músicos bolivianos y extranjeros que en ese momento actuaban en la vida nacional; por lo demás, en uno de los momentos más importantes que se vivieron en Bolivia, musicalmente hablando, allá por los años sesenta y setenta<sup>16</sup>.

En este momento de auge musical juega un papel importante el trabajo administrativo y, sobre todo, pedagógico de Villalpando, quien, desde el Ministerio de Cultura primero, y después desde el Conservatorio de Música y la Universidad Católica Boliviana, propone un planteamiento estético musical de vanguardia y, sobre todo, acorde a cuanto en música se estaba haciendo en el mundo. Por eso yo mismo he afirmado que, lejos o cerca de él, todos los músicos bolivianos, a partir de la segunda mitad del novecientos, algo tenemos que ver con Villalpando.

Ahora bien, la estética musical de Villalpando se funda en su preocupación de entender el ‘mundo sonoro de Bolivia’ confrontado con “...una respuesta musical, ya como un arte elaborado, del pueblo boliviano” (Villalpando, 2002b:127). ¿Qué es ese arte elaborado? ¿Será la personali-

dad musical boliviana que tratamos de estudiar? Él afirma que

*La desolación puede, musicalmente, ser un sinónimo de silencio, y este silencio musical nos parece la contaminación de una música remota e infinita, de una música siempre presente, allí donde no es concebible la desolación...* (Villalpando, 2002b:124).

Así es como él pareciera entender los “aires indios” en su esencia misma: asignándole al viento un atributo inmanente, capaz de vencer al silencio en la música andina del altiplano, para llevarlo después a los valles y convertirlo en brisa portadora de nostalgias. Una mezcla, en fin, de una sensibilidad exacerbada por la urgencia apasionada de encontrar sonoridades nuevas, propias: bolivianas, pero a partir de un lenguaje universal que no se queda anclado en lo folclórico. Una intuición vital, se diría, para tomar consciencia de su individualidad y relacionarse así con los otros, con los otros del mundo, pero a partir de su propia tradición cultural, de su propio sello de identidad y, sobre todo, hablándole al mundo desde Bolivia.

Atiliano Auza León, nacido en Tarija, que también estudió en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, propone en su obra, por cierto numerosa, un lenguaje donde se percibe fuertemente ‘lo nacional’ en estructuras y, sobre todo, en sonoridades contemporáneas, muy bien trabajadas por cierto, aunque más cercanas a un tardío postromanticismo e incluso a un impresionismo más bien de influencia centroeuropea. El importante catálogo de sus obras incluye, entre mu-

16. En los años sesenta se organizó el Ministerio de Cultura y el auge de la música fue notable.

chas otras, un concierto para violín y orquesta y varias composiciones para coro, piano, canto, piano y violín, instrumento del cual él mismo es un buen ejecutante, y una ópera: “Incallajta” obra con la cual resulta siendo un precursor de este género en Bolivia, habida cuenta de que no se conocen intentos anteriores al respecto. Se ha hablado de una ópera que hubiera escrito Adolfo Ballivián pero nunca se han visto partituras de ella. También se habló de una ópera de José María Velasco Maidana, también desconocida. La demás experiencias de música lírica escénica se refieren a las zarzuelas de las se tiene noticia que hubieran sido escritas el siglo XIX por varios autores, aunque tampoco se conocen las partituras, o los ‘melodramas’ de Teófilo Vargas a los que ya hicimos referencia.

### 13.

En la década de los años setenta, la Universidad Católica Boliviana, en La Paz, ensayó una experiencia pedagógica para formar músicos a nivel académico: el Taller de Música de la U.C.B. (1974-1978). Algunos de los músicos que de allí egresaron empezaron a hablar de imaginarios nuevos, de reencarnaciones y encuentros; de ilusiones retadoras, pero, al final, de todos ellos sólo quedó Cergio Prudencio hablando y practicando estos retos, estos imaginarios; y para mejor hacerlo ‘inventó’ y dio vida a su Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Los demás emigraron al extranjero o se quedaron en Bolivia sin enfrentarse, significativamente, a los ideales ‘inventados’ en el Taller de Música.

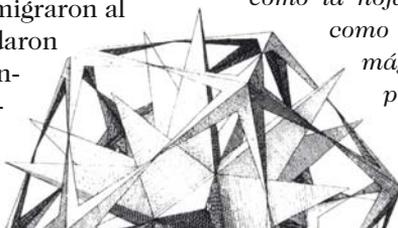
Cergio Prudencio se define como un músico empeñado en:

*...hacer música para Bolivia ante la necesidad de encontrar una identidad y una función como músicos en nuestro propio contexto histórico. Ante la necesidad de no emigrar. Ante la necesidad de decir, de no callar, aunque fuera inventando un lenguaje...*  
(Aharonian,2002:106).

Una declaración de principios, se diría, una manera de entender la música boliviana con los ojos de un compositor joven en las postrimerías de un siglo convulso y despiadado. Prudencio, como no puede ser de otra manera, es el resultado de un largo proceso al cual nos hemos venido refiriendo a lo largo de estas historias, todas las cuales, de una u otra forma, convergen en las maneras que él tiene de ver las cosas. Afirma, sin ambages, que la música en nuestro continente americano es “...un arma de defensa cada vez más contundente en su función histórica [...] un estado permanente de producción en confrontación” (Aharonian,2002:106-107).

En fin, él asume para sí un reto que, al expresarlo en palabras parecería incluso un discurso, cuando en realidad no es sino la manera que Prudencio tiene para explicar una postura estética definitivamente muy personal, que se expresa mejor cuando dice:

*Es que aquí (en Bolivia) la música es un ánima vital que transita por los tiempos. Como las montañas, como la hoja de coca o la lluvia, como todo, la música en este mágico ámbito del altiplano andino es un ser viviente nacido de las invocaciones humanas a la naturaleza*  
(Prudencio, 2002:24).



Para él lo andino necesitaba ser mejor estudiado, mejor entendido en la puridad de su esencia, y por eso empezó por 'buscar', comprendiendo que, para su trabajo, "investigar no es un fin sino un medio

*(...) En ese acercamiento (dice él) fui haciendo consciencia de la importancia que tenía para ese mismo propósito creativo el desentrañar y entender los conceptos (nociones) estructurales y culturales de la música en la mentalidad de los propios músicos aymaras. (Aharonian,2002:107).*

De aquí en más el trabajo de Cerpio Prudencio resulta ser una de las aventuras más lindas en esta búsqueda de identidad musical nacional; no ha terminado, es cierto, sigue, y sigue en medio de incomprensiones y hasta críticas mordaces; mientras tanto, y como siguiendo los pasos convulsos de Velasco Maidana, también se ha permitido llevarse a pasear la 'música boliviana' a Alemania, esta vez a Donaueschingen<sup>17</sup>, dejando otra vez perplejos a los alemanes<sup>18</sup>. En 2009 Prudencio ha recibido la beca "Guggenheim", el Festival de Música en Innsbruck (Austria) le ha encargado una obra para orquesta sinfónica y está nuevamente invitado con su Orquesta de Instrumentos Nativos para participar en el citado festival de Innsbruck en 2011.

Sin embargo, la labor de Prudencio no parece ser sencilla, porque en la estética que él se plantea no se trata de imitar ni de copiar, y mucho menos de imposturas baratas. Hay un largo

trabajo detrás de todo esto. Hay una propuesta que no admite concesiones, porque está fundada en constataciones de evidencias antiguas; de un mundo que no miente, de una actitud comprometida de manera abierta y deliberada con la esencia misma de lo andino; elaborada de tal manera que trasciende lo exótico y no admite concesiones de ninguna naturaleza, con lo cual es música que sabe expresar una autonomía autosuficiente, sustentada en un verdadero y auténtico amor a la más genuina tradición moral del mundo andino, en su relación primigenia con la naturaleza, para entender la condición humana.

## 14.

Hasta aquí, queda claro, nos hemos centrado, sobre todo, en la música culta o académica, como suele llamársela<sup>19</sup>, y, particularmente, en la obra de Roncal, Caba, Velasco Maidana, Viscarra, Navarre, Villalpando, Prudencio y algunos otros, aunque muy al paso. Pero han habido y hay otros músicos destacados que se dedican también a esta música culta boliviana contemporánea. Sólo para citarlos, nos referimos a Nicolás Suárez, Franz Terceros, Willy Pozadas y Juan Antonio Maldonado, Javier Parrado, Juan Siles, Mariana Alandia, Oldrich Halas, Gastón Arce, Roberto Willams, Gastón Arce y otros más cuya estética vale la pena estudiar con pertinencia.

A ellos nos referiremos en la segunda parte de este ensayo, donde también tenemos que hablar de los composi-

17. C.P. fue invitado al Donaueschinger Musiktage en 1999. Este Festival anual está considerado como uno de los festivales alemanes de música contemporánea más importantes del mundo.

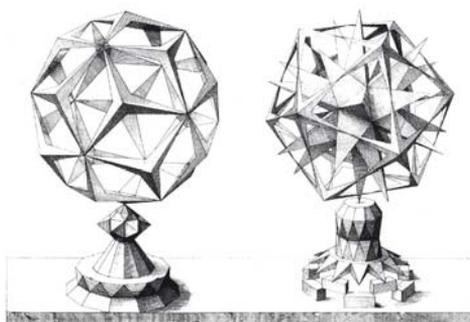
18. Antes de su viaje a Alemania, C.P. había llevado su orquesta y su idea a Suiza, a Australia y a la Argentina.

19. "El concepto "música superior" se refiere a la altura del pensamiento, a la hondura del sentimiento y a la maestría de la técnica; alude principalmente a las grandes formas (...). La expresión "música culta" se relaciona con el esfuerzo de los estudios e indica también una jerarquía elevada con el énfasis en la técnica". Carlos Vega Revista musical chilena. v.51 n.188 Santiago jul. 1997 "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos".

tores de la ‘diáspora’, de los que por una u otra razón viven fuera del país; algo ya dijimos acerca de Mendoza Nava, pero hace falta referirnos a Hugo Patiño, Agustín Fernández, Edgar Alandia, Jorge Ibáñez, José Luis Prudencio y otros. Porque, como también anotaba Medinaceli, citando a Amiel,<sup>20</sup> “El paisaje es un estado del alma. La belleza no está en el dintorno. Está en el hombre”.

Y si pretendemos hablar de personalidad musical, no podremos, tam-

poco, dejar de referirnos a la música folclórica y popular que, por supuesto, también se practica en Bolivia, quien sabe con mucho más éxito y aceptación general y seguramente con un sello de identidad más evidente que en el caso de la ‘música culta’, por lo menos hablando a primera vista. Pero éste es un tema que merece consideraciones particulares más extensas a las que, igualmente, nos referiremos en la ya anunciada segunda parte del ensayo.



20. Se refiere al filósofo y moralista suizo Henri Amiel (1821-1881)

## Referencias bibliográficas

- Arnade, Charles W. 1982. *La dramática insurgencia de Bolivia*. La Paz: Editorial Librería Juventud.
- Aharonián, Coriún. 2004. *Educación, arte, música*. Montevideo: Editorial Tacuabé
- Aharonián, Coriún. 2002. “La necesidad de decir, de no callar...”. Entrevista a Cergio Prudencio. Revista Ciencia y Cultura, N°11. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo. Originalmente publicado en el periódico “Presencia” en 1986.
- Barnadas, Joseph M. 2002. *Diccionario histórico de Bolivia*. Sucre: Imprenta- Editorial “Tupac Katari”.
- Barrenechea, Mariano. 1963. *Historia estética de la música*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Berg, Hans van den. 2005. “La tierra no da así nomás”. En: Revista Ciencia y Cultura, N°.15-16. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo.
- Chávez, Carlos. 1963. *El pensamiento musical*. México-Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Gainza, José. 1953. *Sistema musical incásico*. Potosí: Editorial Universitaria.
- Fernández Sánchez, Agustín. . 2002. “Apuntes y reminiscencias”. En: Revista “Ciencia y Cultura” N° 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana.
- Finot, Enrique. 1946. *Nueva historia de Bolivia*. Buenos Aires: Ediciones de la Fundación Universitaria Patiño.
- Francovich, Guillermo. 1973. *Toynbee, Heidegger y Whitehead*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Medinaceli, Carlos. 1938. *Estudios críticos*. Sucre: Edit. Charcas (Obra custodiada por el ABNB. Biblioteca El Dorado)
- Mendoza, Jaime. 2002. “Jula-Julas: sobre el folclor musical boliviano”. En: Revista “Ciencia y Cultura” N°11. La Paz: Universidad Católica Boliviana, diciembre.
- Prudencio, Cergio. 2002. “Imaginario sonoro de los tiempos”. En Revista “Ciencia y Cultura” N° 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana.
- Tomichá, Roberto. 2009. *La colección scripta autóctona en clero cruceño misionero entre yuracares y guarayos de Hans van den Berg*. Cochabamba: Instituto de Misionología.
- Varios autores. 2002. *La música en Bolivia, de la prehistoria a la actualidad*. Fundación Simón Patiño. Cochabamba. Editora JV.
- Vega, Carlos. 1997. “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. En: Revista musical chilena, N°188. v.51. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile. Julio.
- Villalpando, Alberto. 2002a. “La música boliviana de la segunda mitad del S. XX”. En: Revista Ciencia y Cultura No 11. Universidad Católica Boliviana.
- 2002b. “En torno al carácter de la música en Bolivia”. En Revista Ciencia y Cultura No 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana.