

# Música indígena y mestiza en la ilustración y la crónica: La Paz, siglo XIX<sup>(1)</sup>

María Eugenia Soux

## Algunas consideraciones metodológicas

Las dificultades de abordar aspectos de la historia de la música de tradición oral son grandes, pues dado el carácter efímero de la música, no se la puede escuchar como sonó en determinado momento del pasado y no poseemos tampoco la facilidad de las grabaciones de campo. Por otra parte, debido a la naturaleza oral de estas expresiones musicales, tampoco es posible atenerse a métodos estrictamente musicológicos, ya que estos se aplican a ejemplos de música escrita, y no se realizaron transcripciones de la música indígena ni de la urbana popular en el siglo XIX en Bolivia, a excepción de dos pequeños ejemplos de música criolla y mestiza.

Este trabajo se apoya en otras investigaciones realizadas en la década de 1990<sup>2</sup> y en fuentes como crónicas de viaje, periódicos, documentos de archivo y, especialmente, testimonios gráficos. Particular mención merecen las siguientes fuentes:

a) Las crónicas de viaje de Leónce Angrand (1847-1849), H. A. Weddell (1853), George Squier (1863-1865) y Charles Wiener (1876) que visitaron, cada uno a su tiempo, las tierras altas bolivianas y que nos brindaron precisos apuntes sobre la actividad musical en ciudades y pueblos. El valor de los aportes de Angrand, Squier y Wiener reside especialmente en las ilustraciones, aunque los textos, en el caso de los dos últimos, son también provechosos como documentos. En Weddell, en cambio, el texto nos proporciona la mayor cantidad de información.

b) La valiosa colección de láminas realizadas por Melchor María Mercado (1841-1869), pintor autodidacta chuquisaqueño, que nos introduce gráficamente en las expresiones de música y danza de las clases populares en las ciudades y el ámbito rural de las tierras altas andinas.

## La Paz: ciudad andina

El panorama social de la ciudad de La Paz durante el siglo XIX era



George Squier, fiesta en Tiahuanaku.

complejo, ya que exponía una red intrincada de relaciones —exclusiones, inclusiones y dependencias— entre las clases, convivientes en un espacio claramente delimitado por los bordes de la hoyada. En el ámbito urbano de esta ciudad se veían reflejadas las estructuras que dominaron gran parte de la historia colonial, perpetuándose una sociedad profundamente jerarquizada que, sin embargo de su rigidez, dejaba brechas importantes para que se ejercitase la movilidad social.

Durante el siglo XIX, la cualidad andina de la ciudad se reflejaba, en una primera instancia, en la pervivencia de los barrios de indios —o “comunidades-parroquias”, como los llama Rossana Barragán<sup>3</sup>— organizados de hecho como un ayllu aimara. En La Paz existían tres barrios de indios: San Pedro y San

Sebastián, ubicados en la margen izquierda del río Choqueyapu (mirando al norte), y Santa Bárbara, situado hacia el sureste de la plaza central, camino a las chacras de Potopoto (hoy Miraflores). A lo largo del siglo, la composición de los barrios fue cambiando a la par que se transformaban las estructuras sociales y se manifestaba entre los indígenas migrantes un acelerado proceso de mestización —que no fue sino la continuación de aquel que se inició en el siglo XVIII. El barrio de San Pedro se mantuvo como indígena, mientras que los otros dos recibieron pobladores mestizos y criollos. La profunda fragmentación del espacio fue reafirmada por una no menos aguda fragmentación social que sancionó de una vez por todas el carácter exclusionista de la estructura de dominación heredada de la Colonia y alimentada por la

clase dominante, autodenominada "criolla".

La pérdida paulatina de los medios de producción del indígena urbano, entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, desembocó en un debilitamiento del marco comunitario que sustentaba el carácter casi autosuficiente de estos grupos humanos. Enmarcados dentro de una especialización profesional cada vez más amplia, los indígenas se fueron transformando en artesanos, comerciantes y empleados, vendiendo su fuerza de trabajo dentro del mundo urbano y mestizo-criollo.<sup>4</sup>

Durante el siglo XVIII, el surgimiento de un crecido grupo mestizo en la ciudad de La Paz resultó en una alteración del orden dual, de la oposición binaria entre indio y español, tornando muy complejo el cuadro social y estableciendo gradaciones infinitas que tienen que ver no sólo con el color de la piel,<sup>5</sup> sino también con la posición económica. Ya en el siglo XIX, además de las ocupaciones, la vestimenta y el bilingüismo se presentaron como elementos identificadores de un "grupo con una identidad más implícita en sus conductas que explícita en su conciencia", en palabras de Xavier Albó.<sup>6</sup>

Por otra parte, es necesario tomar en cuenta que el grupo mestizo no emergió sólo como consecuencia del intercambio racial y la transformación del indígena urbano en artesano y pequeño comerciante, sino también por la movilidad social "hacia abajo" de los criollos

empobrecidos, creándose situaciones de suma ambigüedad. Los innumerables matices que cobró este fenómeno son evidentes al momento de ubicar a los mestizos dentro del panorama de las clases sociales en la ciudad.

Se fue conformando, entonces, una clase mestiza muy numerosa, con una identidad irresuelta, no explícita, maleable. ¿Cómo podemos identificar a los mestizos, tomando en cuenta que muchos indígenas habían vencido las barreras de la adscripción étnica por el cambio de ocupación? ¿Con cuál de los extremos culturales se identificaba el mestizo paceño? ¿Con ambos o con ninguno? ¿Son claros los límites entre estos extremos y el "estrato medio"? ¿Puede la música considerarse un elemento identitario que establezca diferencias entre indígenas urbanos y mestizos? Intentaremos establecer que la música popular ejecutada por indígenas y mestizos dentro de la ciudad mostraba componentes específicos —vestido, instrumentos, formas musicales— que hoy nos permiten reconocer su pertenencia étnica y/o social. De igual forma, intentaremos explicar cómo se relacionaban las clases actuantes entre sí utilizando la música y la danza como medio.

## La música indígena en la ciudad

En forma general, el siglo XIX vio perpetuarse la relación dialéctica existente en la Colonia entre la religión católica y las religiones ancestrales, cuando se fusionaron en los cultos ambas tradiciones,

ejercitándose así el sincretismo religioso.<sup>7</sup> La tradición indígena del baile acompañado de música para solemnizar las fiestas pervivía de forma patente tanto en el ámbito rural como en el urbano de los barrios de indios y en los pueblos del altiplano y los valles. La simbiosis entre las fiestas del calendario agrícola y el religioso significó también una incorporación de elementos propiamente andinos en los ritos católicos, especialmente los que se celebraban fuera del templo, como las procesiones. Una de las láminas de Angrand documenta, precisamente, una procesión en la que participaron músicos indígenas.<sup>8</sup> Squier, por su parte, estuvo presente en un "festival del chuño" que se fundió con la celebración del Corpus Christi, una de las fiestas movibles más importantes del calendario eclesiástico.<sup>9</sup>

El texto de Weddell nos describe las danzas indígenas que pudo presenciar en las calles de la ciudad de La Paz, su música y sus vestimentas, pero nunca menciona los nombres con los que éstas eran conocidas en el ámbito urbano, dato intrascendente para el lector europeo, pero que hubiese sido de mucha utilidad para nosotros. En su descripción de lo que él llama "danzantes" podemos identificar muchas coincidencias con personajes que aún hoy existen en la tradición andina. Sus danzantes llevaban:

"un tocado que no tenía menos de metro y medio de altura y cuyo peso pasaba de los 10 kg. La parte inferior del mismo representaba una cabeza

de monstruo con las fauces abiertas, cuyas orejas aparecían al pie de un gran penacho de plumas de avestruz que formaban una vasta cresta".

Este curioso sombrero estaba colocado sobre una peluca blanca de llama, y la cara del indio que llevaba todo esto se hallaba oculta por una máscara corriente. Sobre el cuerpo llevaba una falda con plisados de antigua moda española, compuesta de telas de todos los colores imaginables, y provista de una profusión de encajes. Las piernas de estos singulares personajes contrastaban un poco con el resto, ya que su desnudez acostumbrada no estaba cubierta más que por algunos cascabeles que sonaban constantemente".

"Su orquesta estaba también equipada de una manera particular: algunos músicos llevaban la coraza de piel de jaguar con penacho (...) y un sombrero redondo cubierto de plumas de ara. Unos tenían tambores y tocaban al mismo tiempo una especie de flautín. Otros, que soplaban en las flautas de Pan de tres tubos, tenían, en lugar del sombrero antedicho, un casco monumental en forma de cono invertido, adornado con pedazos de espejo, y terminado en la parte superior por una corona de plumas rojas".

"Aunque los maravillosos sombreros de estas caricaturas tuvieran para nosotros un atractivo incontestable, no podríamos decir lo mismo de su música, cuya monotonía totalmente india terminó por echarnos de la plaza".<sup>10</sup>

Por la cabeza monstruosa que nos describe, es posible que Weddell haya presenciado a los legendarios danzantes que de forma magistral recreó Jorge Sanjinés en el film *La nación clandestina*. Una lámina de Melchor María Mercado titulada "Danzantes",<sup>11</sup> nos muestra cinco personajes con descomunales cabezas, dos de ellas de animales, otra con una representación del sol, otra con cabeza humana y cuernos de toro y, finalmente, una con cabeza también humana, peluca de bucles rubios y pequeños espejos que le cubren el rostro. La presencia de los espejos es habitual en los disfraces de danza, como se observa en un sombrero femenino ilustrado por Squier<sup>12</sup> y en un dibujo de Wiener que nos muestra a los wakatokoris de Ancoraimes.<sup>13</sup> En una lámina de Mercado, el "Huaca-tokora" de la ciudad de La Paz lleva la cabeza descubierta y la máscara va encima, ostentando también espejos.<sup>14</sup> ¿Qué significa esta inclusión? ¿Tiene algún sentido simbólico o se trata de un elemento simplemente ornamental? Las únicas referencias a este respecto son coloniales: según Teresa Gisbert, el espejo simbolizó

en el barroco al enfrentamiento con la muerte, al reflejar la verdadera y última imagen del ser humano perecedero.<sup>15</sup> Sin embargo, no es posible asimilar este concepto a la interpretación de las máscaras andinas sin estudios de mayor profundidad.

La presencia del Sol y la Luna en las máscaras es eminentemente andina, como ya lo han demostrado estudios de los esposos Mesa-Gisbert sobre la iconografía indígena, y es manifiesta ya en el arte virreinal. El siglo XIX perpetuó esta tradición en la máscara y el vestido indígena festivo. Tres láminas de Mercado nos sirven para ejemplificar este uso: un "Solilunita" orureño con un sombrero de Sol muy colorido, un "Caricari"<sup>16</sup> que lleva el Sol en el pecho y uno de los "Danzantes" que lo porta en una mano a manera de banderín.<sup>17</sup> La bandera que lleva el músico acompañante de un alcalde indio en uno de los dibujos de Angrand, ostenta también un Sol. Dentro de la categoría de "Danzas sagradas o mitológicas", el padre José Díaz Gainza, que escribió la primera parte de su *Historia Musical*



Danzantes, ilustración de Melchor María Mercado.

de Bolivia en 1962, incluye "la de los Pajachis" (astros) en las que se representa al Sol, la Luna y las estrellas, haciendo evidente la continuidad de estas tradiciones en el siglo XX.<sup>19</sup>

Además de los danzantes, término que, al parecer, designaba genéricamente a todo tipo de bailarines, los periódicos paceños se refieren a algunas danzas indígenas con nombre propio en la ciudad de La Paz, como los *quena-quenas*, *choquelas* y *pato-ángeles* o *angelones*.<sup>20</sup> En cuanto a estos últimos, Teresa

gigantescas, en complicados diseños sobre la cabeza, adornando sombreros y faldellines en orlas multicolores, o a manera de doble lista colocada en bandolera sobre la espalda.

El peto de uturuncu de los quenaquenas también es dibujado por Wiener y por Mercado, así como el cóndor y el mono, este último asociado a los *chunchos*, denominación bajo la cual se agrupaba a todas las etnias de las tierras bajas durante el siglo XIX.<sup>23</sup> Según Díaz Gainza, la de los chunchos constituye, ya en el



Solilunista, ilustración Melchor María Mercado, Oruro.

Gisbert destaca la simbiosis que se efectúa entre ángeles y pájaros, asignando a estos últimos características angélicas,<sup>21</sup> lo que puede explicar esta asociación en una sola imagen. Díaz Gainza los llama *chatris* o *chatripulis*, pero no podemos asegurar que se trate de los mismos personajes, ya que, por su parte, Mercado dibuja al *chatripule* sin alas.<sup>22</sup> En general, todas las vestimentas festivas llevan plumas de suris, pariguanas, loros y otras aves, ya sea en forma de sombrillas

del siglo XX, una danza específica.<sup>24</sup> Los choquelas bailaban, según una crónica de prensa, con polleras blancas, pequeños ponchillos, sombrero de plumas y una vicuña disecada a la espalda, y se acompañaban con música de "flauta" (léase "quena"). Según la fuente, "la danza concluía con la justicia del zorro, sentenciada así: 'Zorro condenado, mucho te hemos tolerado, etc'".<sup>25</sup>

Los kusillos, personajes típicos del



Personajes del carnaval paceño.

Carnaval, también aparecen retratados en las láminas de Angrand y de Mercado.<sup>26</sup> Aunque el viajero francés lo llama “danza de diablos”, José de Mesa les da el título de “kusillos”, creemos que de forma apropiada, ya que la vestimenta es muy similar a la que llevan los de Mercado; no obstante, estos últimos ostentan una larga cola de mono que no aparece en los dibujos de Angrand. Mesa nos dice que los kusillos eran los payasos prehispánicos, mientras que Gisbert los relaciona con los monos.<sup>27</sup> Díaz Gainza, por su parte, los incluye entre las “danzas totémicas o zoomorfas”, caracterizándolos como “monos danzarines”: “el disfraz de este simio (careta de doble color en el rostro y nariz respingada, imitando al *khaiti*, ave del río Desaguadero), tenía en las danzas el rol de diversión de los espectadores”, nos dice.<sup>28</sup> Evidentemente, el kusillo no constituía una danza en sí, sino más bien un personaje que se inmiscuía en otras sin formar parte de la coreografía, incomodando y/o alegrando a bailarines y el público con sus bufonadas.

Hasta aquí, hemos descrito lo que las crónicas y sus ilustraciones nos permiten observar y hemos intentado relacionar algunos elementos del traje festivo con el imaginario indígena del siglo XIX. La música que acompañaba estos bailes se perdió de forma definitiva con sus ejecutantes y sólo nos quedan de ella las imágenes de los instrumentos que le daban vida. Los más representados en los dibujos son, entre los aerófonos, los *sikus* de todos tamaños, llamados invariablemente flautas de Pan o zampoñas, tanto por los viajeros como por los cronistas locales. Es Mercado el único que alude a la palabra “sicuri” para definir al ejecutante de siku.<sup>29</sup> La descripción que nos da Wiener alude a una construcción cromática<sup>30</sup> que nos parece dudable.

La quena aparece en diversas ilustraciones, especialmente asociada a la danza de los quena-quenas, que los viajeros mencionan con diferentes apelativos. Ilustraciones del instrumento se hallan en Angrand y Wiener.<sup>31</sup> Este último hace una somera descripción del instru-

mento en estos términos: “la *quena*, flauta de 40 a 50 centímetros de largo, tiene casi dos octavas de *fa* a *la*; no sostenidos ni bemoles”.<sup>32</sup> Es imposible verificar, con la sola observación de los dibujos, si el instrumento llevaba embocadura, cuál era el número de perforaciones efectuadas en el tubo sonoro y otros detalles que serían de importancia organológica. Nuestros viajeros no realizaron descripciones de otros aerófonos, con excepción de la que hace Wiener del clarín del norte peruano, especie de pequeño pututu.<sup>33</sup>

Entre los membranófonos, tinyas o wankaras de diversos tamaños (llamados usualmente “cajas” por los blancos) acompañaban de forma forzosa la melodía de los instrumentos de viento. Si bien las ilustraciones no permiten verlo y las descripciones no se detienen en este detalle, siguiendo a Díaz Gainza podemos inferir que la mayoría de ellos llevaban doble membrana.<sup>34</sup> A ellos se sumaban diversos idiófonos, como cascabeles y campanillas que se colocaban en sartas rodeando los tobillos.<sup>35</sup>

Excepcionalmente, los indígenas también tocaban instrumentos de cuerda como el charango y el arpa. Sin embargo, pensamos que la música indígena se caracterizaba por el sonido de los aerófonos, y que la inclusión de cuerdas es ya una señal de mestizaje. La hermosa y conocida ilustración del libro de Wiener, con un cantor indígena y el arpista que le acompaña en la localidad peruana de Pomabamba<sup>36</sup> es un ejemplo de cómo se habían generalizado los instrumentos españoles, aún en los ámbitos

rurales. Mercado nos ofrece, por su parte, dos ilustraciones de tañedores de charangos o guitarrillas y una de un indígena tocando un arpa pequeña.<sup>37</sup> Dos de ellas pertenecen a las ciudades de Potosí y Oruro, mientras que una sola corresponde a la de La Paz.

Durante los Carnavales y el Corpus era habitual que los indígenas “invadieran” los barrios de blancos con sus danzas, aunque la separación entre el mundo indio y el mundo blanco era manifiesta. Invariablemente, fueron las autoridades civiles y no las eclesiásticas las que se manifestaron en contra de la costumbre indígena de llegar a los barrios blancos con sus danzas y su música. Parece haber existido una especie de complicidad entre la Iglesia y las clases populares, enfrentándose al laicismo que se percibe en la intelectualidad criolla. Por otra parte, se puede también colegir que los ingresos que percibían las parroquias por el “alquiler de santos”, misas y servicios varios durante las fiestas religiosas impedía tomar posiciones más enérgicas.<sup>38</sup>

Las descripciones de Weddell nos acercan a lo que será una constante en todas las otras que se dan durante el siglo XIX, al mostrar la cara etnocéntrica del europeo y del criollo en su percepción del *otro*, ese ser incomprendible en su dimensión ritual y estética. El lenguaje despectivo que utiliza Weddell en el último párrafo de su relato acerca de los danzantes era usual en las crónicas de los periodistas locales que demandaban la definitiva extirpación de las costumbres salvajes, en un afán “civilizador” que





Cantor y personaje arpista indígena, Perú. Charles Wiener.

era común a todos los letrados criollos.<sup>39</sup> La intelectualidad blanca decimonónica “sufrió” lo indio: los adjetivos de antisocial, anacrónico, ridículo, ominoso e incluso colonial, fueron frecuentes en estas críticas.

Tanto en Squier, como en Weddell y Wiener, observamos asimismo que no les preocupó mayormente ser fieles a las denominaciones con que se conocían las diversas danzas, considerándolas dentro de un todo denominado “bailes”. Lo mismo se observó en las explicaciones que poseemos acerca de los instrumentos. Esta perspectiva es también característica del etnocentrismo: mediante la reducción de un fenómeno plural y complejo a un solo término, se lo desvaloriza y se lo deprecia.

## La música callejera mestiza

La clase mestiza, llamada también “clase intermedia” o “intermedia-ria”, creció en número y en importancia durante todo el siglo XIX, llegando a constituir un verdadero poder económico en ciudades y pueblos de Bolivia. En la ciudad de La Paz, según el censo de 1871, los mestizos constituían el 42% de la población.<sup>40</sup> Sus ocupaciones eran generalmente las de empleados, artesanos y comerciantes, hallándose entre estos últimos algunos muy ricos. La identidad de la clase mestiza se revelaba visiblemente en la vestimenta de las mujeres, como nos dice Rossana Barragán<sup>41</sup> y podemos observar en las láminas de Angrand y Mercado. Autor de numerosos dibujos dedicados a la vestimenta popular, Angrand nos permite confrontar el atavío de la chola paceña (pollera y sombrero) con el que llevaba la mujer indígena (acsu y montera), aunque Mercado, con un acercamiento vivencial, los diferencia más claramente y lleva ventaja por el colorido de sus dibujos frente al blanco y negro de los bocetos del francés.<sup>42</sup> En cuanto al traje masculino, era posible distinguir a los indígenas de los mestizos porque los primeros, por lo general, llevaban pantalón corto y los pies desnudos calzados con abarcas, a diferencia de los últimos, que vestían pantalón largo y zapatos o botas. Sin embargo, es evidente que en esta tipificación podían manifestarse un sinnúmero de matices.

Las manifestaciones musicales de los mestizos, fueron, por excelencia, las danzas de comparsa callejera, como la de los *morenos*, bailada en las calles por los sastres paceños entre los primeros días de agosto y el 8 de septiembre, fiesta de la Natividad de la Virgen.<sup>43</sup> Según una crónica de prensa, llevaban pelucas, trajes bordados de lentejuelas, medias de pajarito, sombreros tricornos, chupas y casacones “a la Fernando VII”. La interpretación que de esta costumbre realiza un cronista criollo nos muestra la percepción que tenía del *cholo*, vocablo que establece la diferencia de clase de forma peyorativa. El cronista acude a la expresión “morenos” para referirse no sólo a la danza, sino también para aludir a todo el grupo mestizo, al que sentía, obviamente, más oscuro que sí mismo y al que asignaba intenciones de sedición política. El párrafo en cuestión dice: “Morenos: No hay año que no se diga que van a recibir armas. (...) Lujosamente disfrazados, tienen la devoción de ir en grupo a Copacabana a ofrecer su festejo a la Virgen Santísima (...). Nada tienen pues de revoltosos”<sup>44</sup>

Otra danza mestiza del periodo que estudiamos, esta vez reseñada por Weddell, era la de los *callahuayas*, que vestían “calzón negro sobre el cual cae un poncho rojo, una gran chalina de lana de vicuña y gran gorro con orejeras, sobre el que se lleva un sombrero alón. Por último una bolsa, adornada con antiguas monedas de plata, contiene su pequeña farmacia, y llevan invariablemente en el cuello, como marca distintiva, un crucifijo de plata maciza”<sup>45</sup> Esta vestimenta es la que dibuja con exactitud Melchor María Mercado. Debe notarse

especialmente la bolsa medicinal, característica de los médicos andinos y el paraguas.<sup>46</sup> Según Weddell, la danza era bailada por los cholos de La Paz.

En una lámina sobre el carnaval de Oruro, pintada por el autodidacta Manuel Encarnación Mirones, observamos a los morenos, distinguibles por la máscara negra y la matraca en la mano, y a los callahuayas, que llevan el paraguas y la chalina que ya hemos descrito.<sup>47</sup>

Un ejemplo de callahuayas ha llegado hasta nosotros transcrito para el piano por un aficionado local para Weddell. El compás de 6/8 es el mismo que se utiliza hoy en esta danza; la melodía guarda gran similitud con las actuales en cuanto a figuración e intervalos.<sup>48</sup>

Estas comparsas se desplazaban en las ciudades durante las fiestas acompañadas por orquestas donde se utilizaban no sólo instrumentos de viento como en la mayoría los conjuntos indígenas, sino también cordófonos como el violín, la guitarra, la bandurria, la mandolina y el arpa. El charango también es mencionado en las crónicas periodísticas como instrumento propio de los cholos paceños.<sup>49</sup> En los relatos de los viajeros no se lo menciona, o por lo menos no se lo hace con este nombre. Las ilustraciones que pintó Melchor María Mercado son representativas de estos usos: arpas y charangos aparecen asociados tanto a indígenas como a mestizos. En cambio, los instrumentos de metal, se usaron en los conjuntos mestizos, como vemos en la lámina de una banda popular



Cari-curi y cullahuuyas, ilustración de Melchor María Mercado.

compuesta por personajes que visten capa, sombrero de copa, pantalones largos y zapatos, y que tocan arpa, cornetín, una especie de dulzaina y una flauta o quena. Un niño, igualmente vestido, toca el triángulo. El negro que porta el bombo, si bien lleva traje y sombrero, va descalzo.<sup>50</sup>

La música criollo-mestiza fue quizá uno de los vínculos más efectivos entre las clases urbanas. Cuecas, waiños y bailecitos fueron tocados, difundidos y popularizados por los mestizos y pisaban firmemente en los salones de la aristocracia, constituyendo piezas obligadas en el repertorio pianístico de las señoritas, aunque a menudo también se interpretaron en estos ambientes con guitarra y diversos conjuntos instrumentales. De cualquier forma, estas danzas no son exclusivamente mestizas, como sí lo fueron las comparsas callejeras que hemos descrito, por lo cual no profundizaremos en este análisis. Las danzas criollo-mestizas debieron aguardar el auge de las bandas militares, después de la Guerra del Pacífico, para ganar las calles.

## A manera de conclusiones

1ª. Durante el siglo XIX, la fragmentación espacial, social y cultural de la ciudad de La Paz se reflejaba en expresiones musicales también fragmentadas y especialmente visibles en la fiesta. En los barrios de indios se conservaban intactos algunos bailes e instrumentos en los que los elementos prehispánicos subsistían de forma incuestionable, sin haber sido penetrados por la influencia española; en otras expresiones, es posible percibir elementos hispánicos y cristianos, sin que esto quiera decir que la esencia de estas expresiones deje de ser plenamente aimara. La fiesta se prestaba para que las barreras impuestas por la costumbre fueran superadas. Los indios ingresaban en el espacio urbano vedado tocando y bailando con la complicidad de la Iglesia y a despecho de cualquier disposición de las autoridades civiles que lo prohibiera.

2ª. En los espacios "no indios" de la

ciudad, mestizos y criollos ejercitaban su propia música, mezclándose de forma efectiva en la cueca, el waino y el bailecito. Sin embargo, algunas danzas de comparsa callejera se mantuvieron exclusivamente mestizas. Algunos de los rasgos propiamente mestizos que definen el panorama musical de la ciudad de La Paz son: a) las danzas de comparsa callejera, como los *morenos* y *callahuayas*, la primera asociada al gremio mestizo de los sastres, y la segunda calificada siempre como “de mestizos” o “de cholos”; b) el uso de instrumentos de cuerda y metal, tocados no con exclusividad, pero sí mucho más asiduamente en el ámbito mestizo, en las celebraciones familiares, en las chicherías, en la calle junto a las danzas nombradas

3ª. La inclusión o exclusión de instrumentos en los conjuntos define una cierta pertenencia social. Entre los indígenas se percibe la preeminencia de los instrumentos de viento y percusión por sobre los de cuerda, como el arpa y el charango, que aparecen con mucha menos frecuencia en las fuentes. Los mestizos también usaron los aerófonos, sean estos andinos o europeos, pero a menudo en combinación con cordófonos como la guitarra, el charango, el arpa y el violín; asimismo, adoptaron pronto a los metales en sus bandas.

4ª. Es posible juzgar que la música fue, desde temprano en la Colonia y durante todo el siglo XIX, un elemento identitario. En el polo indígena, esta identidad se percibe casi como una oposición; es una actitud terca, resistente e imper-

meable, que logró con éxito preservar sus particulares concepciones estéticas. Este fenómeno se percibe con fuerza aun en el siglo XX, cuando sobrevivieron innumerables fracasos en los intentos oficiales u oficiosos de “homogeneizar la cultura nacional”, que equivale a decir “erradicar el componente indígena”.

5ª. En la percepción que de lo popular tienen los intelectuales paceños de la época, podemos rastrear inmediatamente su sentimiento de pertenencia a la clase dominante. La música popular es tolerada “puertas adentro”, en el ámbito familiar, de forma que no ponga en duda la pretendida modernidad que se asocia automáticamente a lo “no indio”. Erradicar ciertas costumbres tildadas de mestizas de la esfera privada, será en adelante preocupación primordial de la aristocracia. El mundo indígena, no hay que siquiera decirlo, se aprecia como una realidad completamente ajena, como la encarnación más absoluta de la alteridad.

1. Este trabajo forma parte de la ponencia “Música e identidad: la ciudad de La Paz durante el siglo XIX”, presentada en el Simposio Internacional de Musicología, Centro Simón I. Patiño, Cochabamba, octubre de 2001.

2. Soux, María Eugenia.

a) *La música en la ciudad de La Paz*. Tesis de Licenciatura. Carrera de Historia, UMSA, 1992. Inédita.

b) “Música de tradición oral en La Paz, 1845-1885”. En: DATA, Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos. N° 7. La Paz, 1997.

3. Barragán Rossana. “Entre polleras, lliqllas y ñañacas. Los mestizos y la emergencia de la tercera república”. En: *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*. II Congreso Internacional de Etnohistoria, Coroico. Hisbol / IFEA / SBH-ASUR. La Paz, 1992. p.91 y sig.

4. *Ibid.* p.90.

5. Loureiro, Carolina. “La cédula de identidad: un nuevo mecanismo de estratificación social”, en *Historias...* N°3. Revista de la Coordinadora de Historia. Muela del Diablo, La Paz, 1999. pp. 145-156. El término “sociedad pigmentoerática”, que revela esta característica, pertenece a Silvia Rivera.

6. Comentario personal, cit. en Barragán, 1992, p.102.

7. Gisbert, Teresu. *El paraíso de los pájaros parlantes*. Plural UNSLP. La Paz, 1999. pp. xviii y 237-254.
8. De Mesa, José et al. *Léonce Angrand. Un diplomático francés en Bolivia (1847-1849)*. Embajada de Francia en Bolivia IFEA ORSTOM. La Paz, 1998. p. 174.
9. Squier, E. George. *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*. Universidad Mayor Nacional de San Marcos. Lima, 1974. pp. 164-166. Gisbert, pp. 249-251, refrenda también la relación
10. Wedell, H.A. *Voyage dans le nord de la Bolivie*. Vol I, Hurst and Blackett publishers, Londres, 1854. pp. 172-175. Todas las traducciones de la obra de Wedell son nuestras.
11. Mercado, Melchor María. *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. Banco Central de Bolivia, La Paz, 1991. p. 114.
12. Squier, p.164.
13. Wiener, Charles. *Perú y Bolivia*. IFEA Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1993. p. 415.
14. Mercado, p. 155. Otros wakatokoris en pp. 92 y 189.
15. Gisbert, p. 212-216.
16. Hoy se denomina Caricari a un espíritu que, sorprendiendo a los viajeros durante la noche en el Altiplano, les quita la grasa del cuerpo, dejándolos sin fuerza. Información oral de doña Herminia Cahuaya, La Paz.
17. Mercado, pp. 105, 110, 114.
18. Mesa et al., p.181.
19. Díaz Gainza, José R.P. *Historia musical de Bolivia*. Universidad Tomás Frías. Potosí, 1962. p. 208.
20. Soux, 1997, p.224.
21. Gisbert, pp. 149-154.
22. Díaz Gainza, p. 210. Mercado, p.182.
23. Wiener, p.420. Mercado, pp. 112, 116, 117. El "Condori" de Mercado es llamado "Mallku" por Díaz Gainza, p.208.
24. Díaz Gainza, p.211.
25. Soux, 1997, p.225.
26. Mesa et al., p. 172. Mercado, pp. 113 y 117.
27. Mesa et al., p.82. Gisbert, p. 232.
28. Díaz Gainza, p.209.
29. Mercado, p. 189.
30. "La zampona o antara, flauta de Pan (cuyo nombre quechua desconocemos). Se compone de once cañas reunidas por medio de dos secciones de cañas anuladas transversalmente y sujetas con ayuda de resina e incluso jebe. Da por lo general las notas de *sol, sol sostenido, la, la sostenido,* si, do, do sostenido, *re, re sostenido, mi, fa y fa sostenido*". p. 735.
31. Mesa et al., pp. 173-174. Wiener, p. 420.
32. Wiener, p.735.
33. Ibid.
34. Díaz Gainza, pp.193-196.
35. Wedell, p.172. Soux, 1997, p.223. Mercado, p.105.
36. Wiener, p.200.
37. Mercado, pp. 87, 105, 112.
38. Soux, 1997, p.237.
39. Mendieta, Pilar. "La visión del Otro. El Congreso Indígena de 1945 en la ciudad de La Paz", en *Historias...* N°3, Revista de la Coordinadora de Historia. Muela del Diablo, La Paz, 1999. p.101.
40. Barragán, Rossana. *Espacio urbano y dinámica étnica. La Paz en el siglo XIX*. Hisbol, La Paz, 1990. pp. 73-75.
41. Barragán, 1992, pp. 101 y sig.
42. Muchas de las láminas de Angrand son ilustrativas sobre el tema del vestido.
43. Wedell, p.176.
44. Soux, 1997, p.226.
45. Wedell, p.177-178.
46. Mercado, p. 110.
47. Rossells, Beatriz. *Caymari Vida: la emergencia de la música popular en Charcas*. Ed. Corte Suprema de Justicia de la Nación. Sucre, 1996. p.179.
48. Wedell, pp. 202-203.
49. Soux 1992, p. 224.
50. Mercado, p. 93.



