

Sobre *La ópera chola*, o la música popular boliviana como espejo de la nación y las identidades colectivas



J. Mauricio Sánchez Patzy

Universidad Mayor de San Simón, Bolivia
jamasapa@hotmail.com

Fecha de recepción: 18/02/2025
Fecha de aceptación: 18/04/2025

Resumen

La música popular boliviana puede considerarse como uno de los fenómenos culturales más relevantes producidos en Bolivia en sus doscientos años de existencia, y lo mismo puede decirse de las danzas asociadas a esta música. En la conjunción de tradiciones musicales, festivas y rituales de las sociedades prehispánicas, la sociedad colonial, los procesos locales y las influencias extranjeras de los siglos XIX y XX, la música popular en Bolivia se ha constituido en *espejo* de la nación y las identidades colectivas de los tiempos recientes: *espejo*, por cuanto es un ámbito privilegiado para entender e interpretar mejor la propia sociedad boliviana reflejada en sus músicas, y por cuanto es también capaz de dotar de sentido a las identidades colectivas, como de imaginar, representar y simbolizar eficazmente aquello que los bolivianos sueñan ser, sea en un pasado imaginado, un presente legitimado o un futuro disputado. La música popular es, así, y como sostengo en mi libro *La ópera chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*, un campo de batalla, un teatro de operaciones simbólico-metafóricas donde se lucha por el sentido de lo que los bolivianos creen ser o aspiran a ser: la definición última de lo que Bolivia debería ser ante los ojos del mundo.

Palabras clave: *música popular; Bolivia; identidades colectivas; La Ópera Chola; espejo de la nación.*

On *La ópera chola*, or Bolivian popular music as a mirror of the nation and collective identities

Abstract

Bolivian popular music can be considered one of the most significant cultural phenomena produced in Bolivia in its 200 years of existence, and the same can be said of the dances associated with it. In the conjunction of musical, festive, and ritual traditions of pre-Hispanic societies, colonial society, local processes, and foreign influences of the 19th and 20th centuries, popular music in Bolivia has become a mirror of the nation and the collective identities of recent times: a mirror, insofar as it is a privileged space for better understanding and interpreting Bolivian society itself, as reflected in its music, and insofar as it is also capable of giving meaning to collective identities, as well as effectively imagining, representing, and symbolizing what Bolivians dream of being, whether in an imagined past, a legitimized present, or a contested future.

Popular music is, as I argue in my book: *La Ópera Chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social* (*La Ópera Chola: Popular Music in Bolivia and Struggles for Social Identity*), a battlefield, a symbolic/metaphorical theater of operations where the struggle for the meaning of what Bolivians believe they are or aspire to be is fought over: the ultimate definition of what Bolivia should be in the eyes of the world.

Keywords: *Popular music; Bolivia; collective identities; La Ópera Chola; mirror of the nation.*

Sur *L'Opéra Chola*, ou la musique populaire bolivienne comme miroir de la nation et des identités collectives

Résumé

La musique populaire bolivienne peut être considérée comme l'un des phénomènes culturels les plus significatifs produits en Bolivie au cours de ses 200 ans d'existence, et on peut en dire autant des danses associées à cette musique. Dans la conjonction des traditions musicales, festives et rituelles des sociétés préhispaniques, de la société coloniale, des processus locaux et des influences étrangères des XIXe et XXe siècles, la musique populaire en Bolivie est devenue un miroir de la nation et des identités collectives des temps récents : un miroir dans la mesure où elle est un espace privilégié pour mieux comprendre et interpréter la société bolivienne elle-même telle qu'elle se reflète dans sa musique, et dans la mesure où elle est également capable de donner du sens aux identités collectives, ainsi que d'imaginer, de représenter et de symboliser efficacement ce que les Boliviens rêvent d'être, que ce soit dans un passé imaginé, un présent légitimé ou un futur contesté. La musique populaire est comme ça, et comme je le soutiens dans mon livre : *La Ópera Chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social* (*L'Opéra Chola. La musique populaire en Bolivie et les luttes pour l'identité sociale*), un champ de bataille, un théâtre d'opérations symbolique/métaphorique où se déroule la lutte pour le sens de ce que les Boliviens croient être ou aspirent à être: la définition ultime de ce que la Bolivie devrait être aux yeux du monde.

Mots clés: *musique populaire; Bolivie; identités collectives; La Opéra Chola; miroir de la nation.*

La música popular es la manifestación artística más influyente de Bolivia.¹ La mayor parte de las producciones estéticas bolivianas son musicales y de danza popular, en las que se mezclan lo tradicional o “folklórico” con los géneros masivos de moda de cada época. Estas músicas se difunden no solo a través de los canales típicos de la industria cultural, sino también por otros más antiguos: los ritos y las fiestas. En Bolivia, conviven un mundo moderno con otro anclado en mentalidades y formas de relacionamiento social premodernas, y esa convivencia es el caldo de cultivo de lo que conocemos como “cultura” y, dentro de ella, como música popular: un conglomerado de estéticas, estilos y gustos que tienen tanto de tradicional como de moderno occidental.

La música popular boliviana está demasiado articulada con lo que llamamos, casi como algo natural, las “identidades” colectivas. Si bien considero que el concepto de “identidad” no es el más idóneo para comprender el conjunto de rasgos idiosincrásicos que diferencian a un grupo humano de otros;² sin embargo, sigue siendo útil para describir la permanencia de pautas sociales y de personalidad arraigadas en una población humana específica.

¹ Rossells (2018) así lo enfatiza en su libro *El poder de la música y la danza en Bolivia. Historia social (1850-1952)*.

² Digo que el concepto de “identidad”, aunque lo utilizo aquí, es bastante equívoco dado, por ejemplo, el carácter ahistórico y esencialista de la noción de identidad, o dado también el permanente prejuicio de considerar que la “identidad” es un asunto cultural, relativamente inocuo, a diferencia de la “clase” que, por el peso del pensamiento marxista, aparece como un concepto mucho más serio. En realidad, lo que pasa es que se hipostasian rasgos de las estructuras de relaciones sociales o de las estructuras psíquicas de un grupo humano, y esto no necesariamente guarda un arreglo con lo que las personas son de manera global.

El conflicto de las identidades bolivianas y la música popular

En otros países, existe hasta hoy un prejuicio generalizado, según el cual Bolivia es exclusivamente un país indígena, una especie de arcadia inmemorial, confinada entre montañas y en la que los indígenas (fundamentalmente andinos) sobreviven como una antigüedad exaltada por la mala conciencia occidental. Sí, es el mito del buen salvaje o de las “civilizaciones perdidas” que, gracias a su supuesto aislamiento, sobreviven en un estado de “pureza” y estatismo inmemorial. En esta mirada romantizada de Bolivia, las personas de origen europeo serían una especie de anomalía y, peor aún, un estamento social homogéneo, empeñado en dominar y explotar a los indios. Sin embargo, esta imagen fantasmagórica no resiste la comprobación empírica. En realidad, Bolivia es un país de largos e imbricados procesos de mestizaje, de desindigenización, de occidentalización, pero también de reindigenización políticamente interesada (como viene ocurriendo con los sucesivos gobiernos del Movimiento Al Socialismo, MAS). Por otra parte, también en Bolivia se conoce, hace décadas, la noción popular de la “cholificación”, es decir, el efecto producido cuando los indígenas andinos, sea por mezcla genética, o sea fundamentalmente por mezcla cultural, se comportan y crean un entorno social y objetual que busca expresar su ascenso social, su enriquecimiento o su simple occidentalización de manera muy peculiar, dando como resultado un efecto típico de *parvenus, nouveaux riches*, advenedizos sin educación pero con comportamientos de ostentación, conocidos en Bolivia como *cholos*.³ Es justamente la presencia mayoritaria de los estilos de vida y los “gustos cholos” en la zona andina de Bolivia, lo que tiñe la cultura y la sociedad con sus propios valores un tanto conflictivos, como estudié en otra parte (Sánchez Patzy, 2013): es lo que Cornejo Polar (1996), refiriéndose al caso del Perú, llamó “una heterogeneidad no dialéctica” que puede aplicarse al caso boliviano, dada sus grandes semejanzas. Según esta idea, el mundo y las personalidades de los que llamamos “cholos” (aunque por supuesto puede extenderse a otros grupos de bolivianos, que tampoco estarían en una “situación plena”, una “plena y satisfecha identidad”), no crea una identidad nueva y conciliadora, sino todo lo contrario: se trata más bien de una “dualidad existencial”, un dualismo o una múltiple pertenencia a más de un registro vivencial, que no se soluciona dialécticamente o virtuosamente. Entonces, puedo también añadir que es de este choque, de esta no consolidación armónica entre lo indígena y lo occidental, de donde abreva la creatividad en general de los bolivianos (especialmente los de los sectores populares andinos) y, dentro de ella, la potencialidad de sus músicas populares, nunca ortodoxas, nunca, en definitiva, satisfechas y plenas, pero sí expresivas, quizás justamente por esta permanente falta.

El poder de la occidentalización de las estructuras de relaciones sociales y de personalidad en Bolivia es muy alto. En los pocos censos realizados desde 1900, la población indígena experimentó una notable disminución, que va de porcentajes superiores al 60% a lo largo del siglo XX, a cerca del 42% de la población total en 2012.⁴ ¿Disminuyó tanto dicha población en un plazo de poco más de un siglo? Podemos colegir que la mayoría indígena no es un dato indiscutible, sino bastante difuso, ambiguo y variable, y que depende de cómo se define lo indígena. Por otra parte, también es posible que muchas personas, a lo largo de su vida, puedan definirse a sí mismas como indígenas o no, según las circunstancias y estrategias de acomodo en una sociedad con valores jerárquicos de quién es quién. Es una realidad problemática, ya que puede haber personas que no se consideran indígenas, pero que hablan lenguas nativas, u otras que, con rasgos fenotípicos indígenas, estén socializadas en pautas completamente occidentales. Ocurre que no se reconoce el carácter global de las estructuras de personalidad, que

³ En el habla coloquial se usa esta palabra para referirse a aquellos que, procedentes de un entorno indígena, incorporan conductas, valores y aspiraciones occidentales, pero que, a pesar de intentar ascender socialmente, continúan portando maneras y estilos de vida de clase media baja. El término también goza de gran uso en Perú, Ecuador, y en el norte de la Argentina.

⁴ Ver el Censo General de la Población de la República de Bolivia según el empadronamiento del 1° de septiembre de 1900, Tomo II (1904: 31); Censo Demográfico 1950 (1955: 100) e información general de los censos de 1976, 1992, 2001 y 2012.

en muchos están atravesadas por patrones occidentales de conformación psíquica, en grados variables y difíciles de aprehender.

Si podemos aventurar una hipótesis, es que la personalidad típica de los bolivianos es en realidad el resultado de mezclas culturales y contradicciones históricas, de tal manera que lo “indígena” es un componente más en la conformación de las personalidades individuales y las estructuras de relaciones sociales⁵ tanto como lo “no indígena”, especialmente la matriz hispánica de la que Bolivia es una integrante fundamental ya que, para poner un solo ejemplo, no podemos menospreciar la importancia que tuvieron Potosí y Charcas en la conformación de la cultura y el poder económico del Imperio español. Por si fuera poco, en Bolivia las personalidades también están moldeadas a través de múltiples influencias provenientes de Inglaterra, Francia o Estados Unidos, tanto como argentinas, mexicanas, chilenas o peruanas (por las interinfluencias al ser países vecinos, o gracias a las poderosas industrias culturales de estos países) en las distintas conformaciones generacionales de los individuos. Este hecho es claramente reconocible justamente en los gustos musicales, dado que los bolivianos pueden gustar la música de muchos otros países y culturas, sin mayores complejos de identidad. A través de la música, también, podemos darnos cuenta de que considerar a la música indígena como la única posible en los gustos bolivianos demuestra que no se quiere ver la complejidad expresiva y la multiplicidad de consumos y posiciones sociales que los distintos géneros musicales reflejan. La música popular así nos muestra el mosaico realmente existente de gustos, de preferencias y estilos de vida, y claro, de rasgos de personalidad compartidos colectivamente.

De esta manera, las múltiples identidades colectivas se articulan entre sí en un *gradiente* claramente diferenciado por el sentido común de los bolivianos, en el marco complejo de las clasificaciones, adscripciones y atribuciones que se otorgan unos a otros. Sigo aquí la afirmación de Norbert Elias (2016), quien sostenía que las personas que integran un grupo social amplio y complejo pueden clasificarse a sí mismas de manera muy aproximada a lo que ocurre empíricamente en la estructura de poder y de estratificación social.⁶ Los bolivianos somos competentes para atribuir características de identidad a unos y otros, lo que puede llamarse “atribuciones sociorraciales”, que aúnan marcadores de clase, raza, etnia y estilos de vida.⁷ De los miles de atribuciones, tres son las más importantes: “blancos”, “indios” y “mestizos”, aunque como todas, son nociones difusas y sujetas a permanente discusión e impugnación. Los “blancos” bolivianos, ¿lo son, en realidad? Pueden ser criollos o “jailones”,⁸ haciendo énfasis no tanto en el color de la piel, sino en su origen o en su actitud de “pretendida superioridad”. La categoría de “indio” es aún más polémica, sustituida hoy por “indígena” u “originario” y, a lo largo del siglo XX, por “campesino”, a quien se atribuye la identidad más pura y trascendente de lo que Bolivia es, aunque en la realidad no sea así. Sin embargo, hay muchas culturas indígenas, y sus estilos de vida, creencias, indicadores socioeconómicos y, por cierto, sus relaciones y equilibrios de poder, son diferentes.⁹ Para mayor complicación, ser “mestizo” o atribuir a alguien ser “cholo” resulta ofensivo, y estos sociónimos están siendo metódicamente omitidos en los documentos y declaraciones

⁵ Se trata del despliegue simultáneo de los procesos psicogenéticos que impactan en la conformación de las estructuras de personalidad, como de los procesos sociogenéticos, que influyen en la conformación de las estructuras de las interdependencias sociales (Elias, 2016).

⁶ De este modo, Elias sostiene que “la imagen del nivel de estatus que se forman los diferentes estratos que componen una sociedad constituye un síntoma bastante confiable de la distribución real del poder entre ellos” (Elias, 2009: 64).

⁷ Para un análisis más detallado sobre las clasificaciones humanas socialmente construidas en Bolivia, ver mi artículo “¡Chola de los cargadores!”: conflictividad interpersonal, enclavamiento y honor a través de los juicios por injurias en Cochabamba y Bolivia” (Sánchez Patzy, 2017a).

⁸ “Jailón” es un bolivianismo derivado de la expresión inglesa “high life”, que, al tiempo de españolizarse, se construye con el sufijo despectivo -on, significando que es una persona que se las da de rico o de clase superior.

⁹ Esto puede verse, por ejemplo, en los llamados procesos de “colonización” por parte de indígenas o mestizos quechuas y aimaras, en las zonas de tierras bajas, de selva o llanuras, tradicionalmente habitadas por pueblos indígenas que hoy se encuentran en conflicto con los recién llegados, por el avasallamiento de sus tierras ancestrales y sus formas de vida.

oficiales del Estado, e incluso en el mundo académico, aunque sigan siendo usados en el habla cotidiana con gran eficacia.

Desde la llegada del Movimiento Al Socialismo (MAS) al poder en 2006, se ha buscado, más bien, reafianzar el carácter indígena de las personalidades y estructuras de relaciones sociales mestizas, en un intento de “reindigenizar” a la población y la cultura, para obtener así nuevos derechos, aunque también beneficios políticos. En todo caso, la permanencia del nacionalismo boliviano no puede pensarse sin su insistencia en buscar identidades centrales, sean estas los mestizos o los indios.

El mundo de las atribuciones sociorraciales, además, se vincula estrechamente con el de la música popular. Así, se hace corresponder identidades colectivas con gustos musicales, lo que, en efecto, suele coincidir en la vida real. Como emblemas de adscripción y atribución, músicas, danzas, vestimentas típicas y costumbres sirven como marcadores de identidad, pero también como signos a partir de los cuales se discrimina a los demás (en el sentido de *diferenciar* o “distinguir separando”), para construir un sentido propio de pertenencia a un grupo y de cohesión interna. Esto quiere decir, entonces, que hay un cierto nivel, mayor o menor, de jerarquización y de valoraciones, que hacen los grupos humanos contemporáneos, en relación a cuál música consideran que es mejor y cuál consideran que los representa más.

Es justamente esto lo que he analizado en mi libro *La ópera chola* (Sánchez Patzy, 2017a). A lo largo del siglo XX, la música y el folklore han sido considerados como el origen y la esencia de la nación boliviana. El sentimiento y pensamiento nacionalistas han buscado símbolos de autenticidad de la “verdadera” identidad, y la han fijado en los repertorios musicales y dancísticos populares. El éxito de esta empresa ha implicado que se valoricen danzas, músicas, ritos y costumbres populares, como si fueran la médula de la nación, de la identidad o el *sentimiento nacional*, y prácticamente ningún gobierno, sea de manera directa a través de leyes y políticas culturales, sea de manera indirecta a través de una celebración más o menos voluntarista, ha dejado de rendir culto a esta idea de lo que Bolivia es o debe ser: un Estado-nación o plurinación cuya “esencia” estaría no en su herencia hispánica y occidental, sino en sus orígenes en un mundo indígena arcádico, idealizado, cuyo espíritu debería permear las identidades contemporáneas. Es decir, las personalidades de los bolivianos como portadoras de esa sustancia, de esa pureza inmarcesible llamada “identidad”, “ancestralidad”, “dignidad” e incluso considerada, en tiempos del MAS, como la “verdadera civilización”, el verdadero destino de todos y cada uno de los bolivianos.

La exaltación de lo popular/indígena se corresponde a lo que E. Tierno Galván (bajo el seudónimo de Julián Andía), llamaba el *goyismo*: la búsqueda de la identidad nacional en la cultura del bajo pueblo (Andía [Tierno Galván], 1961).¹⁰ El carácter fantasioso de las teorías nacionalistas sobre la música y cultura populares, claro, no se corresponde con la realidad, pero eso no es lo que importa: es este gran imaginario de la nación o Estado de naciones indígenas el que ha triunfado políticamente desde mediados del siglo XX y perdura a principios del siglo XXI y, como tal, se intenta imponer como si fuera una verdad revelada, la verdadera “naturaleza” de la sociedad boliviana. Por eso es que en *La ópera chola* planteo que la música popular —y especialmente la llamada música folklórica— es, en Bolivia, considerada como una religión, dado que a través de los géneros musicales se construyen lazos de unión en torno a los cuales sus seguidores se integran entre sí pero, al mismo tiempo, se sitúan en franca oposición a los otros, los que no están ligados por el género de su preferencia. Por ello,

¹⁰ Según Andía/Tierno Galván, lo que el nacionalismo hace es convertir el “gusto brutal” del pueblo en el sello de lo nacional (1961:74). El goyismo a la boliviana se expresaría en esta sobrevaloración estética de lo indígena andino, romantizando así sus expresiones musicales, pero no necesariamente tal cual son o fueron, sino a través de sus reelaboraciones mestizas occidentalizadas.

(...) [c]omo la religión, cada tipo de música tiende a redimir a aquellos que la siguen y a condenar a aquellos que no. Como la nación, la música es imagen de una comunión inobjetable; por ella se puede también morir, porque la música genera también, como las pasiones irrefrenadas, el fanatismo enceguedor. (Sánchez Patzy, 2017b: 26)

Tomando la idea de Smith Moore (1987), sostengo que la cultura artística *popular* boliviana es una “religión civil”, y los artistas que la cultivan son vistos como “legisladores ignorados” o “guardianes de la conciencia colectiva” que, a través de lo que él llama “la manipulación metafórica” o la “lucha de metáforas”, permite crear nuevos órdenes sociales, tarea para la cual el arte y la música funcionan como religiones. En el caso boliviano, la música folklórica es casi una religión nacional: considero que, junto al culto oficial a un pasado imaginario “ancestral” e impoluto anterior a la llegada de los españoles, la música crea la ilusión de una comunidad imaginada (tomando el concepto de Anderson, 1993) y, gracias a la narrativa nacionalista, el folklore opera como un mecanismo afectivo, expresivo y comunicativo de la conformación de una imagen de la nación, volviendo cotidiana la idea de una cultura homogénea en lugar de una sociedad real caracterizada por su heterogeneidad conflictiva (Sánchez Patzy, 2017b: 64). De esta manera, a mediados del siglo XX,

(...) [l]a operación del folklore, en diversas instituciones (incluimos aquí al sistema educativo, al sistema de resguardo patrimonial y al naciente sistema boliviano de comunicaciones masivas) permitió, así, que se creara la ilusión de la “comunidad imaginada” a través de la cultura y las artes. (*ibidem*)

A pesar de todos los empeños nacionalistas, sin embargo, las identidades contemporáneas (por lo menos de los bolivianos urbanos), han continuado existiendo en una especie de dualidad o contradicción permanente entre pertenecer a una identidad nacional monolítica o buscar una diferencia más puntual; o más bien, estar en un permanente conflicto o tensión de identidad, entre lo general y lo específico, entre lo tradicional y lo nuevo, entre lo “permanente” y lo “contingente” y, por tanto, en una incesante búsqueda de formas de expresión que canalicen dichas tensiones de ser: de ahí la riqueza (problemática) de la música popular boliviana.

Por tanto, la música popular de carácter folklórico, tradicional o popular (con todas las ambigüedades que estos términos significan), aparece como la “esencia” de la nación, su *espejo*, porque refleja lo que la sociedad boliviana es y porque no solo la refleja, sino que también le da forma, gracias al papel de los artistas/demiurgos. Así, la música popular emerge como el lugar donde se manifiestan los conflictos de la identidad, una suerte de permanente malestar que, como apuntaba Cornejo Polar (1996) para el caso de los migrantes andinos peruanos en Lima, no se soluciona: se vive en la contradicción y la contradicción se exalta interesadamente desde la política, convirtiéndola en virtud o característica valorable de identidad.

La música popular boliviana en la construcción y mitificación de la cultura nacional

En la década de 1960, una nueva sensibilidad generacional apareció entre los músicos jóvenes de las ciudades bolivianas. Esta sensibilidad producía una nueva concepción de lo que el folklore y la música popular deberían ser. Así, como en otros países de América Latina, se empezaron a valorar las tradiciones populares, tarea que los folkloristas habían cultivado varias décadas antes, realizando excursiones a comunidades, pueblos y campiñas, registrando (gracias a las nuevas tecnologías de grabación), clasificando y

luego divulgando los repertorios musicales tradicionales a través de álbumes de música producidos comercialmente, o simplemente coleccionando sus grabaciones y anotaciones de campo en museos o centros de información. Con base en estos materiales, los músicos jóvenes pudieron acceder a un repertorio tradicional al que convirtieron en el surtidor de sus nuevas ideas musicales. Muchos creadores de la nueva generación también realizaban viajes al campo, a participar de prácticas musicales locales, al mismo tiempo que no prescindían de las influencias musicales “modernas”, como el naciente *rock*, el *folk rock*, la psicodelia, la balada *pop*, la canción de autor, la canción de protesta, etc. De esa manera, una generación estaba recreando el acervo musical adecuándolo a los nuevos gustos juveniles: nacía, entonces, lo que se conocería como el neofolklore boliviano.¹¹ Al mismo tiempo, el *rock* impactaba en las nuevas generaciones, pero empezaría pronto a impregnarse de resonancias indígenas, a través de una “fusión” expresiva entre la música tradicional y las búsquedas de autodefinición generacional.¹²

La nueva música folklórica parecía ser más “auténtica”, basada en la “savia” de la identidad boliviana, en contraste con la música popular urbana de las décadas anteriores, que la interpretaban orquestas típicas con instrumentación y arreglos al gusto criollo/occidental. Así, a fines de la década de 1960, de ejecutar música en formaciones con pianos, violines, contrabajos, bandoneones y baterías, se pasó a interpretar música exclusivamente con charangos, guitarras, quenás y zampoñas, bombos legüeros o “*wank'aras*” como popularizaron, aunque de manera confusa, Los Kjarkas.¹³ Los folkloristas empezaron a vestir ponchos y trajes adornados con *warawas*¹⁴ multicolores, al tiempo de bautizar sus grupos y discos con nombres en quechua o en aimara (por ejemplo, Los Jairas, Ruphay, Los Payas, Los Chaskas, Los Kjarkas).¹⁵ Todo se “folklorizó”: “peñas folklóricas”, festivales de folklore, “ñustas”¹⁶ del folklore, constituían una nueva forma

11 Aunque no todos los investigadores reconocen este nombre, yo lo utilizo para referirme expresamente a un nuevo género musical que, desde mediados de la década de 1960, implicó una serie de innovaciones formales, expresivas y de sentido en relación al repertorio y los estilos musicales tradicionales, a los que contribuyeron muchos jóvenes músicos y grupos musicales urbanos, como Los Jairas, Los Payas, Los Chaskas, Los Kjarkas y Savia Andina, entre otros (ver Sánchez Patzy, 2017b: 79 y ss.).

12 Sobre el papel del *rock* boliviano en la construcción de un imaginario indigenista/nacionalista y buscador de las “auténticas raíces de la identidad”, y el papel de la llamada “fusión andina”, ver Sánchez Patzy (2017b: 224-265).

13 Se trata de un tipo de bombo de orígenes tradicionales, aunque adaptado al neofolklore boliviano, por músicos como Mauro Núñez (quien modificó e inventó instrumentos de todo tipo, incluidos los membranófonos, aunque no necesariamente bajo el nombre de *wank'ara*) o los hermanos Hermosa, de Los Kjarkas. Sin embargo, existe una controversia sobre el nombre y el instrumento membranófono que designa. Según Ernesto Cavour, el llamado *wank'ara* “es un instrumento musical andino por excelencia” que está difundido por las cercanías del altiplano boliviano y tiene funciones rituales (2010: 218). Se trata, sin embargo, de un “tambor de mano”, colgado de la muñeca y tañido con uno o dos palos (ibídem), suena como sonajero pero, puntualiza, “es poco usual en los artistas citadinos ‘porque no es microfónico’” (ibídem). Cavour insiste en el hecho de que lo que los “artistas citadinos” confunden es, en realidad, el “medio italaque”, empleado en *sicuriadas* y *tarkeadas*, un bombo cilíndrico derivado del antiguo *wankar* y del bombo italaque (por referencia a la localidad de Italaque), que imita la forma de los bombos de bandas de metales, pero realizado de manera artesanal, y que se ejecuta con dos mazos, estilo de ejecución popularizado por Ulises Hermosa de Los Kjarkas a mediados de la década de 1970. Cavour apunta que “Con la difusión masiva de grupos citadinos, es conocido como ‘wank'ara’, del aimara *wankar* = tambor y *k'ara* = pelado, característica de la verdadera *wank'ara* y no así del ‘medio italaque’ que no lleva cuero pelado, ni su sonido es tan explosivo. Este instrumento ‘desarrollado’ en regiones bolivianas de características y personalidad propias, actualmente lo van usando artistas ecuatorianos, colombianos, peruanos, mexicanos, etc.”, fue difundido por Los Kjarkas y además, se le incorporaron “micrófonos de contacto” para hacerlo más sonoro en el escenario (Cavour, 2010: 222). Como puede verse, se trata de una confusión terminológica, pero también del sentido y la función de diferentes instrumentos rituales antiguos, que devienen en “folklóricos” en la medida en que cambian de uso, de ejecución y de significado en entornos urbanos occidentalizados.

14 El término *warawa*, común al quechua y al aimara, se refiere a los “adornos sobrecargados” que son propios a las estéticas visuales y decorativas del mundo popular andino, y es una noción comúnmente utilizada en el habla coloquial boliviana. Las *warawas* son una ostensible señal de la búsqueda de reconocimiento de las clases medias bajas andinas y su alardeo visual. Para un desarrollo más detallado sobre la estética de las *warawas*, ver Sánchez Patzy (2014: 5-32).

15 Sobre los repertorios, instrumentos y otros elementos musicales del nuevo folklore boliviano, ver Sánchez Patzy (2017b: 126 y ss.).

16 El vocablo quechua *ñusta* o *ñust* a tiene varias acepciones posibles, pero en lo fundamental se refiere a una princesa o mujer de alto rango en el Tahuantinsuyo, en dos sentidos: las hijas del inca, o sus esposas secundarias, es decir, sus concubinas. Puede traducirse también como “[p]rincesa, infanta, virgen, doncella de sangre real”, o en el Cusco, como una “[j]oven campesina núbil” (Rosat Pontalti, 2009: 759). El sentido con el que se popularizó el término en las décadas de 1960 y 1970 es una suerte de equivalente a “reina de belleza”, una mujer joven y atractiva, elegida reina de algún tipo de competición (por ejemplo, de grupos folklóricos o fraternidades de danzas) a la que se le atribuye el ser representante de un alto grado de autenticidad, por metonimia, del folklore que encarna, y, por otra parte, se identifica en una especie de comparación, en relación a las “misses” de los concursos de belleza, bastante

de concebir la vida social juvenil. Los jóvenes de clase media se vestían con *ch'uspas*,¹⁷ *chumpis*,¹⁸ ojotas y sombreros ya en desuso en las ciudades, o *pijchaban*¹⁹ coca, asistían a rituales indígenas, vestían suéteres con motivos coloridos de lana de alpaca, y muchas otras cosas así. Los músicos y productores discográficos fundaban un nuevo gusto musical, basado en la música tradicional andina como si esta fuera la “auténtica raíz” de la identidad nacional, al punto de no renunciar más a esta folklorización (¿o populismo musical?), como señal de identidad y como reclamo de mercado, incluso hasta el día de hoy. Por otra parte, las nuevas canciones debían estar claramente definidas según los “ritmos” o géneros musicales inspirados en la música indígena o criolla del mundo andino: cuecas, bailecitos, huayños, *khaluyos*, *kullawadas*, *chuntunquis*, sayas, entre otros.²⁰ Se trata de una estilística que busca recrear una imaginada sonoridad indígena, aunque sea, en realidad, una música de fantasía, adaptada a los gustos occidentales de bolivianos y extranjeros.²¹

En fin: la idealización del mundo indígena se ha convertido en un lugar común, naturalizado, para los bolivianos. De ahí que varios investigadores hablen de un “proceso de folklorización”,²² para referirse a esta construcción estético-política de una nueva sensibilidad hacia lo popular-indigenista, que en mucho se adelantó al proyecto de Estado y la ideología nacional-populista del MAS, buscando que los indígenas tomaran el poder del Estado para siempre, y sus valores culturales (complejos y contradictorios, sin embargo) se impusieran como los de toda la población boliviana, en desmedro de las diferencias locales, regionales, generacionales o individuales: se trata de un proyecto totalizador que debe, en mucho, a los agentes culturales, músicos neofolkloricos, periodistas, pensadores nacionalistas y regionalistas, políticos, profesores y empresarios de la industria del folklore, su paulatina implementación.

Aun así, no toda música popular boliviana tiene orígenes indígenas, aunque esto sea puramente inventado. La matriz cultural mestiza es fundamental y se manifiesta no solamente en los géneros y estilos musicales, sino también en las danzas populares y las grandes fiestas a ellas asociadas. Este complejo expresivo muestra un panorama mucho más imbricado de cómo deben entenderse y estudiarse los fenómenos musicales/populares bolivianos.

No basta con la música: sin danzas y fiestas los bolivianos no están completos

Debo también mencionar que el papel de espejo de la música folklórica boliviana no hubiera podido ser posible sin el auxilio de las danzas populares, casi siempre ejecutadas en las fiestas conocidas como “entradas folklóricas”, aunque también en salones de danza y sociabilidad permanente. Estas danzas son el complemento necesario del

populares para mediados del siglo XX en Bolivia. Así, las *ñustas* eran (y son) misses de belleza, sí, pero a diferencia de ellas y su evidente norteamericanización u occidentalización, se ven legitimadas por esta construcción del folklore como autenticidad cultural, y por tanto “genuinas”, en relación al “ilegítimo” lugar de las reinas o misses de belleza femenina. Pero no por eso dejan de ser funcionales al culto social de ciertos patrones de belleza y destreza femeninas, en un mundo marcado por su machismo.

17 Pequeñas bolsas tejidas, de origen indígena, que se cuelgan del hombro para llevar provisiones personales, como coca, dinero, etc. (ver Rosat Pontalti, 2009: 360).

18 Fajas de tejido grueso y colorido, que los hombres andinos usan como cinturones, para ceñirse la cintura (ver Rosat Pontalti, 2009: 344).

19 “Pijchar”, “acullicar”, “coquear” o el más reciente “bolear” son verbos que se refieren al acto de masticar, sin tragar, las hojas de coca bajo un carrillo de la boca, armando un bolo de hojas estrujadas, y extrayendo así el zumo de las hojas, que es el sentido del pijcheo o boleo.

20 Sobre los géneros de la música popular boliviana, ver VV.AA. en Casares Rodicio (1999-2002); VV. AA. en Horn y Shepherd (2014); Sánchez Patzy (2017b).

21 Sobre los imaginarios contruidos en Francia en relación a la música boliviana y andina, ver G. Borrás (1992). Sobre los imaginarios contruidos en Bolivia, ver Sánchez Patzy (2017b).

22 Sobre la “folklorización” de la cultura boliviana, ver Céspedes (1984a, 1984b); Leitchman (1989); Sánchez C. (1992, 1996); Guardia Crespo (1994); Gutiérrez C. (1996: 3-11); Rosells (1996); Sánchez Patzy (2017b: 55 y ss.).

repertorio musical desde fines de la década de 1960, superpuestas a otras más tradicionales, como la cueca, el huayño o el bailecito. Muchas de estas danzas se remontan a tiempos coloniales (aunque su historia es demasiado ambigua, sin datos empíricos, y casi siempre se les otorgan orígenes míticos). Otras de estas danzas han aparecido, o se han transformado significativamente, a lo largo del siglo XX, gracias a los sectores populares de las ciudades (es el caso de la creatividad popular de las laderas de La Paz, o de los pobladores del barrio de Chijini). El mundo urbano y sus eclécticas influencias occidentales han posibilitado que las danzas vinculadas con el mundo religioso tradicional, las cofradías y gremios se convirtieran en poderosos esquemas de expresión e interpelación de nuevas identidades colectivas, como es el caso de los magnates cholos paceños y orureños que, a través de danzas como la morenada, han encontrado un ámbito estético, pero también de fuerte sociabilidad corporativa, para escenificar su poder y su prestigio social. Un cribaje estético fruto de la participación de las clases medias, iniciado en la década de 1940 en Oruro, ha reformulado los gustos en los trajes, músicas, coreografías y apariencias de los bailarines, al punto de convertir danzas como la diablada, la morenada o los caporales, en nuevos grandes espectáculos masivos para exportación de una imagen autosatisfecha de orureños y bolivianos andinos hacia el mundo: la construcción de una fantasía danzada que genera buenos réditos simbólicos pero también económicos y sociales.²³

Las danzas callejeras bolivianas se originaron en las corporaciones de artesanos y cofradías religiosas de los siglos XVII al XIX, tanto como en los grandes boatos ceremoniales de las fiestas cortesanas que servían para desplegar por el centro de las ciudades una imagen del orden jerárquico/orgánico del “cuerpo” social. Como ha señalado G. Baker (2008), la música europea ofrecía atractivos para la población indígena andina, ya que al dominarla podían mejorar su posición social, pero también la música y las danzas indígenas eran convenientes para los españoles y sus descendientes criollos, ya que a través de las representaciones festivas y rituales cívicos podían dramatizar la jerarquía social, afirmando así su propia identidad y privilegios. Por otra parte, en las representaciones ceremoniales de cantos, danzas y músicas, tanto europeos como indígenas, se ponía en juego “el concepto y la práctica de la armonía” social, sostiene Baker. Así, “la música europea, propagada por los misioneros españoles desde los más tempranos años de la conquista del Perú, sirvió a la vez como una herramienta y como una metáfora para la armonización de las fuerzas sociales. La imposición de las estructuras organizacionales musicales y la inculcación de las destrezas musicales europeas —especialmente la armonía, previamente desconocida en los Andes— formaron parte de los esfuerzos más extendidos para crear un orden social temporal y espacial (...)” (Baker, 2008: 20). Por otra parte, Lourdes Turrent (1993), acerca de la “conquista musical de México”,²⁴ aporta una idea complementaria: fue el “esplendor del culto”, es decir, la adquisición del gusto y las destrezas musicales europeas alentada por la Iglesia, lo que, por una parte, atrajo a los indígenas pero, por otra, constituyó también la aceptación por parte de los europeos de sus formas musicales nativas, sus procesiones y atavíos, lo que permitiría el nacimiento de una nueva cultura musical: si bien los indígenas interpretaban, al servicio de la Iglesia, instrumentos y melodías europeas, al mismo tiempo podían continuar ejecutando sus propias estructuras musicales. En ese mundo de complejas interacciones musicales, ceremoniales y coreográficas, podríamos hallar el inicio de lo que hoy consideramos la “cultura mestiza”, pero que en el fondo es el resultado de una mutua negociación, apropiación e imbricación compleja formadora de nuevos sentidos. Por otra parte, la aparición de gremios de indígenas ministriles, como los violeros, o de cantores de iglesia, o profesores y ejecutantes de música, fue significando que la música de origen europeo se considerara como parte de una naciente “identidad musical”, si se quiere, que por el peso de la transmisión

²³ Para un análisis de estas complejas funciones de las danzas callejeras bolivianas, a través del estudio de caso de la danza de los caporales, ver Sánchez Patzy, “País de caporales. Los Imaginarios del Poder y la Danza-Música de los Caporales en Bolivia” (2006).

²⁴ Turrent toma la idea de “conquista musical” a partir del trabajo de Ricard y su concepto de “conquista espiritual” de México (1986 [1947]), idea que puede extenderse, productivamente, al resto de América Latina.

familiar, gremial o vecinal, llegaría a nuestros días convertida en el perenne gusto por la música de celebración colectiva, las danzas públicas y los rituales de comunión no solo religiosa, sino fundamentalmente de transacción relacional y confirmación de los mecanismos de la sociabilidad.

En los territorios hoy bolivianos, la conjunción de tradiciones indígenas/hispánicas permaneció vigente y popular a lo largo del siglo XIX luego de constituida la nueva República de Bolivia y, en el siglo XX, las danzas callejeras bolivianas empezaron a tomar la estructura organizativa, coreográfica, musical y visual de lo que se conoce hoy como “entradas folklóricas”,²⁵ cuyo éxito popular fue tal que, en 2001, la más importante de estas “entradas”, el carnaval de Oruro, fue declarado “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” por la UNESCO, y luego, el 11 de diciembre de 2019, también obtuvo esa distinción internacional la festividad del Señor Jesús del Gran Poder, de la ciudad de La Paz. En el carnaval de Oruro, 48 agrupaciones de danzas participan todos los años, luciendo trajes y despliegues coreográficos que son, a la vez, un acto de “devoción religiosa” (como en tiempos coloniales) como un espectáculo de masas boliviano: participan cerca de 30 mil bailarines, unos 10 mil músicos distribuidos en 150 bandas de bronce, para un público de alrededor de 80 a 100 mil espectadores.²⁶ Aún más, en la fiesta de Gran Poder de 2024, participaron 75 fraternidades de danza, 50 mil bailarines y 20 mil músicos.²⁷ Desde la década de 1970, las danzas callejeras empezaron a convertirse en grandes exhibiciones masivas, transmitidas por la televisión, y crearon una autoimagen de orgullo y de satisfacción de los bolivianos hacia sí mismos. Luego las danzas empezaron a tomar una forma estándar, y comenzaron a ser exportadas no solamente a los países vecinos sino también a Europa, Estados Unidos o al Japón, y se convirtieron en una marca registrada de bolivianidad, un *leit motiv* de lo que Bolivia se cuenta a sí misma que es, o lo que quiere ser. Así, un grupo de las danzas más exitosas —diablada, morenada, *t’inkus*, tobas, caporales

²⁵ El término “entrada” tiene evidentes reminiscencias de tiempos virreinales, dado que la entrada de una fiesta era parte consustancial de la fiesta misma, y, como ella, parte del mantenimiento y reforzamiento del orden jerárquico social, civil y religioso. Vinculado con las nociones de “cortejo”, “procesión” o “cortejos procesión” (ver García García, 2003), estas “entradas solemnes” (que, si bien en Europa podían ser reales, en tierras indianas eran entradas virreinales o de fiestas religiosas, entre las más importantes), consistían en una parte fundamental de los espectáculos que hoy llamamos “barrocos” que, al decir de Diez Borque, en el mundo hispánico de los siglos XVI-XVIII no solo era “teatro”, sino que “mantenía una vinculación con otras actividades basadas en el ‘espectáculo’, con mayor o menor grado de participación, y que solemos englobar bajo el polisémico término de fiesta” (1981: 608). La fiesta, así, tendría como características: “separación-participación; redundancia y ritualización o no del texto y las actuaciones; universalidad integradora y totalizadora del tiempo festivo; ciudad y calle como marco; catarsis social; simbolismo; formas de reconocimiento, etc.” (1981: 608-609). Por otra parte, resalta el destacado historiador que estas entradas o procesiones, originadas en las entradas triunfales romanas y ampliamente populares en los siglos de dominio español en las Indias occidentales, “[a]demás de representar la exaltación y custodia de la Eucaristía [en el caso de las fiestas religiosas] este cortejo era una ostentación del poder civil y religioso del que participaban las distintas órdenes religiosas, los altos cargos eclesiásticos, el rey [o sus representantes en tierras indianas], los miembros de diversos Consejos (...) y las principales autoridades municipales” (Diez Borque, citado en Nieto Yusta, 2017: 428). En el caso de las fiestas barrocas de Potosí/Charcas, ha sostenido García Pabón que “[e]n efecto, por ser el Barroco una práctica que busca la complejidad utilizando diferentes productos y tradiciones culturales, los criollos americanos pudieron utilizar, por ejemplo, los símbolos indígenas para expresar su doble incomodidad existencial: ser y no ser a la vez parte del mundo español. Pero no sólo los criollos sino también los indígenas pudieron encontrar en el Barroco una forma de expresión de su situación histórica. Para la gran población indígena que había encontrado en las artes y el espectáculo público una forma de expresar su condición social y su cultura, el Barroco fue el arte que mejor le permitió hablar sobre sí misma. Prueba de esto son las profundas modificaciones que sufrieron los temas clásicos, manieristas y barrocos en la pintura, escultura y arquitectura por la introducción de una visión indígena del mundo (...). De la misma manera, la fiesta fue transformada en el escenario en el que sus mitos y sus formas rituales encontraron el espacio que se les negaba en su vida diaria. Se puede decir, pues, que el Barroco en América permitió —a pesar de toda su fuerza represiva y “dirigista”— a diferentes sectores sociales como criollos e indígenas expresarse y, además, transformar esa sociedad y arte del barroco en formas privilegiadas de afirmación de grupos sociales cuyos intereses no concordaban con los de la corona. Así pues, la fiesta en América tuvo su propia dinámica, al margen de los condicionamientos sociales, históricos e ideológicos que hemos señalado” (García Pabón, 1995: 426). Ellos y otros investigadores ayudan a comprender la permanencia de nociones virreinales o barrocas en la sociedad y los gustos bolivianos de hoy, como es el caso de la creciente popularidad y éxito masivo de las “entradas folklóricas” bolivianas, del siglo XX y el XXI que, sin embargo, hunden sus lógicas más profundas en una mentalidad barroca del espectáculo y el teatro de las identidades, del quién es quién según cuánto se luce y aparenta en la fiesta popular, más allá por cierto de indudables y complejas significaciones semiótico-religioso-rituales presentes en las fiestas bolivianas andinas.

²⁶ Estos datos son una estimación y proyección más o menos actual en relación a las estimaciones más precisas de Lara Barrientos (2007).

²⁷ Ver Condori, “El Gran Poder contará con 50.000 bailarines, 75 fraternidades y 20.000 músicos”, 2024 (*La Razón*, “Sociedad”, en línea, 2024).

y *salay*— operan internacionalmente como grandes emblemas y aparatos productores de “bolivianidad”. Esta celebración permanente del folklore brinda grandes réditos comerciales y turísticos, así como se impone como un modo de vida para los músicos de banda, operadores turísticos, hoteleros, artesanos que hacen trajes, máscaras y accesorios de baile, y muchos otros rubros de empleo (muchas veces informal); aunque también los políticos se benefician de estas fiestas y danzas, al momento de demostrar su “apoyo” al folklore boliviano, tal como he analizado en mi tesis de maestría, “País de Caporales” (Sánchez Patzy, 2006): existe una relación estrecha entre el cultivo de las danzas tradicionales de calle con la conquista, la detentación y el ejercicio del poder y el orden social aunque, y es importante decirlo, esta relación no agota la fuerza expresiva y simbólica de dichas danzas.

Por otra parte, detrás de las danzas callejeras bolivianas se revela el carácter ambiguo y difuso de los procesos de mestizaje de la sociedad boliviana, donde existen resignificaciones y reapropiaciones actuales de la tradición festivo-religiosa de orígenes virreinales. Por ejemplo, la danza de los caporales se ha cargado de valores hedonistas, juvenilistas, de culto al cuerpo, a la virilidad tanto como a la feminidad, dado que es una danza que remarca los estereotipos de género (ver Sánchez Patzy, 2006: 279-280). Sin embargo, esta danza no podría existir sin los antiguos imaginarios en relación a los esclavos traídos del África y luego adaptados a las sociedades coloniales como diversos grupos simbólicos, sean zambos o mulatos. Tanto las danzas de morenos como las de negritos son, en origen, una parodia del mundo de los negros (2006: 221-222). Pero los caporales se han *blanqueado simbólicamente*, y las referencias a la negritud han sido edulcoradas, arregladas al gusto urbano juvenil. Los caporales no solo se han blanqueado en términos de imagen, sino que han conquistado un alto estatus social, dado que, en las ciudades andinas de Bolivia, muchos jóvenes de clase media y alta han convertido a esta danza en su estandarte de imagen, lo que les permite erigir un culto a la imagen personal, al mismo tiempo que desplegar un discurso de valoración y rescate del folklore y la cultura. Así, se trata de formas heterogéneas de pensar y practicar las danzas populares, tanto como la música folklórica en los entramados de relaciones sociales bolivianos.

El papel y el problema de la música popular no folklórica ni nacional: el *rock* y la música tropical

Una de las dificultades al tiempo de estudiar la música en general, y la música popular en específico de un país, es la consideración aislada de algún o algunos de sus géneros o estilos como los más importantes o los únicos relevantes. La tendencia de los investigadores a concentrarse en el estudio de un solo tipo de música, aunque es un esfuerzo valioso en sí mismo dado que permite la profundización del conocimiento de esos tipos musicales, incurre en el inconveniente de ocultar el panorama general y, de alguna forma, distorsiona lo que realmente ocurre: la convivencia no armónica, sino más bien conflictiva, pero convivencia al fin, entre diversas tendencias musicales en los gustos y las prácticas sociales de los heterogéneos grupos de población al interior de un Estado. La convivencia entre las tendencias y gustos musicales es, también, la de diferentes grupos sociales, su espejo (un tanto distorsionado como todo espejo), aunque también síntoma de sus conflictos y ambivalencias. En este sentido, en *La ópera chola* le di especial importancia a no concentrarme solamente en el estudio de la música folklórica, neofolklórica o nacionalista, sino, más bien, a considerar con el mismo interés reflexivo a las otras dos grandes tendencias de la música popular que fructifican en Bolivia: el *rock* y sus estilos asociados²⁸ (todos referidos a una imaginaria “nación de los jóvenes”), y la música tropical, de la que la cumbia es, con mucho, el

²⁸ Sobre el papel del *rock* boliviano en la construcción de las identidades colectivas, ver Sánchez Patzy (2017b: 201-265).

más importante género por su gran popularidad y vitalidad.²⁹ Asimismo, incluí un *post scriptum*³⁰ respecto a otros géneros musicales recientes, considerados todos en relación a un proceso contrario al pretendido por el nacionalismo boliviano del siglo XX: la fragmentación de los grupos de escuchas, consumidores o cultores de distintos géneros musicales a través de los cuales marcan, a veces de manera obsesiva y beligerante, su diferencia, si se quiere, su “etnocentrismo” musical.

Desde las décadas de 1950 y 1960, el *rock* llegó a Bolivia, como al resto de Latinoamérica, y se aclimató en los gustos juveniles de manera prácticamente definitiva. La ecuación *rock*-cultura rebelde-juventud se convirtió en una posibilidad expresiva para generaciones de jóvenes urbanos que se debatían y debaten en una especie de paradoja: cómo construir una identidad personal y colectiva, que asuma a la vez las “raíces” culturales junto con las nuevas olas y gustos musicales que otorgan actualidad, ruptura, impacto generacional. Así y en mucho, el *rock* boliviano se ha debatido entre ser más “clásico”, más fiel al canon anglosajón, o ser de fusión, es decir, por el contrario, en mezclarse con pautas estéticas nacionales o indígenas que no provienen de la estética y el paradigma roquero. Así, grupos como Wara, Los Grillos, Altiplano o BJ4, para poner algunos ejemplos, han buscado más las “raíces de la bolivianidad”, mientras que otros, como Climax, 50 de Marzo o Loukass buscaban un sonido más “internacional” que, sin embargo, no deje de lado la búsqueda de identidad nacional a través de la música *rock*.

Algo parecido ha ocurrido con la música tropical y la cumbia en Bolivia. Sin embargo, en este caso, la cumbia no ha gozado del mismo predicamento que tiene el *rock* o el *pop* dado que, por lo menos desde la década de 1960, se ha asociado a la cumbia con imaginarios negativos y considerados “empobrecedores” musicalmente, en comparación a la “auténtica” música nacional boliviana, que sí suele conceptuarse positivamente y como una música “enriquecedora” culturalmente. Esto es así porque al construirse una imagen trascendentalista de lo indígena andino, donde la “fuerza mística de las montañas” y las culturas de los Andes aparecen imaginariamente como pautas culturales basadas en la introspección, la solemnidad, las personalidades austeras y volcadas hacia lo espiritual, esta choca con una idea “tropical” de la música latina, construida en torno a un imaginario de lo negro-tropical, según el cual la música de origen africano/negro/tropical/caribeño sería la antítesis de la música andina, núcleo “verdadero” de una supuesta “bolivianidad”.

Así la cumbia, pero también la música de la región amazónica boliviana, resultan ser paradójicas e incómodas o, cuando menos, peligrosas para una construcción del gusto y las identidades que valora el “espiritualismo” andino. Sin embargo, la cumbia es probablemente el género musical más exitoso de Bolivia, especialmente entre los sectores medios bajos y bajos de la población, justamente aquellos que son los más “indígenas” de la población, que prefieren escuchar, bailar y socializar a través de la cumbia y sus géneros derivados. Por eso, nombré a esta música como la “antiBolivia”, es decir, una permanente piedra en el zapato para las ideologías políticas de la identidad nacional y el nacionalismo *plurinacional*, como exclusivamente indígena. La cumbia es un problema, al que los políticos del MAS, pragmáticamente, no le prestan mayor atención al momento de mostrar las contradicciones de un discurso popular/nacionalista.

¿Cuál sería, entonces, el papel de estos estilos y gustos musicales “foráneos” que no representan, o que más bien refuerzan un pretendido esfuerzo de construcción de la identidad nacional? Simplificando mucho, diré que ponen en entredicho la relación virtuosa entre música popular y nación, o incluso, entre música popular y Estado plurinacional. En la fragmentación musical podemos observar cómo se despliegan las

29 Sobre el papel de la cumbia y su importancia social y expresiva en Bolivia, ver Sánchez Patzy (2017b: 267-341).

30 Ver “Cada quien con su música. La música boliviana a principios del siglo XXI: proyectos de la diferencia y retorno de la música oficial”, en *La ópera chola* (2017a: 368-429).

identidades fraccionadas, e incluso las facciones, en una nunca resuelta lucha sorda (o quizás muy bulliciosa y estridente) entre unos y otros grupos de pertenencia y adscripción (jóvenes, regiones, mujeres, hijos de indígenas, migrantes, nacidos en el oriente de Bolivia, nuevas generaciones, etc.) que se pretenden portadores de una identidad mejor y que, por lo tanto, producen, gestionan y consumen una música para ellos “mejor”. Si a esto sumamos el papel interesado del mercado musical boliviano (una de las pocas industrias y mercados culturales que realmente funciona en Bolivia), tenemos que, en el primer cuarto del siglo XXI, la música popular, si bien espejo de las identidades y de la nación, es, también, espejo de la intolerancia, de la desintegración social, en suma, de la intransigencia, los prejuicios y las fabulaciones de una sociedad boliviana no necesariamente mejor.

La música popular boliviana, es, por lo tanto, un *espejo*, sí, pero uno que muestra no solo la cara bonita, sino también la cara deteriorada de las relaciones sociales; espejo no necesariamente de una sociedad mejor, sino de un futuro posiblemente amenazador y fanatizado, de los unos contra los otros. Es importante remarcar el adverbio “posiblemente”: en todo caso, no podemos partir de la idea de que estudiar la música popular de un país como Bolivia, es solamente referirse a sus esferas más celebradas y más admirables de su cultura (por supuesto, la música popular boliviana merece mucha estima y valoración) o de sus facetas más inocuas: implica, también, estudiar el envés de una sociedad cruzada por sus propias contradicciones no superadas, su propia y constante tensión humana y estética, su irresolución como proyecto de nación, y el permanente malestar de los bolivianos por ser alguien, o imponer su propia y autosatisfactoria —aunque no siempre sincera— visión y audición de lo que creen ser.

Bibliografía

- » Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Suárez, E. L. (trad.). México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- » Andía, J. [E. Tierno Galván]. (1961). Nacionalismo y estética del semidesarrollo. *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 49: 71-74, junio. Madrid.
- » Baker, G. (2008). *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press.
- » Borrás, G. (1992). La música de los Andes en Francia. *Anales de la Reunión Anual de Etnología Museo Nacional de Etnología y Folklore*: 111-120. La Paz.
- » Cavour A., E. (2010). *Instrumentos musicales de Bolivia*, 3ª ed. aumentada y corregida. La Paz: Producciones CIMA.
- » Céspedes, G. W. (1984a). New Currents in *Música Folklórica* in La Paz, Bolivia *Latin American Music Review*, vol. 5, N° 2: 217-242, otoño-invierno. Austin: University of Texas Press.
- » Céspedes, G. W. (1984b). La cultura del 52 en el folclore. *Presencia*, 06/08/1984: 6,11. La Paz.
- » Condori, A. (2024). El Gran Poder contará con 50.000 bailarines, 75 fraternidades y 20.000 músicos. *La Razón*, “Sociedad”. Disponible en <https://www.la-razon.com/sociedad/2024/05/23/gran-poder-6/> Consultado: 23/05/2024 .
- » Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, N° 176-177: 837-844, julio-diciembre. Pittsburgh.
- » Díez Borque, J. M. (1981). Teatro y fiesta en el Barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado. *Symposium Calderón and the Baroque Tradition*, Universidad de Toronto, 10 y 11 de abril.
- » Elías, N. (2009). *Los alemanes*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- » Elías, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- » García García, B. J. (2003). El cortejo procesión. Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias, pp. 158-171. Exposición: Real Alcázar, Sevilla, 11 abril-22 junio 2003; Castillo Real de Varsovia, Polonia, 30 de julio-6 de octubre de 2003. Madrid, Sociedad estatal para la acción cultural exterior de España.
- » García Pabón, L. (1995). Indios, criollos y fiesta barroca en la “Historia de Potosí” de Bartolomé Arzáns. *Revista iberoamericana*, vol. 61, N° 172-173: 423-440. Pittsburgh.
- » Guardia Crespo, M. (1994). *Música popular y comunicación en Bolivia: las interpretaciones y conflictos*. Cochabamba: Universidad Católica Boliviana.
- » Gutiérrez C., R. (1996). Visión Retrospectiva y Crítica de las Investigaciones Etnomusicológicas en Bolivia. *Taquipacha, Revista Boliviana de Investigación en Cultura y Música*, N° 4: 3-11. Cochabamba.
- » Lara Barrientos, M. (2007). Las dimensiones económicas del carnaval de Oruro.

Revista Cultura y Desarrollo N° 5: 1-15. *Las dimensiones económicas de las fiestas carnavalescas*. La Habana: UNESCO.

- » Leitchman, E. (1989). Musical Interaction: A Bolivian Mestizo Perspective. *Latin American Music Review*, vol. 10, N° 1: 29-52, primavera-verano. Austin: University of Texas Press.
- » Nieto Yusta, O. (2017). Fiesta Barroca (1992): la ciudad como escenario. Una escenografía de Andrea D'Ordorico para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. *UNED Revista Signa*: 421-446. Madrid.
- » Oficina Nacional de Inmigración, Estadística y Propaganda Geográfica. (1904). *Censo General de la Población de la República de Bolivia según el empadronamiento de 1° de Septiembre de 1900. Tomo II, Resultados definitivos*. La Paz: Taller Tipográfico de José M. Gamarra.
- » República de Bolivia. Ministerio de Hacienda y Estadística. Dirección General de Estadística y Censos. (1955). *Censo Demográfico 1950*. La Paz, s/e.
- » República de Bolivia. Ministerio de Hacienda y Estadística. Dirección General de Estadística y Censos. (1955). *Censo Demográfico 1976*. La Paz, s/e.
- » República de Bolivia. Ministerio de Hacienda y Estadística. Dirección General de Estadística y Censos. (1955). *Censo Demográfico 1992*. La Paz, s/e.
- » República de Bolivia. Ministerio de Hacienda y Estadística. Dirección General de Estadística y Censos. (1955). *Censo Demográfico 2001*. La Paz, s/e.
- » República de Bolivia. Ministerio de Hacienda y Estadística. Dirección General de Estadística y Censos. (1955). *Censo Demográfico 2012*. La Paz, s/e.
- » Ricard, R. (1986 [1947]). *La conquista espiritual de México*, 2ª ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- » Rosat Pontalti, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico Quechua-Castellano del Mundo Andino*, 2ª ed. Cochabamba: Verbo Divino.
- » Rosells, B. (1996). *Caymari vida: La emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre: Corte Suprema de Justicia de la Nación.
- » Rosells, B. (2018). *El poder de la música y la danza en Bolivia. Historia social (1850-1952)*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos/Instituto de Investigaciones Históricas.
- » Sánchez C., W. (1992). La música popular en la ciudad de Cochabamba (1900-1992). *Taquipacha, Revista Boliviana de Investigación en Cultura y Música*, año 1, N° 1: 11-18. Cochabamba: Centro de Documentación e Investigación Musical.
- » Sánchez C., W. (1996). Nacionalismo y folklore. Indios, criollos y cholo-mestizos. *Taquipacha, Revista boliviana de investigación en Cultura y Música*, N° 4: 53-64.
- » Sánchez Patzy, M. (2006). País de caporales. Los Imaginarios del Poder y la Danza-Música de los Caporales en Bolivia. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- » Sánchez Patzy, M. (2013). Gustos cholos de Cochabamba: las contradicciones no dialécticas de un estilo de vida. Ponencia presentada al Grupo de Trabajo 29 "Otra globalización: nuevos saberes y prácticas científicas", XXIX Congreso ALAS Chile: "Crisis y emergencias sociales en América Latina". Santiago de Chile, 29 de septiembre al 4 de octubre.
- » Sánchez Patzy, M. (2014). Aproximaciones a la estética chola. La cultura de la warawa en Bolivia, a principios del siglo XXI. *Estudios sociales del NOA*, N° 13:

5-32. Tilcara.

- » Sánchez Patzy, M. (2017a). “¡Chola de los cargadores!”: conflictividad interpersonal, enclasmiento y honor a través de los juicios por injurias en Cochabamba y Bolivia. *Estudios Sociales del NOA*, N° 19: 57-102. Tilcara.
- » Sánchez Patzy, M. (2017b). *La ópera chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA)/ Plural Editores.
- » Smith Moore, M. (1987). *Yankee Blues. Cultura musical e identidad norteamericana*. México D. F.: Norma Editores.
- » Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- » VV.AA. (1999-2002). Varias entradas sobre géneros musicales bolivianos. En Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- » VV.AA. (2014). Varias entradas sobre géneros musicales bolivianos. En Horn, D. y Shepherd, J. (principal editors). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of The World. Vol. IX Genres: Caribbean and Latin America*. Londres: Bloomsbury.

J. Mauricio Sánchez Patzy

Licenciado en Sociología (UMSS). Magíster en Arte Latinoamericano (UNCuyo). Maestrando en Fotografía Artística (UNIR) y doctorando en Historia (UBA). Docente en la Universidad Mayor de San Simón. Entre otros trabajos, es autor de “La Ópera Chola. Música Popular en Bolivia y Batallas por el Sentido Social” (tesis de licenciatura, 1999, UMSS); “País de Caporales. Los imaginarios del Poder y la danza-música de los Caporales en Bolivia” (tesis de maestría en Arte Latinoamericano, UNCuyo, 2006). Coautor de *Nudos surUrbanos: Integración y Exclusión Sociocultural en la Zona Sur de Cochabamba* (2009). Coordinador de la investigación: “¡Cholos! Cultura chola, prejuicios e imaginarios raciales en Cochabamba”, de la Convocatoria: “Racismo, discriminación y relaciones socioculturales en Bolivia” (Fundación PIEB, 2010-2011). Director y coautor del libro *¡Están Aquí! Las Mujeres de Cochabamba* (2012). Director y coautor de los libros: *Cochabamba: el Pasado que nos habita, el Futuro que nos Encuentra* y *Cochabamba ante los ojos del mundo* (2013). Autor del libro *La ópera chola: música popular en Bolivia y Pugnas por la Identidad Social* (IFEA-Plural Editores, 2017). Organizador y director del XX Simposio Internacional Procesos Civilizadores (Cochabamba, 18-22 de noviembre de 2024).