

LA TRILOGÍA IDENTITARIA
DEL CHARANGO BOLIVIANO
(2012)

ÍTALO PEDROTTI

PRESENTACIÓN

La música no es sino el reflejo de cómo una sociedad se va recreando a sí misma debido a las circunstancias históricas que le va tocando transitar. Desde esta perspectiva, los instrumentos musicales son resultados materiales que dan cuenta de esos procesos. El charango es un claro ejemplo de ello, ya que es el producto de la conjunción de dos dimensiones culturales muy distintas, la europea y la andina. La historia lo ha ido modelando y resignificando a cada momento, de tal forma que hoy en Bolivia lo encontramos articulando tres universos culturales bien determinados: el indígena, el cholo y el mestizo. Este hecho hace que el charango hoy no pueda entenderse sino como un elemento que se corresponde a sí mismo desde tres perspectivas distintas pero complementarias. Esto, desde el punto de vista sincrónico, es una situación muy determinante, ya que el charango se posiciona como un eje transversal entre tres estratos culturales que coexisten simultáneamente dentro del territorio boliviano.

El espacio geográfico que en la actualidad concentra una notoria actividad musical vinculada al charango en Bolivia, es el territorio comprendido entre las ciudades de La Paz, Cochabamba, Sucre, Potosí y Oruro (fig. 1).



Fig. 1. Zona geográfica vinculada al charango en Bolivia

El siguiente diagrama representa la tesis expuesta anteriormente, en la que planteo la existencia de tres universos charanguísticos en Bolivia y sus correspondientes zonas de encuentro desde el punto de vista de las influencias culturales.

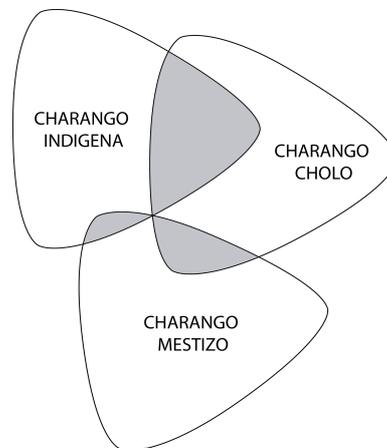


Fig.2. Los tres universos charanguísticos en Bolivia

La técnica de ejecución charanguística conocida como *k'alampeo* y el estilo musical que genera esta técnica, el estilo *k'alampeado*, serán los tópicos a desarrollar en este artículo, de tal forma que se pueda evidenciar el origen cholo-minero del charango *k'alampeador* y sus respectivos vínculos con el mundo campesino-indígena y con el mundo mestizo-urbano. El presente estudio y las conclusiones que se desprenden de él, son el resultado de observaciones en terreno y de una

serie de entrevistas realizadas a los protagonistas del proceso de difusión de un estilo musical que ingresó a la pionera industria discográfica local durante la década de 1970.

DEFINICIONES PRELIMINARES

Desde que comenzó el proceso de conquista y mestizaje en América, se han acuñado diversos términos que han permitido identificar a los habitantes de estas tierras en función de su posicionamiento social. En muchos casos, estas denominaciones han surgido desde las esferas del poder en perjuicio de los grupos dominados económicamente. Sin embargo, con el paso del tiempo, estas denominaciones han llegado a ser parte del lenguaje convencional con que nos hemos ido definiendo. En el presente trabajo haré uso de tres distinciones básicas que permiten identificar tres grupos sociales bien determinados en la Bolivia de hoy, me refiero a: “indígenas”, “cholos” y “mestizos”.

Estas distinciones o categorizaciones se convierten en herramientas necesarias para entender una serie de procesos que ha ido experimentando la sociedad boliviana y que, de acuerdo al momento histórico, se ha comprobado cuán movibles pueden llegar a ser. Al hablar de tres distinciones no pretendo decir que no existen sub-categorizaciones más sutiles ni otros grupos sociales en Bolivia. Tampoco quiero decir que se trate de grupos rígidos, sin relaciones de reciprocidad entre ellos o que no tengan posibilidades de cambios identitarios internos. Precisamente las fronteras que podrían establecerse entre estas categorizaciones están en una permanente dinámica de cambio debido a las interrelaciones que experimentan a diario. En definitiva, me valdré de estas distinciones sólo como herramientas necesarias para desarrollar mi análisis, sin entrar en cuestionamientos de carácter ético en torno a las interpretaciones sensibles que puedan generar. En general, siempre me referiré a estos grupos sociales como si se tratara del género masculino, sin embargo me estaré refiriendo, obviamente, a hombres y mujeres.

De acuerdo a mis observaciones, y teniendo en cuenta las definiciones que la propia sociedad boliviana establece en sus relaciones cotidianas, he podido llegar a identificar que “indígenas” o “indios” son esencialmente los campesinos de habla quechua o aymara (en el caso de la región andina) unidos por una misma cosmovisión y por relaciones de parentesco ancestrales que les han permitido

mantenerse todavía como una unidad cultural reconocible y diferenciada de la occidental (que se evidencia en los pueblos y con mayor fuerza, en las ciudades). El mestizo, en cambio, es el ciudadano boliviano que ha tenido un cierto grado de educación formal en las escuelas públicas, que sólo habla español y cuyos apellidos ostentan un componente europeo-español. El mestizo puede optar un título profesional, trabaja en los servicios públicos, es capataz de hacienda, profesor o empresario. Básicamente, el mestizo es el resultado de la unión que se ha venido dando entre indígenas y extranjeros, o indígenas y “criollos” (hijos de extranjeros, pero que han nacido en Bolivia). El “cholo” sería el indígena urbano, el campesino que ha migrado del campo a los pueblos o a las ciudades y que ha sobrevivido gracias a su trabajo como obrero en las minas, en las industrias y en el comercio informal de las ciudades. El cholo habla quechua o aymara, y además español, sus nombres y apellidos se vinculan tanto con el mundo indígena como con el occidental, ya que puede tratarse de hijos resultantes del contacto entre indígenas y mestizos, o puede tratarse de indígenas que viven en la urbe. La vestimenta del cholo refleja su advenimiento al mundo occidental; caso particular en este sentido, es el de las cholas, que han generado una particular identidad en su forma de vestir.

Respecto al tema de la identidad chola, el sociólogo boliviano Huáscar Rodríguez¹¹ señala:

Hacia 1570 los denominados mestizos ya constituían un sector importante de las poblaciones andinas y sufrían el desprecio tanto de españoles como de indígenas. Al respecto de estos mestizos, el cronista y dibujante indio Guaman Poma de Ayala²², a inicios del siglo XVII, proponía exiliarlos a Chile puesto que “mal influenciaban” a los naturales. Este sector estaba conformado no sólo por los nacidos de padre español y madre india —mestizos biológicos—, sino también por aquellos indios que se habían lanzado a un proceso de movilidad social aprendiendo la lengua castellana y adoptando la vestimenta, las costumbres y ciertos oficios de los invasores. Es justamente en el contexto de la creación de la amplia terminología socio-racial colonial, que aparece en los Andes la denominación peyorativa “cholo”, vocablo que en un principio designaba específicamente a los hijos de mestizos e indios. Lo interesante es que este término, quizá aparecido en algún momento de la segunda mitad del siglo XVI, se desplazó rápidamente para referirse a los “mestizos” que se hallaban más cerca de la sociedad

¹¹ Rodríguez García, Huascar, “*Mestizaje y conflictos sociales. El caso de la construcción nacional boliviana*”, Cuadernos Intercambio, no. 9, 2011.

²² Ayala, Guamán Poma de, “*Nueva Crónica y Buen Gobierno*”, Editorial Horizonte, Lima, 1992

indígena. [...] Para la socióloga Ximena Soruco³³, la coyuntura que se vive hoy en Bolivia continúa enterrando lo cholo, pues la actual reinención indígena excluye este término ya que ahora es más probable que alguien se declare indio a que se identifique como cholo. Por su parte, la historiadora Rossana Barragán⁴⁴ plantea que hoy en Bolivia, la categoría mestizo corresponde a la clase media, asumiendo que esta clase se ve engrosada cada vez más por sectores provenientes del cholaje. Para Barragán, actualmente estamos frente a resignificaciones de identidades intermedias en un espectro de posicionamientos económico-sociales antes que culturales o de origen.

CHARANGO MINERO

Después de una serie de entrevistas con cultores del charango *k'alampeador* comencé a relacionar sus historias de vida y a darme cuenta que había importantes hechos que los conectaban notablemente con el mundo minero. Este descubrimiento fue trascendental para el desarrollo de esta investigación ya que comencé a encontrarle sentido a muchas de mis experiencias anteriores. Estos charangueros son, en mayor o menor medida, el reflejo de la cultura chola recibida de sus padres y abuelos, una cultura que nació a fuerza de pala y picota en las profundidades de las minas nortepotosinas. Resulta fácil suponer, por lo tanto, que este estilo es la proyección de una práctica aún más antigua, sin embargo, resulta difícil recoger información que nos permita conocer rasgos de su inicial fisonomía.



Mineros Nortepotosinos

³³ Soruco, Ximena, *“La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX”*, Ifea/Pieb, Lima, 2011

⁴⁴ Barragán, Rossana, *“Más allá de lo mestizo, más allá de lo aymara: organización y representaciones de clase y etnicidad en el comercio callejero de la ciudad de La Paz”*, Decursos, no.17/18, 2008.

Durante la colonización española la explotación minera en el área andina fue sin lugar a dudas un factor que determinó que mucha población indígena dejara sus asentamientos de origen para laborar en las minas. Esta situación generó un nexo inevitable entre el mundo cultural europeo y el de aquellas poblaciones andinas precolombinas que cambiaron repentinamente su dinámica laboral al convertirse en mineros al servicio de la corona española. Este vínculo forzado permitió que ciertos elementos de la cultura española fuesen incorporados a la dinámica cotidiana del minero, como en el caso de la utilización de las cuerdas pulsadas en su música. Este nexo cultural derivado de la minería, obviamente, no es el único que se produjo entre españoles e indígenas, ni tampoco se produjo exclusivamente en la región norpotosina, razón por la que no me atrevo a asegurar que el charango, en sus diversos estilos y formas, haya surgido precisamente a partir de este vínculo y en esa zona. Sin embargo, sí me atrevo a afirmar que el charango *k'alampeador* efectivamente tuvo su origen en el marco de ese contacto, desarrollado específicamente en las minas del norte de Potosí. Este estilo, con sus peculiares características, no se encuentra en ningún otro lugar del área andina y, según los relatos de sus actuales cultores, los orígenes de su práctica se remontan siempre al espacio minero de la región norpotosina.

Para entender la historia social de Bolivia hay que entender la historia de su desarrollo minero. Esto permite explicar muchas de las causas que motivaron decisiones en el plano político y que se tradujeron en cambios sociales experimentados por el grueso la población. De hecho, el surgimiento del estrato cholo en Bolivia se debe principalmente a la preponderancia que tuvo la industria minera en épocas pasadas. Desde mediados del siglo XVI y hasta la actualidad, se han podido identificar ciclos económicos de auge y crisis en esta actividad, hechos que abrieron paso a grandes transformaciones que cambiaron el rumbo de la historia boliviana. Gran parte de la vida colonial y republicana está marcada económica, política y socialmente bajo el influjo de la industria minera, rubro que convirtió en nobles y millonarios a unos pocos y en súbditos y proletarios a la inmensa mayoría de la población, generando con ello notorios antagonismos de clase en la sociedad boliviana.

El Norte de Potosí ha sido desde los primeros años de la colonia una zona eminentemente minera. En Colquechaca, donde se encuentra el famoso mineral de Aullagas, hubo minería incluso en épocas

precoloniales.⁵⁵ El pueblo mismo de Chayanta, una de las primeras fundaciones españolas en toda la zona altiplánica, nació probablemente a la sombra de la mina de oro prehispánica de Amayapampa. La época colonial estuvo marcada por la explotación de los yacimientos de plata en la zona, caso emblemático es el del Cerro Rico en la ciudad de Potosí. La plata dio paso al gran *boom* del estaño, que se produjo a comienzos del siglo XX y que desarrolló notablemente la producción minera de la región. Uncía y los otros centros mineros vecinos a Llallagua, Siglo XX y Catavi, llegaron a ser el complejo minero más importante del país. El *boom* atrajo a muchos trabajadores a la región, de modo que los inmigrantes cochabambinos, que formaron sobre todo la primera oleada, llegaron a crear un núcleo minero de habla quechua y de cultura más amestizada en medio de un campesinado aymara. El año 1985 marca el fin de la era del estaño. El sector minero fue víctima del llamado “plan de relocalización”, derivado del Decreto Supremo 21060 promulgado el 29 de agosto que dispuso el cierre de las minas estatales y producto del cual cerca de 30.000 mineros quedaron desprovistos de sus fuentes laborales al ser despedidos masivamente.

El siguiente esquema, diseñado por los investigadores Olivia Harris y Xavier Albó, representa la división social en la región norteptosina durante 1974, época en que los *k'alampeadores* entrevistados (todos originarios de esa zona) vivían sus años de juventud.

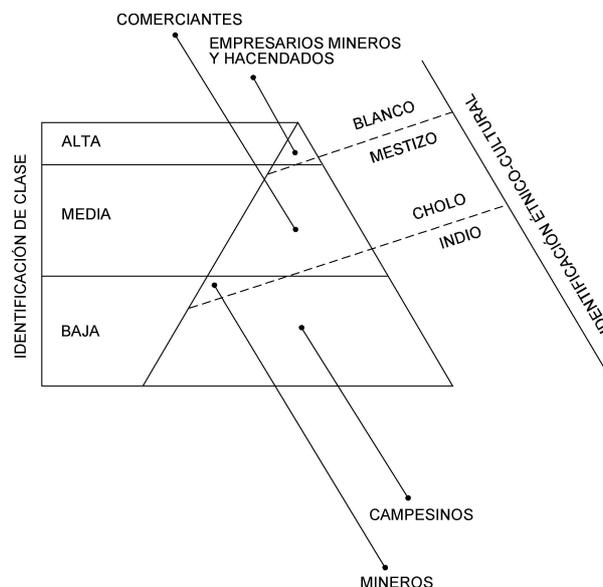


Fig.3. División social en la región norteptosina durante 1974

⁵⁵ Barnadas, Joseph M. “Charcas 1535- 1565. Orígenes de una Sociedad Colonial”, CIPCA, La Paz., 1973.

Harris y Albó⁶⁶ sostienen que existe una fuerte división entre dos mundos sociales y culturales. El minero, así como los comerciantes y rescatadores, pertenecen al mundo básicamente urbano de los pueblos, al grupo cultural cholo o mestizo, y a la tradición quechua. El campesino de los contornos, en cambio, pertenece al mundo rural, indio y aymara. Para un campesino nortepotosino los símbolos culturales más obvios de alguien que no es indio son: que habla quechua o español y que se viste con ropa comprada.

LOS *K'ALAMPEADORES* EN EL MUNDO DISCOGRÁFICO

Me encuentro en un hotel de la ciudad de Cochabamba, hace tres semanas que llegué de Chile y en este viaje —el octavo que realizo a tierras bolivianas desde 1995— me he dedicado a realizar entrevistas y a revisar documentos en esta ciudad. ¿Por qué Cochabamba?. Porque a partir de la relocalización minera, esta ciudad se ha convertido en una urbe que ha recibido un importante flujo migratorio de población minera potosina, y ese hecho, a esta altura de mi investigación, era una situación digna de ser observada en terreno.

Cochabamba es una ciudad que posee una vida nocturna claramente sectorizada. En el centro se divierten los mestizos y en la periferia los cholos. Al respecto, me tocó ser testigo de una intensa bohemia en barrios de inmigrantes potosinos que se divertían tomando chicha de maíz y bailando huaynos. Ese es precisamente el espacio natural del charango *k'alampeador*. Otra importante razón para estar en Cochabamba, es que se trata de la residencia actual de dos de los tres cultores del charango *k'alampeador* más reconocidos en Bolivia: Bonny Alberto Terán y Jorge Oporto. El tercer charanguero es Alberto Arteaga, que vive en Sucre y realiza actuaciones frecuentes en Cochabamba. Estos tres músicos nortepotosinos, que además de tocar charango, cantar y componer sus canciones, poseen una popularidad y reconocimiento ganados gracias a una labor ininterrumpida desde el momento en que comenzaron a grabar discos a comienzos de la década

⁶⁶ La primera redacción de este trabajo es de 1974 y fue presentada en el simposio sobre estratificación andina del 41 Congreso Internacional de Americanistas (México, septiembre de 1974). En 1975 fue publicado en forma ampliada en la serie Cuadernos de Investigación CIPCA (N°7). La presente versión publicada en 1986 también en Cuadernos de Investigación CIPCA (N°26) en la ciudad de La Paz por la editorial e imprenta Alenkar Ltda. incorpora datos y bibliografía aparecidas en los últimos diez años a partir de su primera edición. El nombre *Monteras y Guardatojos* recoge las expresiones usadas para aludir a campesinos y mineros en referencia a sus sombreros.

de 1970. Cochabamba también es la residencia de Laureano Rojas, un empresario discográfico que impulsó la masificación de la música nacional a través de su sello “Lauro Records”, cuya sede y estudio de grabación se instalaron en Cochabamba hace cerca de cuarenta años.



Bonny Alberto Terán



Alberto Arteaga



Jorge Oporto

El surgimiento de la industria discográfica ha sido un fenómeno muy importante para el desarrollo de la música popular en todo el mundo. Este negocio ha definido en gran medida la percepción que actualmente tenemos de la música y ha marcado, al menos, a cuatro generaciones de consumidores de música de los más variados estilos. Un aspecto importante que define mi investigación tiene que ver precisamente con haber tomado como referentes del estilo *k'alampeado* a tres cultores que han llegado al mundo discográfico a fines de la década del sesenta y comienzos del setenta. Esto es un punto de partida que merece ser destacado, ya que gracias a su ingreso al mundo de las grabaciones, estos músicos pasaron del estado de cultores naturales y receptores de una tradición musical reservada al ámbito comunitario de pequeña escala, al estado de artistas e íconos referenciales para el pueblo boliviano y para los demás charangueros.

Sin duda que otros charangueros cantantes han dejado su huella en el vinilo, en las partículas magnéticas de una cinta o en los bits digitales de un CD, sin embargo no todos han tenido continuidad ni suficiente reconocimiento popular. Algunos recuerdan el nombre de Juan Justo Arano, el primer *k'alampeador* que grabó un disco con su voz y su charango. Él fue un artista de “Discos Imperio”, pero sus canciones no lograron mantenerse en la memoria del pueblo boliviano.

Otros *k'alampeadores* que han llegado a grabar y distribuir su música comercialmente han sido: Eloy Condori, Zenón Mamani, Esteban Pacheco, Gualberto Vela, Mario Anagua y Wilbert Urquieta, entre otros.

La empresa Discos Lauro Bolivia, actualmente Lauro y cia., nace como tal el 20 de mayo de 1964 con sus respectivas filiales en La Paz y Cochabamba. En 1967 obtiene la licencia de RCA y se posiciona como una importante empresa discográfica boliviana que posteriormente obtendría la representación de Poligram, Philips y Polidor. Desde sus inicios, la labor de Discos Lauro Bolivia se ha centrado en la difusión de música folklórica boliviana al igual que Discolandia, otra empresa dedicada al negocio de la grabación y comercialización de discos surgida en 1958, a cargo de Miguel Dueri. Discolandia primeramente funcionó como importadora de discos de vinilo y, posteriormente, en el año 1963, como empresa fonográfica, al implementar una planta industrial que le permitió ser autónoma en cada una de las etapas del proceso productivo de discos. Estas dos compañías han funcionado como las principales promotoras de la música boliviana, sin embargo, me concentraré en el caso de Lauro Records debido a que su génesis y desarrollo están notablemente vinculadas a procesos en donde la población campesina y minera de la región nortepotosina ha tenido un singular protagonismo.

El concurso “Los Barrios Cantan”, una idea original de Laureano Rojas, se constituyó en la primera versión del que posteriormente pasaría a llamarse “Festival Lauro de la Canción Folklórica”⁷⁷, un festival que se prolongó por más de 3 décadas y que ha posibilitado que muchos músicos, cultores de la música tradicional boliviana, hayan llegado a lograr altos niveles de popularidad en su país y fuera de él. Para las bodas de plata del festival ya se podía hablar de alrededor de un centenar de artistas reconocidos que habían surgido gracias a la iniciativa de Laureano Rojas. Encarnación Lazarte, Luzmila Carpio, Bonny Alberto Terán, Alberto Arteaga, Norte Potosí, La Pocoateña, Los Jairas, Ernesto Cavour, Mauro Núñez, son algunos de los muchos músicos que pasaron por este festival o que grabaron en Lauro Records.

Para poder focalizar mejor mi trabajo, he dejado fuera de mi análisis directo a agrupaciones muy típicas en las cuales el charango *k'alampeador* acompaña la voz femenina de una o dos cantantes, además, un charango con cuerdas de metal afinado generalmente en temple natural puntea las melodías a dos voces y una guitarra

⁷⁷ Fernández Coca, Victor, “35 años de folklore marcando la soberanía patria”, Talleres Gráficos Lauro y Cia., Cochabamba, 1994.

acompañante bordonea los bajos. Dentro de este tipo de formato encontramos el caso del grupo Norte Potosí, cuyo fundador es el charanguista Rubén Porco. Grandes voces de cholos se han hecho populares en agrupaciones de similares características, por mencionar algunas: Encarna Lazarte, Luzmila Carpio, Ruperta Condori y Cornelia Veramendi. Es difícil encontrar mujeres que canten y toquen charango, más bien este estilo es un estilo de hombres charangueros, probablemente debido a la tradición campesina de cortejo en el que los varones tocan para que las muchachas canten.

Un caso interesante es el del charanguero Florindo Alvis, nortepotosino también, quien se ha destacado por lograr una síntesis muy interesante en su forma de tocar y por la exploración de templos y charangos muy variados. Florindo ha colaborado con agrupaciones tales como Bolivia Manta y ha grabado en Francia temas instrumentales en charango *k'alampeador*, hecho bastante singular dentro del universo de este instrumento.



Laureano Rojas

ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

El proceso de colonización en la región andina produjo una notable intervención en el espacio del indígena. Ya desde las tempranas épocas de la explotación del Cerro Rico, los españoles se instalaron en esa zona fundando la ciudad de Potosí y generando una migración forzada de indígenas hacia esa urbe. Este proceso de movilidad desde las zonas altas hacia los pueblos y hacia la ciudad, motivado por la actividad minera de esta región, propició las condiciones necesarias para que, con el paso de los siglos, muchos campesinos indígenas se convirtieran en mineros. El sector cholo en la región nortepotosina ha nacido, por lo tanto, como producto de esta dinámica y se ha constituido en un importante protagonista de la historia boliviana. El mestizo, el indígena

y el cholo han sabido construir su universo cultural a través de variados componentes, siendo el musical quizá uno de los más determinantes.

La región nortepotosina ha sido un lugar donde, indiscutiblemente, se ha desarrollado con mucha fuerza el charango, tanto a nivel de las dinámicas propias del sector indígena como en las del sector cholo. Aquí precisamente llegamos a un punto en el que cabe preguntarse: ¿a cuál de estos dos sectores se debería atribuir el origen del charango en la región? ¿se adoptó primero el charango en las dinámicas de las celebraciones campesinas o en las fiestas de los asentamientos mineros? ¿fueron desarrollos paralelos? Al respecto, puedo decir que las respuestas se encuentran en el ámbito de las hipótesis y no en el de las certezas comprobadas.

Un hecho claro en relación al surgimiento del charango nortepotosino es que la cultura chola, como tal, no se formó de la noche a la mañana; tuvieron que pasar muchos años antes de que se definiera una dinámica musical propia y diferenciable de la indígena. Desde esta perspectiva, cobra fuerza la hipótesis de que, antes de la existencia del cholo, los indígenas mineros, esclavos o comerciantes pudieron llevar la idea de un cordófono a sus lugares de origen y que en ese contexto podría haber comenzado a desarrollarse un instrumento que posteriormente lo recogerían los cholos, instrumento al que le imprimirían su sello propio, de tal forma de concebir lo que hoy conocemos como el estilo *k'alampeado*. Poder determinar cuándo comienza a suceder este proceso creativo es tarea difícil.

Las primeras grabaciones comerciales de música nortepotosina en las que intervinieron charangos *k'alampeadores* se remontan a fines de la década del sesenta. Las entrevistas efectuadas a Bonny Terán, Alberto Arteaga y Jorge Oporto, nos permiten llegar hasta sus padres, tíos y abuelos. Es muy probable, sin embargo, que los abuelos de los entrevistados hayan escuchado tocar charango a sus padres y a sus abuelos también. Sin embargo es difícil afirmar que aquellas ejecuciones hayan sido precisamente *k'alampeos*, si así fuese, estaríamos remontándonos a mediados del siglo XIX. No me aventuraría a suponer nada más que eso, aun considerando que, a medida que retrocedemos en el tiempo y a medida que nos internamos en el mundo rural, los cambios en las costumbres son mucho más lentos que en las sociedades urbanas actuales. Por esto mismo, es muy probable que el charango campesino indígena que hoy es posible escuchar en el campo

nortepotosino, tenga probablemente una antigüedad mayor a la del *k'alampeador*.

Un dato importante que se desprende de las entrevistas realizadas a los tres *k'alampeadores*, es que ellos establecen una clara diferencia entre su círculo social y el de los campesinos indígenas y su música. Los cultores entrevistados provienen todos de pueblos nortepotosinos vinculados a la actividad minera. Cada uno de estos músicos, en su juventud, ha sido parte de la cultura minera de esa zona en mayor o menor grado y conocieron a mineros que tocaban charango *k'alampeador*. Otro aspecto importante a considerar es que los tres entrevistados distinguen un vínculo entre su estilo y el del campesino, un vínculo cercano ya que reconocen que se trata del mismo instrumento, pero diferenciado por las afinaciones, los usos y la técnica de ejecución. Estas observaciones extraídas de las entrevistas, permiten entonces constatar que los *k'alampeadores* establecen una clara diferenciación entre su contexto cultural cholo-minero y el contexto cultural del campesino-indígena, diferencia marcada en este caso por la música y el charango mismo, que a su vez, se mantiene como un nexo entre los dos universos. He constatado también, que los campesinos, por su parte, realizan el mismo proceso de identificación y distinción en relación a su música y su técnica charanguística, prueba de ello es lo que deja en claro Julián Cama, un campesino de la localidad de Molle Punku, cuando dice: “Algunos de la comunidad tocan charango, pero no es antiguo, es de cassette, de disco, es distinto, con cuerdas de alambre pero es más moderno, de cassette, eso tocan los mozos, ellos prefieren eso”.

Un hecho interesante de destacar es que los *k'alampeadores* entrevistados se sienten pertenecientes al sector cholo y al sector mestizo también. Ellos, en mayor o menor medida, transitan entre ambas esferas. Efectivamente, esto se explica porque han salido de su contexto originario, han logrado grabar discos, han podido viajar y relacionarse con personas de variada procedencia. De esa forma se han posicionado como personalidades reconocidas y respetadas por la gente del pueblo netamente cholo, que escucha, canta y baila sus canciones. Dicho de otra manera, por efecto de la industria discográfica, estos cultores tradicionales se han transformado en artistas. La música, los huayños, el zapateo, el estilo *k'alampeado*, son expresiones netamente cholos que durante mucho tiempo se practicaron en las fiestas a pequeña escala. Hoy, producto de la masificación de la música, estas expresiones están llegando a la ciudad con mucha fuerza y poco a poco están ocupando espacios reservados al mundo mestizo urbano. Prueba

de esto, es que desde hace un par de años Bonny Terán y Jorge Oporto realizan conciertos en teatros de Cochabamba con bastante éxito de público. Esto no hace más que reforzar la idea de que ambos cultores tienen una notoria presencia en el mundo mestizo, con una música y un estilo que proviene del mundo netamente cholo.

LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN DEL *K'ALAMPEO*

El huayno o huayño nortepotosino es el género musical en el que se desarrolla el *k'alampeo*. Existe una especie de simbiosis entre las melodías del huayño, sus acentuaciones rítmicas, la manera de ser cantado, bailado y *k'alampeado*. Todo es una misma cosa que se desenvuelve como un organismo vivo, como un sistema perfecto que no necesita nada y en el que nada está demás.

Lo que el charanguista persigue, al *k'alampear* con su charango, es reproducir la melodía de la canción que se está cantando, pero sin pulsar o “puntear” las cuerdas individualmente sino que rasgueando todas las cuerdas. Por esta razón es que se habla de “rasgueo melódico” cuando se quiere explicar en que consiste la técnica del *k'alampeo*. Rasguear una melodía pareciera ser cosa sencilla, sin embargo se trata de una elaboradísima combinación de posiciones de la mano izquierda y de movimientos hacia arriba y abajo de la mano derecha que rasguea fundamentalmente con el dedo índice y apaga los sonidos con la base del pulgar.

Los *k'alampeadores* utilizan diversas afinaciones, tales como: el temple diablo, el temple natural, el kinsa temple y el temple falso, entre otros, sin embargo pareciera ser que el temple diablo es el más difundido. En relación a este temple, es el segundo par de cuerdas (o segundo orden) el que lleva la melodía al momento de rasguear, esto se debe a que el segundo par es el más agudo y por lo mismo, el que tiene mayor presencia sonora. Cada nota de la melodía tiene una posición determinada y asociada a la mano izquierda (que al pisar las cuerdas, además, produce los acordes que armonizan la canción). No se trata sencillamente de rasguear esas posiciones, sino que se trata de hacer resaltar la melodía (dentro de los acordes que se van formando), para lo cual es necesario que el rasgueo de la mano derecha vaya dándole importancia a algunas cuerdas más que a otras. Además, con el mismo fin de poder marcar mejor la melodía rasgueada, es necesario a veces que algún dedo de la mano izquierda enmudezca alguna cuerda. Para completar el cuadro expresivo, los *k'alampeadores* además utilizan

“ligados” entre notas distintas que se logran deslizando algún dedo de la mano izquierda entre un espacio y otro del diapasón. Todo esto conforma un rico universo de posibilidades y recursos que, en definitiva, permiten que la melodía se distinga tan clara como cuando la canta la voz humana.

En general los temple corresponden a una relación interválica entre los pares de cuerdas, esto significa que la tonalidad o “altura” de la canción puede variar de acuerdo al registro vocal del cantante sin cambiar el temple. Obviamente, esto será factible en la medida que se conserve la misma interválica entre los pares de cuerdas para cada temple. Como todas las cuerdas metálicas tienen el mismo grosor, es prudente no bajar ni subir demasiado la tonalidad de la canción ya que al quedar las cuerdas con baja tensión pierden sonoridad, y al quedar con demasiada tensión corren el riesgo de romperse. En el caso del temple diablo, el cuarto par —que es el más grave—, no debe quedar muy suelto y el segundo par —que es el más agudo—, no debería soportar mucha tensión. Si fuese necesario algún ajuste que exceda las posibilidades de las cuerdas del charango, entonces es conveniente usar un charango más pequeño (para registros más agudos) o un charango más grande (para registros más graves). Al referirme al tamaño del charango, no me refiero sólo al tamaño de la caja de resonancia, sino fundamentalmente al largo de sus cuerdas, es decir, a la longitud vibrante de ellas. Actualmente existe una cierta estandarización en la construcción de charangos *k’alampeadores*. Al respecto, existe un tamaño cuya longitud vibrante es de 36 cm y que permite afinar el segundo par de cuerdas en la nota re, y con ello, entonar melodías en la tonalidad de re menor.

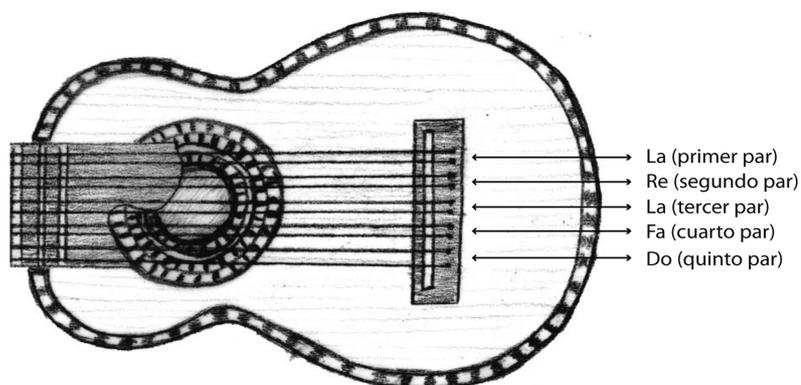
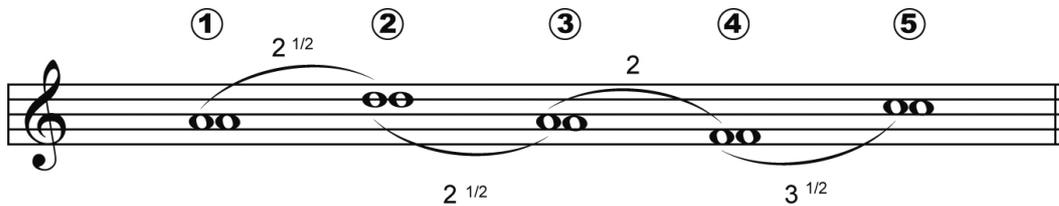


Fig.4. El temple Diablo en las cuerdas del charango



Ejemplo 1. El temple diablo en el pentagrama

Análisis musical

A continuación desarrollaré un análisis musical referido a la técnica del *k'alampeo* desde una perspectiva muy distinta a la perspectiva que los propios cultores podrían tener de su arte. El análisis que desarrollaré se valdrá de ciertas herramientas, conceptos y lenguajes provenientes de la tradición musical occidental, del mundo de la música escrita, generados a partir de esa música y para sus fines. Sin embargo, me aventuraré en esta experiencia analítica y de escritura musical aplicada al *k'alampeo* con el fin de conocer hasta qué punto pueden ser útiles estas herramientas para poder explicar el funcionamiento de la técnica.

En la mayoría de los huayños norteptosinos se canta una estrofa en español y otra en quechua. Además, entre cada estrofa cantada existe una estrofa exclusivamente instrumental cuyo protagonismo está reservado al charango *k'alampeador* que motiva el zapateo de las parejas que bailan. Al comienzo de cada canción se reserva uno o dos compases al charango en solitario, luego se suman simultáneamente la guitarra y el contrabajo que, a modo de introducción, van preparando el momento para que entre la voz. En algunas ocasiones el contrabajo se reemplaza por una segunda guitarra que pulsa los bordones a modo de bajo y, en otros casos, esta misma guitarra “bordoneada” se suma al dúo charango - contrabajo. La guitarra acompañante rasguea los acordes que definen claramente el movimiento armónico de la canción y que, en el caso de las transcripciones, aparecerán anotados en clave americana. El rasgueo de esta guitarra acompañante siempre seguirá el patrón rítmico formado por una corchea y dos semicorcheas, en una combinación conocida comúnmente con el nombre de “galopa” en la que se acentuará levemente la primera semicorchea.

La digitación del rasgueo de la guitarra acompañante es la siguiente, donde la letra “p” corresponde al dedo pulgar de la mano derecha y el círculo en la plica corresponde al apagado:



Ejemplo 2.

A continuación tomaré como ejemplo un huayño de Bonny Alberto Terán con el fin de explicar de manera escrita la técnica de ejecución del *k'alampeo*. En este intento de transcripción recogeré los recursos interpretativos propios de la técnica *k'alampeadora* sin pretender “tomar una fotografía” de alguna de las versiones que pudiera interpretar Bonny. Esto es bueno destacarlo ya que me parece muy acertado lo que dijera Jorge Oporto cuando recomienda no transformarse en un imitador que se esfuerza en copiar tal o cual versión. Lo importante es recoger la técnica y hacer una versión propia. Esto tiene sentido también porque cada cultor, además de tener una manera propia que lo diferencia de otro cultor, siempre estará innovando e improvisando en cada una de las versiones que tenga para una misma canción.

QUERIENDO LLORAR (BONNY TERÁN)

(Introducción instrumental)

Robar corazones prefiero,
borrar mis delitos no puedo.
II: Prisionero yo soy por ellos,
loco me tienen tus cabellos :II

(Interludio instrumental)

Imallaykitataq japiny,
kallillaykitañas puruni.
//: *Manañas nokapichu kani,*
wayñullatañas mascasiani ://

¿Qué tengo de ti?
Por tu calle ya no camino.
|| : No estoy en mí,
la muerte no más ya estoy buscando : ||

(Interludio instrumental)

A las orillas de aquel río,
paso las horas divisando.
|| : Hasta que las aguas corriendo,
me digan porqué estás llorando :||

(Despedida instrumental)

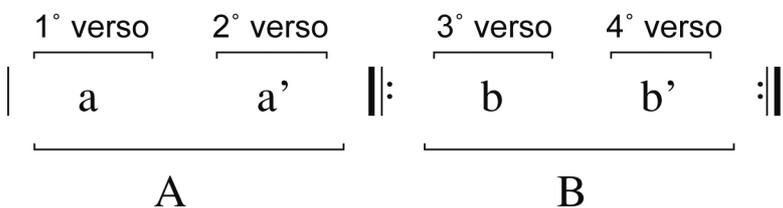
QUIERIENDO LLORAR
BONNY TERÁN

The musical score is divided into four systems, each containing a guitar tablature line and a standard notation line. The tablature includes fret numbers (0-2) and fingerings (i, a, i, i). The standard notation shows a melody with triplets and rests, and a bass line with chords (Bb, F, A7, Dm) and fingerings (M, p, p). The piece features several time signature changes: 2/4, 1/4, 3/4, and 2/4.

Transcripción: Italo Pedrotti

Estructura formal

La estructura formal se desprende del movimiento melódico de la voz, tanto del cantante como del charango.



Esta fórmula estructural es muy común en todos los huayños norteños, en los que el charango conserva el mismo esquema formal de las estrofas cantadas cuando desarrolla sus intervenciones instrumentales. Entre a - a', y entre b - b', el movimiento melódico sigue la lógica de “antecedente” – “consecuente”.

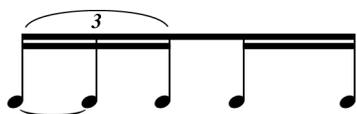
Análisis rítmico

Desde el punto de vista métrico, es un hecho muy recurrente que las canciones *k'alampeadas* se enmarquen en una estructura compuesta por compases de 2/4 y 3/4. Esta alternancia métrica es muy característica en los huayños norteños, que los define y diferencia notoriamente de los huayños más urbanos que permanecen siempre en 2/4. Haciendo un análisis mucho más preciso en relación a la métrica que define el tipo de compás en esta música, me he permitido reemplazar determinados compases de 3/4 por dos compases, uno de 2/4 y otro de 1/4. Esta licencia responde a la necesidad de expresar la real acentuación que tienen las melodías y que dan cuenta de un universo musical muy característico.

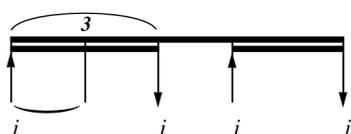
En relación a las agrupaciones de las figuras rítmicas, existe una agrupación muy recurrente que funciona como una célula rítmica que nos acerca bastante a lo que se podría definir como la matriz rítmica del huayño. Me refiero particularmente al patrón rítmico compuesto por un tresillo de semicorchea y dos semicorcheas:



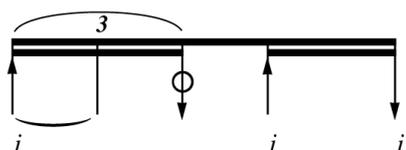
Si ligamos las dos primeras notas del tresillo de semicorchea se obtiene la siguiente figura:



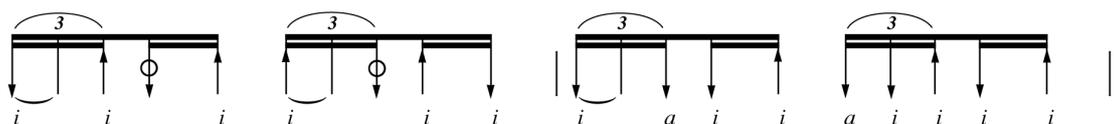
Reemplazando ahora las cabezas de las notas por flechas que indican la dirección del movimiento de la mano derecha que rasguea con el dedo índice (i), el patrón queda de la siguiente forma:



La dirección del movimiento de la mano derecha puede ser hacia arriba (desde los pies a la cabeza del ejecutante) o hacia abajo (desde la cabeza a los pies). Siempre se rasguea utilizando el dedo índice y eventualmente el anular. El apagado es un rasgueo que apaga el sonido de las cuerdas con el borde interno del pulgar y se simboliza por una flecha descendente con un círculo al medio. Si se incluye el apagado ahora, el patrón queda finalmente anotado de la siguiente manera:



Existen muchas combinaciones de movimientos, a continuación presentaré dos compases con algunas de estas combinaciones. La letra "a" corresponde al dedo anular de la mano derecha.



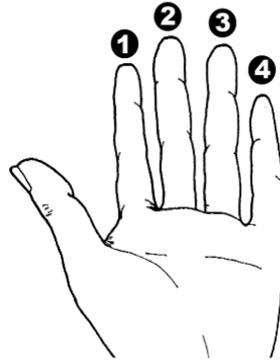
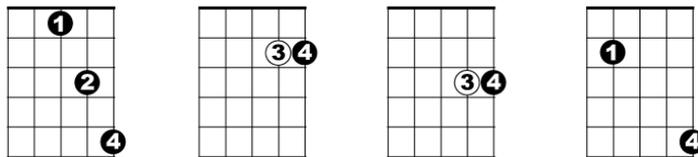


Fig.5. Dedos de la mano izquierda para los diagramas de acordes o “pisadas”

Diagramas de acordes

Los números encerrados en un círculo negro se refieren a los dedos de la mano izquierda que pisan completamente las cuerdas, en cambio los números en círculos blancos se refieren a los dedos que silencian las cuerdas al ser pisadas suavemente.



Armonía

Como ya he dicho anteriormente, el huayño analizado está tocado con el charango afinado en temple diablo, cuyo segundo par corresponde a la nota re. Esto genera una situación que nos remite a un eje armónico determinado, caracterizado por el encuentro del reposo en el acorde Dm y su consiguiente vínculo con la tonalidad de re menor, hecho que nos llevaría a concluir, por lo tanto, que las canciones están en esa tonalidad. Sin embargo, si se analiza con mayor atención la situación, sobre todo considerando que el presente planteamiento armónico y el análisis que se desprende de él tienen su necesaria expresión en el acompañamiento de la guitarra, es posible darse cuenta que la primera parte de las estrofas están en la tonalidad de Fa mayor, y por lo tanto el acorde F funciona como acorde de tónica y el acorde Bb como

subdominante. En las secciones finales o de remate de las estrofas, intervienen los acordes A7 y Dm, que funcionan respectivamente como dominante séptima y tónica de la tonalidad de Re menor. Esta es una relación muy lógica ya que se trata de una tonalidad mayor asociada a su relativa menor y que en este caso, al complementarse de manera recíproca, generan una dualidad muy notable que se deja sentir en la mayoría de los huayños *k'alampeados*. El tema de la bimodalidad es muy recurrente en los estudios de música andina, en este sentido, el investigador Rodolfo Holzmann afirma que:

“Uno de los conceptos típicos de la escala pentatónica peruana, para expresarlo en términos prestados del sistema armónico europeo, es su carácter bimodal. Sus melodías giran, casi siempre, alrededor de dos centros tonales: uno en la primera parte, correspondiente al clásico modo “mayor” y el otro, en la parte conclusiva y de forma descedente-cadencial, al modo “menor”⁸⁸

En ciertos momentos de algunos huayños, la melodía se armoniza con un acorde de paso que genera una situación armónica muy particular y característica de ciertas canciones andinas, me refiero al acorde G, que en el contexto armónico en el que se encuentra (tonalidad de Fa mayor), debería naturalmente ser un acorde menor (por tratarse del segundo grado de la escala), sin embargo, como se trata de un acorde mayor, estamos frente a lo que se conoce como un “intercambio modal”, que resulta ser una situación muy bienvenida dentro de este contexto. El acorde G usado de esta manera, se transforma en un recurso armónico bastante utilizado en los huayños *k'alampeados*. De hecho, Bonny Terán ha compuesto muchos huayños donde utiliza este intercambio modal. Sin ir más lejos, su conocida canción “Abierto mi corazón” da prueba de ello. Oporto y Arteaga también tienen muchos huayños que cumplen con estas características, por mencionar algunos: “Corazón a corazón” y “Los mineros de Bolivia”, respectivamente.

Como dijera anteriormente, el análisis expuesto corresponde a la estructura armónica de las canciones en función de la guitarra acompañante. Si tuviese que hacerse un análisis armónico en función del charango *k'alampeador*, habría que analizar cada posición de la mano izquierda sobre las cuerdas del diapasón y su correspondiente armonización de acuerdo a los acordes que se definen para cada punto de la melodía. Es posible establecer que existe una suerte de “fórmula armónico-melódica” que el *k'alampeador* va desarrollando durante su

⁸⁸ Holzmann, Rodolfo, "De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana", Revista San Marcos, N° 8, Lima, 1968.

ejecución, de tal forma de cohesionar la melodía (siempre pentátona) y el acompañamiento armónico que se desprende de las pisadas que realiza la mano izquierda. Digo que es una suerte de fórmula porque el ejecutante sabe perfectamente qué posición de la mano izquierda sirve para cada nota de la melodía. De esto se desprende por lo tanto, que existe un repertorio bien determinado de posiciones o pisadas asociadas al temple diablo, así como existen también otras pisadas asociadas a otros temples.

Los acordes resultantes que se producen al rasguear el charango no son necesariamente los mismos que va rasgueando la guitarra (acordes mayores, mayores con séptima y menores), sino que en muchos casos se trata de acordes “suspendidos”, “híbridos” o “huecos” (add 9, add 11, sus 4, etc.) que se forman al quedar cuerdas al aire (sin pisar) mientras se rasguea la melodía con el resto de las cuerdas. La textura armónica que se produce es muy rica, sobre todo gracias a que el charango posee cuerdas de metal que permiten mayor sostenimiento del sonido y abundancia de armónicos.

SINTIENDO MÁS QUE ENTENDIENDO

Ahora quisiera hacer un análisis en función de lo que los huayños *k'alampeados* producen en quienes escuchan, cantan y bailan estas canciones. Sin duda que esta música representa a mucha gente, primero que nada por su poesía, que habla del lugar de origen, de los paisajes y de la belleza de la mujer norteptosina, del amor y sobre todo del desamor. Éste es precisamente el tema más recurrente, me refiero al dolor producido por una cholita traicionera, esa cholita joven, independiente y de personalidad fuerte, enfrentada a tener que trabajar en el comercio y a amar a un minero ausente que prácticamente vive al interior de la mina. Los huayños entonces se transforman en el refugio, el desahogo y consuelo del hombre que termina solitario.

En cuanto a la conocida relación que ha existido en la música occidental entre las tonalidades menores asociadas a la tristeza y tonalidades mayores asociadas a la alegría, me gustaría resaltar el hecho de que todas las estrofas de los huayños *k'alampeados* comienzan en una tonalidad mayor que va desembocando de manera muy natural en su relativa menor al momento de concluir la estrofa, este hecho, por supuesto permite que el discurso melódico tenga una conducción que va muy de la mano con el texto, desde un estado de menor compromiso emocional a uno de mayor compromiso. Es decir,

cada estrofa termina con un dejo de tristeza que inmediatamente se contrasta con la intervención del solo de charango en modo mayor, logrando un efecto reparador desde el punto de vista emocional, y que es evidenciado notoriamente por las palmas y el zapateo de los oyentes.

La dualidad armónica detectada en los huayños *k'alampeados* es fácilmente relacionable con aquel fundamental concepto de dualidad complementaria y recíproca perteneciente a la cosmovisión andina⁹⁹. Esto explicaría entonces el hecho de que una tonalidad menor coexista en una misma canción con una tonalidad mayor.

CONCLUSIONES

Si bien he observado que el charango *k'alampeador* pertenece al universo cultural del sector cholo boliviano, no pretendo con esto ser categórico y cerrar las eventuales movi­lidades que en su desarrollo este estilo pueda experimentar. De hecho, pienso que en la actualidad el estilo está desplazándose paulatinamente hacia el sector mestizo y hacia el mundo indígena de Bolivia. Prueba de esto es que ya se están realizando conciertos de *k'alampeadores* en teatros con bastante concurrencia de público, y que los jóvenes habitantes de las zonas rurales están incorporando el repertorio y la técnica del *k'alampeo* a sus propios usos. Entre el mundo indígena y el mundo cholo existe un vínculo bastante estrecho que permite esta relación de “ida y vuelta” de manera muy natural, situación que no se da tan fácilmente entre la música del cholo y la del mestizo y menos aun entre la del mestizo y el indio.

Otro aspecto revelador en el transcurso de la investigación tiene que ver con el hecho de constatar que el estilo *k'alampeado* tiene un origen minero. De acuerdo a los relatos de sus cultores y al análisis de la historia de la región, queda de manifiesto que esta expresión musical se origina gracias a que la actividad minera posibilita el nacimiento de un nuevo actor social: el minero nortepotosino. Este personaje que va tomando forma y adquiriendo una identidad cultural determinada, es quien se autodefine por oposición y contraste como un individuo distinto al indígena y se adscribe al mundo obrero. Ya no se trata del indígena obligado a extraer la plata bajo el sistema de la mita colonial, sino que se trata del minero inserto en el sistema de producción capitalista desarrollado en Bolivia a partir del auge del estaño en plena revolución industrial.

⁹⁹ http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2010_10_01_archive.html

Si consideramos como un “macro escenario” a la región andina en su totalidad, es decir, aquella región en donde hoy es posible encontrar manifestaciones culturales provenientes de los pueblos de habla aymara-quechua que han sido modelados por el sincretismo y los correspondientes procesos de mestizaje, y en este contexto posicionamos al charango como un instrumento musical nacido dentro de esas fronteras, es claro que el charango *k’alampeador* tiene su origen determinado a una zona geográfica, a una época en particular y a un grupo humano definido. Esta es una situación similar a la que podría darse con otros estilos charanguísticos específicos asociados a ciertas zonas andinas bien delimitadas culturalmente, como podría suceder con el charango chillador del altiplano puneño. Considerando el mismo macro escenario definido anteriormente, pero ahora en relación al charango campesino-indígena que es posible encontrar hoy en diversas manifestaciones del área rural andina, nos encontramos con la imposibilidad de adjudicar su origen a alguna zona específica y a adscribir su nacimiento a una fecha concreta, fundamentalmente por tratarse de un instrumento mucho más antiguo y debido a la diversidad que su misma esencia le confiere. En relación al charango mestizo-urbano, es posible poder establecer coordenadas que permitan ubicarlo dentro de un marco temporal con bastante precisión, sin embargo, tampoco es posible fijar una zona geográfica específica vinculada a su nacimiento. Su desarrollo tiene que ver con procesos evidenciados de forma paralela en distintos puntos de la región andina y que se relacionan con factores tales como el desarrollo de las ciudades modernas, la aparición de la industria discográfica, el surgimiento del encordado de plástico y por sobre todo, la necesidad de definición identitaria del mestizo urbano.

Existe un aspecto que tiene que ver con las profundas razones y circunstancias que motivan el encuentro en torno a la música en determinados grupos humanos. En el caso de la presente investigación, he podido constatar que para los indígenas de la región andina el eje de su cultura musical está determinado por la agricultura, una actividad fundamental para su subsistencia y que está absolutamente regulada por los ciclos de la naturaleza. La música es practicada de manera colectiva por toda la comunidad en fiestas religiosas y celebraciones de variada índole, que propician el contexto en el que el charango tiene su necesaria expresión. En el caso del sector cholo boliviano, el eje de su cultura musical está determinado sencillamente por las dinámicas propias del encuentro social, de la celebración como una necesidad derivada de la vida de pueblo, libre de la dependencia a la tierra y a la

lluvia. La performance en la que se desarrolla la actividad musical de este sector se caracteriza por la relación entre los músicos y las parejas que bailan. En cuanto al eje de la cultura musical del mestizo, se podría decir que está determinado por el concepto de espectáculo y escenario. Más bien se trata de una condición vinculada al concepto de artista, en donde el músico desarrolla una habilidad digna de ser exhibida a un público que demuestra su admiración a través del aplauso.

En cuanto a la técnica misma del *k'alampeo*, habría que destacar que se trata de una forma de ejecución fundamentalmente intuitiva, es decir, no existen estándares definidos ni moldes rígidos, como podría suceder con técnicas instrumentales provenientes del mundo occidental y de la academia. La oralidad es el vehículo fundamental para integrar el aprendizaje del estilo, esto significa que el intento por escribir y llegar a determinar una notación referida al *k'alampeo* es sólo un mecanismo que podría ser útil en términos del análisis y no precisamente como una metodología de aprendizaje. Creo que para poder *k'alampear* en propiedad, hay que ser capaz de penetrar al mundo cultural de sus intérpretes naturales, hay que sentir el huayño en el cuerpo, poder ser capaz de zapatear frente a una cholita y hablar quechua. La manera como se dice una palabra es la manera como se toca una nota, porque el lenguaje, en definitiva, también es música.

LISTA DE REFERENCIAS

BARNADAS, JOSEPH

- 1973 **Charcas : orígenes históricos de una sociedad colonial : (1535-1565)**
Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, La Paz.

BARRAGÁN, ROSSANA

- 2006 **"Más allá de lo mestizo, más allá de lo aymara: organización y representaciones de clase y etnicidad en el comercio callejero de la ciudad de La Paz"**
Améroca Latina Hoy, Salamanca, 43 (2), pp107 - 130.

FERNÁNDEZ COCA, VICTOR

- 1989 **35 años de folklore marcando la soberanía patria.**
Talleres gráficos Lauro y Cia., Cochabamba.

GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE

- 1615 **Nueva Crónica y Buen Gobierno.**
Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague, Bibliotek, GKS 2232 4°. Edición actualizada por Editorial Horizonte, 1992, Lima.

HARRIS, OLIVIA Y XAVIER ALBÓ

- 1974 **Monteras y Guardatojos**
Simposio sobre estratificación andina del 41 Congreso Internacional de Americanistas (México, septiembre de 1974). Primera edición de 1975 en la serie Cuadernos de Investigación CIPCA (7). Edición actualizada de 1984 serie Cuadernos de Investigación CIPCA (26), Editorial Alenkar Ltda, La Paz.

HOLZMANN, RODOLFO

- 1968 **De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana.**
Revista San Marcos, Lima (8), pp.5 - 51.

RODRÍGUEZ GARCÍA, HUASCAR

- 2008 **"La choledad antiestatal". El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965).**
Libros de Anarres, Utopía Libertaria, Buenos Aires.

SORUCO SOLOGUREN, XIMENA

- 2002 **La ininteligibilidad de lo cholo en Bolivia.**
Revista Tinkazos, vol.9, no.21, p.47-62. ISSN 1990-7451, La Paz.