

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS**  
**FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE, DISEÑO Y URBANISMO**  
**CARRERA DE DISEÑO GRÁFICO**



**PROYECTO DE GRADO**  
**PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE LICENCIATURA EN**  
**DISEÑO GRÁFICO**

**“REPRESENTACIÓN GRÁFICA VISUAL DE DISCOS DE LAS**  
**CANTATAS BOLIVIANAS DE FINALES DE SIGLO XX MEDIANTE**  
**EL DISEÑO E IMPRESIÓN DE CARTELES EN GRAN FORMATO**  
**A TRAVÉS DE LA SERIGRAFÍA”**

Autores: Univ. Rolando Melchor Narvaez Garnica

Univ. Víctor Manuel Pinto Enriquez

Tutor académico: Dr. Mario Yujra Roque Ph.D.

**La Paz - Bolivia**

**2023**

## **DEDICATORIA**

Dedicamos este proyecto a todos nuestros camaradas del oficio que le ponen alma y corazón a la tinta y las racletas.

## AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer en primer lugar al Dr. Mario Yujra por su paciencia y el gran interés que mostró por nuestro trabajo, sin su guía, enseñanza académica y experiencia como serigrafista no hubiéramos podido terminar este proyecto. Al Dr. Hugo Salazar quien no solo ha sido nuestro maestro sino también nuestro amigo, él nos inculcó la pasión que llevamos dentro por este hermoso oficio gráfico. Y a José María Mendoza por sacarnos de nuestra ignorancia y enseñarnos a valorar la cultura de esa Bolivia profunda.

ROLANDO Y VICTOR

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mis padres, Rolando Narvaez y Marcela Garnica. No solo me brindaron la vida, sino también la oportunidad de vivirla sin temores ni carencias. En esta etapa de mi vida, continúan regalándome lo más valioso que un ser humano necesita: tiempo.

Expreso mi profundo agradecimiento a mi amigo Victor Pinto. Fue un auténtico placer colaborar en este proyecto con alguien que comparte mi pasión por la gráfica. Sin su apoyo y excelencia en su labor, este proyecto no habría visto la luz.

También quiero destacar a la Lic. Valeria Delgadillo. Hace 7 años, juntos fundamos el Gataller, un taller del cual me siento inmensamente orgulloso. Sin su trabajo y apoyo inquebrantable, no habría sido posible lograr este proyecto artístico.

También quiero destacar a mis compañeros, Richard Miranda de Rada y Bernardo Luna. Cuando mi interés por la serigrafía comenzaba a florecer, ellos fueron los faros que me guiaron y asesoraron, un gesto que valoro profundamente.

En última instancia, expreso mi gratitud a todos mis profesores, de quienes he adquirido los conocimientos que sustentan mi comprensión del diseño y el arte.

Con sincero agradecimiento:

Rolando M. Narvaez Garnica

Quiero agradecer primero a Dios por todas las bendiciones que me ha dado a lo largo de estos años, también a mis padres: Victor Manuel Pinto Ergueta y Aleida Concepción Enriquez Navia, por haberme enseñado a luchar por lo que quiero y haberme brindado todo el amor, apoyo y cariño, a mis hermanos: Samuel A. Pinto Enriquez y Pablo M. Pinto Enriquez porque siempre me han brindado su cariño y apoyo, gracias por su incondicional amor, a mi hermosa familia en general por todo el apoyo y cariño que siempre ha estado presente en mi vida.

A mi camarada de armas y hermano de la vida Rolando Narvaez porque no solo ha sido un gran amigo si no también un maestro en este hermoso oficio y en la vida.

Toda esta pasión que siento por este hermoso oficio de la gráfica se la debo también a mis compañeros del Laboratorio de Gráfica Experimental en el cual me he podido rescatar y cultivar como un obrero más, sin su aporte esto no sería posible.

Agradezco infinitamente al “Poderoso” Gataller que desde Villa Victoria (La Paz - Bolivia) desde el 2018 me ha abierto las puertas para ser parte de tan mágico lugar, que me ha dado tantas alegrías y crecimiento personal y laboral, ahí aprendí a producir por convicción no por obligación.

Y a todos mis compañeros y docentes de la Universidad que me brindaron su amistad y sus enseñanzas a lo largo de mis años de estudio.

Victor M. Pinto Enriquez

## ÍNDICE DE CONTENIDO

Dedicatoria .....	i
Agradecimientos .....	ii
Resumen .....	vii

### CAPÍTULO I

1.1. Introducción .....	1
1.2. Justificación .....	1
1.3. Planteamiento del problema .....	2
1.4. Formulación del problema .....	2
1.5. Objetivos .....	2
1.5.1. Objetivo general .....	2
1.5.2. Objetivos específicos .....	2
1.6. Método .....	3

### CAPÍTULO II

#### MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes .....	4
2.1.1. La serigrafía .....	4
2.2. La historia del cartel .....	5
2.2.1. Art Nouveau y Simbolismo .....	8
2.2.2. Carteles Hippies .....	10
2.2.3. Cartel en el modernismo .....	11
2.2.4. El cartel cubano .....	13
2.2.4.1. La etapa de la revolución .....	14
2.2.4.2. La serigrafía en el cartel cubano .....	15
2.3. Criterios básicos para realizar un cartel .....	16
2.3.1. La investigación en el desarrollo de un cartel .....	16
2.3.2. El sustrato .....	16
2.3.3. La técnica de impresión .....	16
2.3.4. Composición .....	17

2.3.5. El lenguaje y el cartel .....	18
2.4. La música y el cartel .....	18
2.5. Sobre las cantatas populares .....	18
2.6. Reseña sobre los autores y/o Intérpretes .....	20
2.6.1. Alfredo Domínguez .....	20
2.6.2. Luis Rico .....	21
2.6.3. Kanata .....	21
2.6.4. Kollahuara .....	22
2.6.5. Calicanto – Coco Manto .....	22
2.6.6. Rijcha´riy .....	23
2.6.7. Kalasasaya .....	23
2.6.8. Taller de música Arawi .....	23
2.6.9. Estela Rivera .....	24
2.6.10. Canto Popular .....	24
2.7. El diseño en los discos de las cantatas bolivianas .....	25

### **CAPITULO III**

#### **MARCO PRÁCTICO**

3.1. Desarrollo y aplicación .....	30
3.2. Bocetaje .....	30
3.3. Sobre el estilo gráfico de los carteles y los formatos .....	30
3.4. Sobre la impresión serigráfica .....	30
3.4.1. Materiales y herramientas del taller .....	31
3.4.2. Tintas .....	31
3.4.3. Sustrato .....	32
3.5. Proceso de estampado .....	34
3.6. Propuesta gráfica .....	37
3.6.1. Vida Pasión y muerte de Juan Cutipa por Alfredo Domínguez .....	37
3.6.1.1. Primer cartel .....	38
3.6.1.2. Segundo cartel .....	39
3.6.2. Elegía a Juana Azurduy de Padilla por Luis Rico .....	43
3.6.3. Kanata por Kanata .....	46

3.6.3.1. Kanata lado A .....	46
3.6.3.2. Kanata lado B .....	47
3.6.4. Indio por Kollahuara .....	51
3.6.4.1. Indio 1ra parte .....	51
3.6.4.2. Indio 2da parte .....	53
3.6.5. Sequía por Calicanto, Poesía de Coco Manto .....	57
3.6.5.1. Primer cartel .....	58
3.6.5.2. Segundo cartel .....	58
3.6.6. Miguel Betanzos por Rijcha'riy .....	62
3.6.7. Ordalía inconclusa por Kalasasaya .....	65
3.6.7.1. Primer cartel .....	65
3.6.7.2. Segundo cartel .....	66
3.6.8. Explicación de mi país por Taller de música Arawi .....	70
3.6.8.1. Primer cartel – Lado A .....	71
3.6.8.2. Segundo cartel – Lado B .....	72
3.6.9. Mujeres bolivianas por Estela Rivera .....	75
3.6.10. Cantata a las heroínas por Canto popular .....	79

## **CAPÍTULO IV**

### **4. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

4.1. Conclusiones y recomendaciones .....	82
4.2. Recomendaciones .....	82
Bibliografía .....	84
Webgrafía .....	86
Anexos .....	88

**Resumen.**

En la década del setenta del siglo XX, se alzó una voz en forma de canto, que denotaba entre sus coros la vida y explotación del indio boliviano, quien desde la colonia había sufrido innumerables injusticias y que después con el intento de una república se había tratado de olvidar su existencia y sus carencias, hablamos de las cantatas bolivianas que han sido un alza de voz exigiendo mejores derechos y mostrando las falencias de nuestro sistema en medio de una época dura, las cantatas forman parte de un movimiento revolucionario que se dio en la década de los sesenta del siglo XX, formando parte de lo que después se consideraría la nueva canción latinoamericana, desarrollando su propio estilo musical, desarrollando un avance en la música nacional y a la vez un gran aporte cultural. Por lo que se busca es rescatar, valorizar y hacer énfasis en una expresión cultural boliviana que son las “cantatas populares” bolivianas, mediante la representación gráfica.

En las últimas décadas en Bolivia, en lo que concierne a la impresión gráfica, sólo se ha popularizado la impresión offset, haciendo que la producción de carteles sea realizada mediante ese sistema de impresión, sin tomar en cuenta los costos y dificultades que se tiene para promocionar los diferentes aspectos culturales, debido a que en el medio paceño a quienes se encargan de la gestión cultural y del arte independiente se les imposibilita plantear carteles de gran formato porque no cuentan con los recursos económicos suficientes para su impresión, ya que en el sistema offset implica un costo alto. Frente a esta situación, es que se propone como alternativa la impresión de carteles mediante la serigrafía como técnica. Por ello, se constituye en un aspecto fundamental para analizar la versatilidad de la misma para impresiones de gran formato, debido a que permite realizar tirajes cortos superando el doble oficio, lo más importante de todo ello es la estética visual que se genera mediante la impresión serigráfica. Esta técnica permite la aplicación de materiales alternativos para obtener resultados visuales que no se pueden alcanzar mediante los otros sistemas de impresión gráfica. La razón fundamental para la impresión de carteles en serigrafía, es plantear otra alternativa de impresión en formato mayor con una particular estética visual.

## CAPITULO I

### 1.1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de grado busca rendir un homenaje a todos aquellos autores e intérpretes de las cantatas bolivianas ya que su aporte ha sido notorio e importante en la cultura del país, realizando las canciones que están en estos discos, son socialmente comprometidas con los sectores menos favorecidos reflejando esa cruda realidad y las luchas que tuvieron a lo largo de la historia y que hoy en día quedan latentes manteniendo en cierta medida esa marginalidad hacia las clases obreras indígenas.

Por otro lado, también queremos recalcar la vigencia de la serigrafía como método de impresión, la cual nos ha permitido experimentar en formatos grandes aprovechando las cualidades de la misma, como ser las texturas, el tramado y los colores saturados entre otros, mostrando que es factible tanto práctica como económicamente producir carteles con este medio.

### 1.2. Justificación

En el país, muchas expresiones culturales quedan rezagadas en el tiempo debido a la falta de interés de entidades culturales estatales. Tal es el caso de las cantatas populares realizadas en Bolivia, ya que, si bien han sido un gran aporte en el país, en cuanto a cultura, música y gráfica, su existencia no es muy conocida o popular en el entorno cultural boliviano actual.

En el ámbito cultural la gráfica debe tender a tener mucha libertad en cuanto a la propuesta estética, no es lo mismo diseñar un cartel para un producto de consumo masivo –para su realización ya vienen ciertas normas establecidas en un manual de identidad corporativa– que un cartel cultural dónde existe la posibilidad de variar elementos gráficos, tipográficos y cromáticos. Al tratarse de carteles sobre las cantatas bolivianas, vemos históricamente la importancia que estas han tenido en el desarrollo musical en el país, y por tanto vemos la

necesidad de valorizar estos discos mediante la impresión de carteles en serigrafía basándonos en los mismos, ya que este método nos permite mostrar una gráfica más expresiva y experimental, mediante sus cualidades y propiedades, aprovechando también la facilidad del tiraje –que puede ser mínimo o cantidades masivas–.

### **1.3. Planteamiento del problema**

El presente proyecto de grado tiene como finalidad hacer un homenaje y revalorización al aporte social y musical boliviano mediante una representación gráfica a través de la serigrafía en formato de gran tamaño, elaborando una serie de carteles sobre las cantatas bolivianas las cuales han sido una parte importante en la historia y desarrollo de la música en Bolivia, así también en la historia de la música latinoamericana con su propuesta y temática social, siendo parte de lo que se denominó la nueva canción latinoamericana, influenciando también en las artes gráficas con la propuesta de las portadas de los discos, artistas como Luis Rico, los Kollahuara, Alfredo Domínguez entre otros nos han dejado una muestra inmensa de lucha y compromiso social en formato de cantata.

### **1.4. Formulación del problema**

¿La realización de una serie de carteles trabajados en serigrafía de gran formato podrán aportar o colaborar en la revalorización de las cantatas y su importancia en el desarrollo de la música boliviana?

### **1.5. Objetivos**

#### **1.5.1. Objetivo general**

Elaborar una serie de dieciséis carteles de gran formato diseñados e impresos en serigrafía inspirados en los discos de las cantatas bolivianas.

#### **1.5.2. Objetivos específicos**

- Demostrar la vigencia de la técnica serigráfica como método de impresión para carteles.

- Experimentar visual y gráficamente en los diseños de los carteles.
- Valorizar y dar a conocer mediante la impresión serigráfica a las cantatas bolivianas y sus autores a las nuevas generaciones.

### 1.6. Método

El método utilizado para este proyecto de grado es el de recopilación y observación etnográfica, que tuvo como objetivo revelar los significados que sustentan las acciones sociales que motivaron a los intérpretes de las cantatas bolivianas.

El diseño de investigación se estructuró en tres etapas.

1. recopilación de datos.
2. Análisis y sistematización de datos.
3. Elaboración de la propuesta gráfica.

ETAPA	MÉTODO	TÉCNICA	RESULTADOS
1. Recopilación de datos	Histórico	Información obtenida por medio de la consulta bibliográfica y de la web, la discografía de las cantatas bolivianas de finales del siglo XX.	Consolidación de la fundamentación teórica, visual y sonora de los antecedentes y el contexto que dieron lugar a la creación de las cantatas bolivianas de finales del siglo XX.
2. Análisis y sistematización de datos	Interpretativo Cualitativo	Fundamentación: Teórica Gráfica Sonora Diagnóstico	Interpretación y estructuración de datos y conclusiones.
3. Propuesta gráfica	Interpretativo Cualitativo	Diseño y elaboración de los dieciséis carteles propuestos en la técnica de la serigrafía de gran formato.	Representación del: -Documento teórico final. - Los carteles en gran formato

## CAPÍTULO II

### MARCO TEÓRICO

#### 2.1. Antecedentes.

##### 2.1.1. La serigrafía

La serigrafía no es una técnica muy antigua, tiene poco más de siglo y medio de vida como medio de impresión. Está dirigida en otra técnica mucho más antigua que es el estarcido (papel y cáscaras de frutas caladas) que se utilizaba para la ornamentación de paredes, manuscritos y en la edad media como forma de impresión de figuras básicas en ciertas vestimentas (la cruz templaria).

La primera patente para serigrafía se concedió en 1887 en Michigan a Charles Nelson, en un inicio las tintas se aplicaban con brochas rígidas, el proceso no era muy efectivo en cuestión de velocidad y también debilitaba la plantilla y no soportaba muchas reproducciones. El año 1920 deparaba grandes saltos técnicos para la serigrafía, primero en Berlín, Albert Kosloff, inventó una rasqueta de madera con una hoja de goma, lo que conocemos actualmente como racleta, en Estados Unidos se implementa el estarcido fotográfico es decir el uso de emulsiones fotosensibles para la reproducción más fiel de imágenes, con esto la serigrafía se posicionaba como un método de impresión manual más veloz y eficaz. (Hainke, 1989).

En los inicios del siglo XX la serigrafía era aplicada más en el ámbito comercial, pero, para 1930 empezó a abrirse campo en el área artística, Anthony Lovys empezó a utilizar la serigrafía para la impresión de carteles para la administración para el Progreso del Empleo (WPA), uno de los tantos programas sociales del New Deal durante la Gran depresión. Gracias a esto Velonis abrió un taller de serigrafía donde pudo trabajar con artistas diseñadores y técnicos de la impresión fue ahí donde se acuñó el término *serigraph* (seri: seda graph: dibujo) para diferenciarse de la serigrafía comercial que se denominaba *screenprinting*.

En los años 40 en Cuba, la serigrafía era utilizada para la propaganda electoral y la impresión de carteles para cines. Después de la revolución cubana la serigrafía se posiciona como una herramienta clave para el nuevo cartel cubano que era utilizado para la propaganda política y también para el movimiento cultural en general. (Hainke, 1989).

En los años 60 con el florecimiento de la cultura de la psicodelia, son miles de carteles que fueron impresos con la técnica de la serigrafía para publicitar conciertos de rock. Hay muchos carteles de esa época que hoy en día son consideradas obras de arte por el diseño y también por la estética que ofrece la serigrafía.

## **2.2. Historia del Cartel**

En cuanto a los antecedentes del diseño de carteles hay que resaltar que su desarrollo va de la mano también del desarrollo técnico, no es casual que en 1866 Cheret empezó a producir carteles litográficos cuando la litografía ya era capaz de imprimir 10.000 por hora. También se parte de los diseños elaborados por Toulouse Lautrec, a quien se lo considera como uno de los precursores del cartel en la historia del diseño gráfico, debido a la utilización de elementos caricaturescos, irónico y satírico, las formas sencillas y lisas, la línea decorativa que dentro de las convenciones de la pintura no eran muy aceptadas, pero en el ámbito del cartel aportaba un rico bagaje estético.

Entrando el siglo XX el cartel mantenía una relación muy estrecha con las distintas corrientes y vanguardias de la pintura, podemos mencionar por ejemplo al art Nouveau, al simbolismo francés, y muy importante al constructivismo, suprematismo, que en la revolución rusa eran muy utilizados por el estado soviético como medio de exaltación de masas.

Ya a mediados de los años 60's rompiendo en cierta forma con el desarrollo comercial y ornamental del cartel occidental se transforma en una herramienta importante para la comunicación y movilización de masas, en este ámbito se toma

en cuenta el esfuerzo de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de París, quienes utilizaron el cartel como medio de expresión de lucha:

“La celeridad con la que sucedían los acontecimientos imponía a los jóvenes artistas un ritmo frenético en la producción de carteles que con la técnica de la litografía no se podía garantizar (tan solo se sacaban, aprox. 20 carteles en una hora). En consecuencia, decidieron probar con la serigrafía, un método que había caído un poco en desuso en Europa pero que era todavía apreciado por ciertos grupos políticos y que presentaban numerosas ventajas. Por ejemplo, resultaba menos complicado (todo el proceso productivo -concepción, realización y ejecución- podía llevarse a cabo en un mismo lugar y por neófitos), era mucho más barato que la litografía y se podían llegar a producir unos 60 ejemplares por hora” (Badanes, 2006).

El cartel en sus inicios estuvo muy relacionado con el arte, más específicamente la pintura. Era considerado un arte secundario porque primaba más la comunicación para la propaganda y la publicidad que la creación compleja que requiere una obra de arte.

Se puede considerar el primer cartel impreso por William Caxton en el año 1477, quien imprimió un cartel para publicitar unas aguas termales. Ya para el año 1482 se imprime el primer cartel ilustrado por du Pré.

El desarrollo tecnológico había logrado mejorar el sistema de impresión llamado litografía creada en el año 1798 por Alois Senefelder, para el año 1848 se podía imprimir 10.000 hojas por hora, también aparece en escena el artista litógrafo Jules Chéret (1836-1933), quien aplica la litografía en la impresión de carteles publicitarios utilizando formas pictóricas. Hasta ese entonces la forma de impresión de carteles era mediante los tipos móviles y tacos de madera de tamaño reducido y utilizando pocos colores. Con Chéret nace el cartel moderno tal cual lo conocemos hoy día, por utilizar colores vistosos, tipografías llamativas y en soporte de gran formato.

Cheret venía de una familia de artesanos litográficos es por eso que se inició en la impresión a muy temprana edad, también estaba muy relacionado con el arte porque estudiaba la técnica y estilos de la pintura. Entre sus grandes influencias se encuentra Giovanni Battista Tiepolo (1696 - 1770) y las obras tradicionales de la pintura mural europea porque se puede apreciar las “composiciones alargadas, verticales y rectangulares del pintor Giovanni Tiepolo... veía al cartel como un mural que sirve para adornar la calle y no tanto como un anuncio”, (Tiepolo y Chéret, 2021).

Por el dominio de la técnica que tenía en el dibujo y en la pintura cheret podía dibujar directamente en la piedra y así obtener figuras más expresivas, utilizaba colores planos y diluidos, trazos sueltos que daban un efecto más pictórico también en sus carteles estaba plasmado muchos siglos de desarrollo gráfico popular: tapas de libros, letreros para ferias, anuncios de circos que eran diseños vivos y alegres. Es por esto que Cheret es considerado el padre del cartelismo moderno.

Con el desarrollo de los carteles dio lugar a una nueva corriente estética y los artistas jóvenes del momento no fueron ajenos, uno de los más importantes fue Toulouse-Lautrec, que con su propio estilo también incursionó en el diseño de carteles haciéndose de renombre en la época, sus formas eran más simplificadas y el uso del color no tan saturado como lo venía haciendo Cheret, alejándose de aspectos tradiciones que Tiepolo había heredado a Chéret. Mientras que esté reflejaba la vida y la cotidianidad de las calles parisinas, Lautrec plasmaba lo que pasaba en los interiores de los burdeles con líneas descuidadas que parecían bocetos. Es apreciable que Cheret trataba de agradar con sus carteles en cambio a Lautrec eso no le importaba.

También es importante mencionar a otro cartelista de esa época: El suizo Théophile Alexandre Steinlen, llegado a París en el año 1881, se interesó por las

corrientes visuales más populares en su contexto, es famoso por la serie de diseños que realizó para Le Chat Noir.

### **2.2.1. Art Nouveau y simbolismo**

Entrando al siglo XX un nuevo estilo moderno surge y el cartel es el actor principal influenciando a otras áreas del arte, tuvo varios nombres según el lugar donde se realizase, Jugendstil (Alemania, países nórdicos), modernismo (España), liberty o floreale (Italia), Nieuwe Kunst (Países Bajos), Art Nouveau (Francia, Inglaterra). Todos estos adjetivos refieren a lo mismo, un arte nuevo. (Barnicoat, 1995).

En los carteles se utilizaban estética orgánica, flores, plantas, insectos. Predominaba más las líneas curvas y composiciones asimétricas, las temáticas solían ser de fantasía y estaba muy influenciado por la ilustración de la época. La estampa japonesa fue de muy notable incidencia para el Art Nouveau, varios carteles tienen la misma composición que esas estampas. Se crearon distintas publicaciones en donde predominaba el estilo art nouveau, uno de los más importante fue la revista *Simplicissimus*, publicación satírica de índole popular donde participaron varios artistas con ese estilo.

En esta nueva época para este “arte nuevo” fueron parte muchos diseñadores y artistas inclusive algunos en un futuro iban a ser muy famosos como Klimt, pero hay un artista que sobresalió por encima de todos: Alfons Mucha checo de nacimiento, se especializó en el arte decorativo y también trabajó en la publicidad, sus diseños para posters y anuncios publicitarios son el puntal representativo del “Art Nouveau”. (Barnicoat, 1995).

Hubo una relación de intercambios estéticos entre los simbolistas y los diseñadores de carteles del “Art Nouveau”. Los simbolistas utilizaron métodos y elementos decorativos de este estilo, y también reintrodujeron la iconografía como elemento pictórico en los carteles: “Los diseños pictóricos de los artistas asociados a este movimiento afectaron directamente al cartel. pues sus carteles y cuadros, contenían en cuanto documento una información visual que no había de

presentarse necesariamente en forma naturalista. Rostros agrandados casi expresionistas, festones decorativos, compuesto de ojos, signos antiguo y simbolismo rosucrucianos se mezclan unos con otros sin excesivo, cuidado por respetar las tradicionales reglas de la composición pictórica” (Barnicoat, 1995).

Para el cambio de siglo, los cartelistas ya tenían en su percepción que un cartel debería ser colorido y expresivo y utilizar símbolos que llame la atención en la calle. Existían muchos artistas que practicaban este “simbolismo comercial” como ser el holandés Jan Toorop, nació en 1858, que en su cartel Delfts Slaolie (1895) se puede ver elementos simbolistas y ornamentos típicos del “Art Nouveau”.

También es importante mencionar a Felicien Rops contemporáneos de “Les XX” un grupo de artistas belgas que se reunía en Bruselas al final de Los 1880 para exponer su arte diseñó carteles para una de las exposiciones de Les XX, incluyendo uno titulado "Les Légendes Flammandes", que mostraba su estilo macabro y melodramático. A pesar que su obra tenía un elemento moralizador al principio poco a poco fue perdiéndose dando espacio a representaciones de desnudos y erotismo.

Rops probablemente no sea uno de los artistas más representativos de su época, pero fue un precursor de la imaginería más libre de los años sesenta, lo que demuestra que, a pesar de los cambios en la actitud hacia el erotismo y la desnudez en el arte, los enfoques para presentar estos temas apenas han evolucionado.

Van de Velde (Amberes, 3 de abril de 1863 - Ober-Ägeri, Suiza, 25 de octubre de 1957) fue uno de los fundadores de la asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales “Deutscher Werkbud”. Está asociado a los progresos más significativos en las artes aplicadas porque utilizó nuevas técnicas y materiales en sus obras, también innovó aplicando la teoría del color al diseño de interiores. Solo diseño un cartel, pero contribuyó al progreso del diseño y se anticipó a la pintura abstracta decorativa.

El aporte de los simbolistas al desarrollo del cartel fue el método con el cual desenvolvían sus obras: como por ejemplo podían plasmar diversos aspectos de una sola idea dentro de una misma obra: “pasado y presente” “sagrado y profano”. (Barnicoat, 1995).

Combinaban formas de arte para que la misma idea puede representarse en música, pintura, oral, etc. Podían demostrar aspectos estéticos de un siglo pasado y combinarlo con formas de otra época. Fue en los 70 que se descubrió el significado de estas obras y dio pasó a otra etapa del desarrollo del cartel.

### **2.2.2. Carteles Hippies**

Se llevó a cabo en la Facultad de Arte en noviembre de 1965 en el campus de Berkeley (Galería de la Universidad de California) una muestra titulada "Art Nouveau y expresionismo en el cartel alemán", episodio que despertó gran interés entre los diseñadores.

Nació un nuevo estilo artístico: el cartel hippie que es una forma decorativa colorida y estimulante fuertemente influenciada por el Art Nouveau y el simbolismo de principios de siglo. Los puntos de convergencia son infinitos. En primer lugar, los diseñadores de carteles hippies se basan en gran medida en el pasado como si fuera una parte integral de su experiencia. Estilísticamente hablando, el pasado participa del presente. Por ejemplo, Funky Features, creado por Robert McClay en los años 60, hace referencia al póster de Bose + Croix. En la década de 1880, Al igual que muchos pensadores y artistas de 1880 sentían un vacío espiritual por todo el desarrollo material que se daba en esa época, en 1960 también surgió esa búsqueda que satisfaga esas ansias espirituales. Al igual que las túnicas largas, las barbas ondulantes, los hippies, las drogas icónicas y las expresiones unisex, el culto al lujo han regresado con renovado vigor a una sociedad materialista que no se ha vuelto más sabia y ha multiplicado por mil sus recursos tecnológicos. (Barnicoat, 1995).

Gracias al desarrollo de esos recursos técnicos el cartel hippie se muestra más elaborado, accesible y brillante que los carteles simbolistas de los 1880. Se han amplificado ciertos rasgos del cartel utilizando métodos que en los 1900 utilizaban, por ejemplo, los carteles Young Bloods (Victor Moscoso) y Avalon Ballroom (Bob Schnepf), logran un resultado fascinante al unir colores complementarios. Al igual que sus antecesores simbolista y Art Nouveau utilizan excesivamente una decoración vegetal y utilizan letras que son difíciles de leer, esto no es un error sin sentido sino es una apelación no al lado objetivo de las personas sino a los sentidos, es una oposición a las corrientes gráficas conservadoras que apelaban al consumo mediante un mensaje claro conciso y directo. Además, debido a las nuevas posibilidades técnicas del momento como la impresión offset el desarrollo de la tipografía y su posible masificación hizo que el cartel hippie no solo sea tomado como una pieza gráfica aislada sino represente a toda una cultura, a una forma de vida que está inmerso en todas las manifestaciones artísticas: poesía, música, etc.

### **2.2.3. Cartel en el Modernismo**

El término "moderno" se ha utilizado para describir un estilo de diseño y arte que surge en la época posterior a la Primera Guerra Mundial, en los años 1914-1918, y que se caracteriza por un enfoque centrado en la función y la visión de futuro, en contraste con estilos anteriores que se enfocan en el ornamento. Este nuevo enfoque se refleja tanto en el diseño formal como en el modernismo decorativo.

El diseño formal moderno busca la integración del arte con la industria en la era de la tecnología, y se enfoca en la funcionalidad de los objetos. El modernismo decorativo, por otro lado, se caracteriza por un enfoque individual y, en el caso de los carteles, a menudo se relaciona con la pintura. Este estilo retrógrado, según algunos, prosperó en una época de abundancia, representando un compromiso entre los principios rígidos de diseño y la moda decorativa que surgía con nuevas formas.

El modernismo formal alcanzó su síntesis en el modernismo decorativo del Bauhaus, y se puede distinguir en él dos períodos: el primero abarcando desde el final del Art Nouveau hacia 1900 hasta el auge de la influencia del Bauhaus en los años treinta, y el segundo coincidiendo con la primera etapa decorativa de la sociedad de consumo que se inicia después de la Segunda Guerra Mundial.

El cambio de estilo en el arte y diseño de esta época se debió a la búsqueda de un nuevo orden estructural, especialmente en los llamados "movimientos artísticos formales" como el cubismo, el constructivismo o De Stijl. Estos movimientos artísticos se dieron a conocer entre 1908 y 1917, con la aparición de los primeros cuadros cubistas de Picasso y Braque en 1908, la exposición de la primera obra suprematista de Malevich en 1913, y la fundación del movimiento De Stijl por Van Doesburg en 1917. (Barnicoat, 1995).

El cubismo, en particular, representaba un nuevo lenguaje pictórico que tendía a la abstracción, aunque siempre volvía a la realidad en su enfoque. Los cubistas abordaban la realidad desde una aproximación intelectual y sensual, representando los objetos desde múltiples ángulos simultáneamente, lo que implicaba descomponer la realidad en fragmentos para luego recomponerlos en la obra de arte.

Es importante Señalar a Cassandre que diseño unos carteles para Dubonnet en 1934. Cassandre representó el movimiento en los carteles de manera similar a una secuencia cinematográfica, mostrando diferentes momentos de un hombre tomando un aperitivo y expresando su satisfacción. Los rótulos de la palabra "Dubonnet" también se escriben gradualmente para representar la aceptación gradual del producto. Cassandre utilizó líneas puristas de manera decorativa y con humor para crear el cartel. (Barnicoat, 1995).

Además, Cassandre reflexiona sobre el papel del diseñador de carteles, y dice que debe renunciar a su personalidad para crear un medio claro y preciso de comunicación entre el comerciante y el público.

En 1922, Van Doesburg invitó a Moholy - Nagy, Richter, Lissitzky, Arp, Tzara y Schwitters a una conferencia en Weimar, la cuna original del Bauhaus, que tenía entonces cuatro años de vida. La confrontación de opiniones entre estas figuras fue quizá menos fecunda que la idea de que tales contactos eran posibles. Mucho más importante fue la proximidad geográfica y la posibilidad de colaboración entre estos artistas y diseñadores en el contexto del Bauhaus, una escuela de arte y diseño revolucionaria que buscaba la integración de las artes y la tecnología en la producción de objetos y espacios funcionales.

Las ideas de Jan Tschichold sobre la conexión entre la pintura abstracta y la nueva tipografía son evidentes en su trabajo y en el de otros diseñadores de la época. La influencia del movimiento artístico del constructivismo ruso, con su enfoque en la abstracción y la experimentación formal, también se refleja en muchos de los carteles de cine y diseño gráfico de la época. El uso de elementos simples y contrastantes, así como la utilización de la fotografía y el montaje como herramientas de comunicación visual, son características comunes en el diseño formal de la época. (Barnicoat, 1995).

El lenguaje visual del diseño formal, basado en la simplificación de formas, el uso del contraste y la experimentación con la composición, se convirtió en una parte integral del movimiento moderno en el diseño gráfico y tuvo un impacto duradero en la forma en que se concibe y se crea el diseño en la actualidad. La conexión entre la pintura abstracta y la nueva tipografía, como lo describió Tschichold, se mantuvo como una influencia significativa en la evolución del diseño gráfico y continúa siendo una fuente de inspiración para los diseñadores contemporáneos.

#### **2.2.4. El cartel cubano**

A continuación, se presentan algunas de estas etapas en las cuales podemos dividir al cartel cubano ya que estos reflejan ciertos cambios políticos y sociales:

1. Etapa colonial: Esta etapa se refiere al período antes de la Revolución cubana de 1959, cuando Cuba era una colonia española y más tarde una república neocolonial controlada por los Estados Unidos. Durante esta etapa, los carteles cubanos se centraron en la promoción de productos comerciales y turísticos, y reflejaban las influencias estéticas de la época.
2. Etapa de la Revolución: Después de la Revolución cubana, los carteles cubanos se convirtieron en una herramienta importante para la propaganda política y la promoción de los ideales socialistas y comunistas. Los carteles de esta época reflejaban la estética y el espíritu de la Revolución, y se centraban en temas como la educación, la salud, la igualdad social y racial, y la lucha contra el imperialismo.
3. Etapa del Período Especial: En la década de 1990, Cuba experimentó una crisis económica conocida como el Período Especial, que tuvo un impacto en la producción de carteles. Durante esta etapa, los carteles se centraron en temas como la solidaridad, la autosuficiencia y la resistencia al embargo económico de los Estados Unidos.
4. Etapa post-Período Especial: Después del Período Especial, los carteles cubanos comenzaron a reflejar los cambios culturales y políticos en Cuba, y se centraron en temas como la música, el arte, el deporte y la moda. Los carteles de esta época se caracterizan por una mayor experimentación y diversidad estética, y reflejan la rica cultura visual y artística de Cuba.

#### **2.2.4.1. Etapa de la revolución**

Después de la Revolución cubana de 1959, los artistas gráficos cubanos desempeñaron un papel crucial en la creación de carteles políticos y propagandísticos que reflejaban la coyuntura política del momento. Estos carteles se utilizaron para expresar la vida cotidiana y ligarla con las ideas

revolucionarias, así como para fomentar la participación ciudadana en programas sociales y políticos.

El tema central de los carteles cubanos de la época era la Revolución y los logros sociales y políticos del gobierno cubano. Los carteles promovían la educación, la salud, la igualdad de género y racial, la solidaridad internacional y la defensa del país contra el imperialismo estadounidense.

A pesar de que la producción de carteles cubanos disminuyó en la década de 1980 debido a la crisis económica en Cuba, el legado del cartel cubano revolucionario ha dejado una huella duradera en la cultura visual cubana y en la historia del diseño gráfico en todo el mundo.

#### **2.2.4.2. La serigrafía y el cartel cubano**

La serigrafía ha sido una técnica de impresión muy importante en la producción de carteles cubanos. Después de la Revolución cubana, la serigrafía se convirtió en una técnica popular para la producción de carteles políticos y propagandísticos en Cuba. La serigrafía permitió a los artistas gráficos cubanos producir carteles en grandes cantidades y distribuirlos ampliamente por toda la isla, lo que contribuyó a difundir la ideología revolucionaria y los mensajes del gobierno. Además, la serigrafía permitió a los artistas gráficos cubanos experimentar con diferentes estilos y técnicas de diseño, y producir carteles con colores brillantes y diseños impactantes. Los carteles serigráficos cubanos a menudo presentan una combinación de tipografía audaz, imágenes gráficas poderosas y colores brillantes, lo que los hace muy atractivos visualmente y efectivos para comunicar un mensaje.

La serigrafía también permitió a los artistas gráficos cubanos producir carteles con un aspecto artesanal y hecho a mano, lo que contribuyó a la estética única de los carteles cubanos y su popularidad en todo el mundo.

### **2.3. Criterios básicos para realizar un cartel**

El cartel es un medio de comunicación masiva en su mayoría impreso, aparte de ser un objeto netamente publicitario y desechable, este también puede ser un objeto de colección, por su contenido gráfico y su relevancia histórica. A continuación, veremos algunos parámetros a tomar en cuenta al realizar los carteles sobre las cantatas bolivianas.

#### **2.3.1. La investigación en el desarrollo de un cartel**

La investigación juega un rol importante a la hora de la realización del cartel, pues de esta depende la interiorización que tenga el diseñador con el tema de estudio, la segmentación de mercado juega una parte importante para la investigación, pues de ahí de donde salen las directrices que el diseñador tomará para poner en marcha la elaboración del diseño del cartel. (Kunst,2013).

#### **2.3.2. El sustrato**

El sustrato o soporte es la superficie en la cual se plasma el arte o cartel, este varía en dimensiones, de acuerdo a las necesidades y posibilidades, estas también pueden estar regidas por región, esto se observa más en los concursos internacionales, a los que los concursantes deben regirse a las normas y dimensiones que estos dicten. en cuanto a los materiales pueden variar, pasando por las distintas variaciones de papel y similares hasta llegar a modelos experimentales como el digital u otros sustratos no tan comunes.

#### **2.3.3. La técnica de impresión**

La técnica de impresión define el medio en el que se plasmará el diseño al sustrato, ya que hoy en día se cuenta con una diversa gama de métodos desde los más modernos como el digital hasta algunos ya considerados artesanales como la serigrafía. Muchas veces se dice que al diseñador solo le compete la elaboración del original, más podemos ver en el día a día que la técnica de impresión tiene que estar planificada desde la creación del cartel para su máxima eficacia.

### 2.3.4. Composición

La composición del cartel nos definirá la narrativa del mismo, creando un recorrido visual a través del mismo elaborado por la maquetación, que tiene su propia historia dentro del cartel pues ha sido influenciada por la composición de las obras de arte y también ha desarrollado sus propias formas, brindando una amplia gama de grillas o encuadres que facilitan la planificación del cartel, a continuación, veremos un ejemplo de grillas de composición.

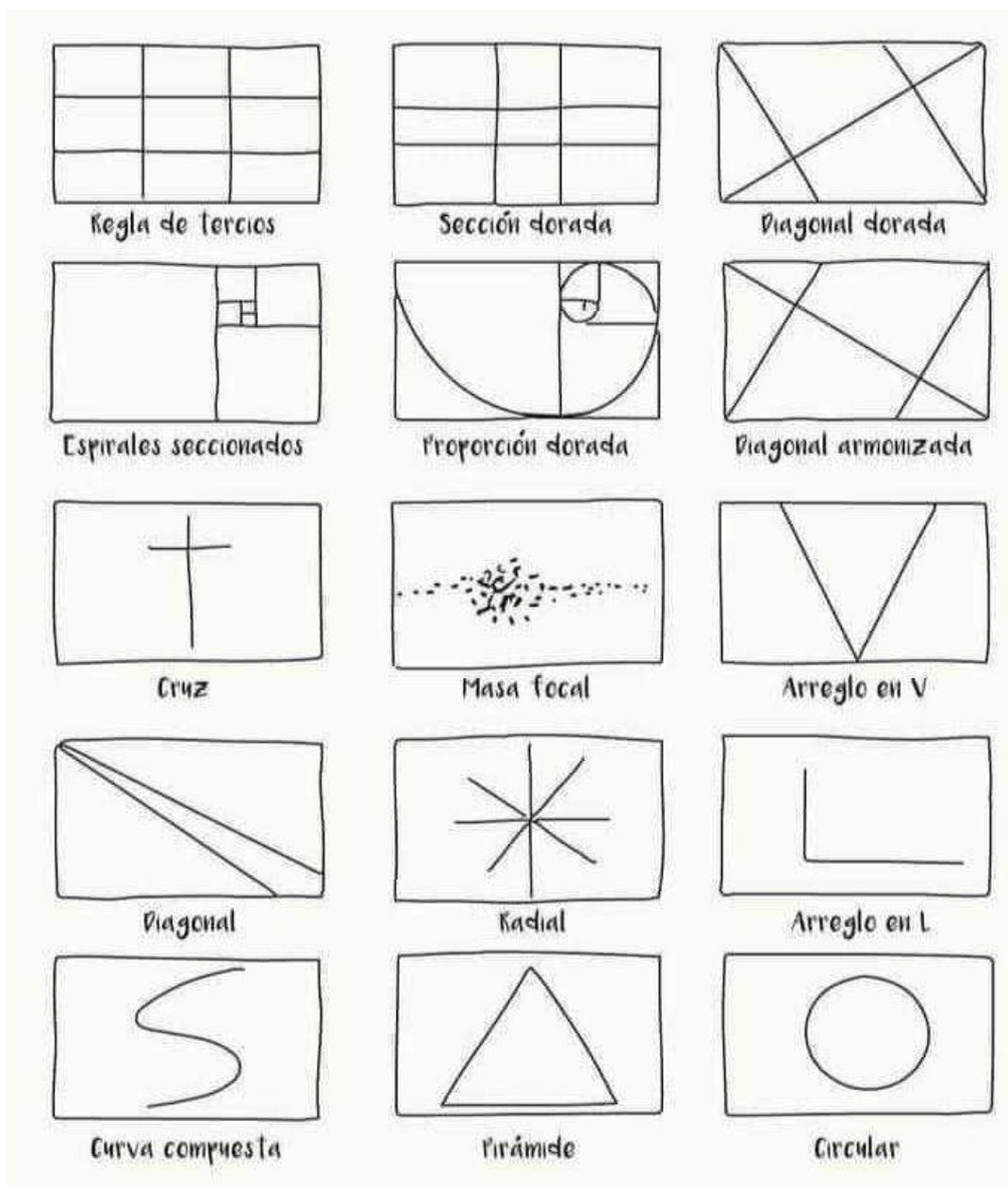


Foto 1. Ejemplos de composición para carteles.

### **2.3.5. El lenguaje y el cartel**

Desde que el ser humano aprendió a comunicarse por medio de la escritura, se le han dado múltiples fines a esta, en el cartel es una herramienta más para la comunicación del mensaje, desde la literatura clásica, la publicitaria hasta las letras de canciones puede influenciar y dar un fondo al contenido del cartel. El lenguaje y la imagen irán de la mano pues lo que no pueda interpretarse por el uso de imagen será reforzado por el uso del lenguaje y viceversa.

### **2.4. La música y el cartel**

La música es un arte milenario, ha sido una manera de comunicarse y hacer perdurar las vivencias a manera de narrar historias, pasando los siglos y durante toda la evolución nos ha acompañado y ha ido evolucionando y reinventándose junto con los avances de la historia, transmitiendo sensaciones, sentimiento y emociones.

El diseño gráfico y la música han permitido crear y transmitir sensaciones y comunicando de manera uniforme el concepto del producto auditivo, primero con la creación de los carteles los cuales anunciaban a los artistas que se presentarían ya sea en un teatro o en un bar, al principio haciendo ilustraciones de los artistas haciendo difusión al movimiento musical, pero después tomaría un giro importante, con la conceptualización en el diseño se buscó la manera de reforzar lo visual en la industria musical, tomando al cartel como un predecesor, se realizaron las portadas de discos que bien antes habían servido para proteger el contenido, ahora tenían características más fuertes y particulares, empezaron a usar tipografía más llamativa con colores vibrantes que llamen la atención del público, así también una imagen que desarrolle y muestre la esencia del contenido musical, tomando fuerte impacto en el siglo XX.

### **2.5. Sobre las cantatas populares**

El estilo de la cantata se remonta hacia la época del barroco, donde junto con la ópera y el oratorio se apoyaron en las prácticas corales, la cual es una de las

principales características, en cuanto a sus temáticas hay variaciones desde las religiosas que eran tocadas en templos e iglesias y las seculares que eran interpretadas también en teatros. Esta manera de interpretar en coros y de experimentar con polifonías (como particularmente hacían las cantatas seculares que se daban más libertad que las religiosas) ayudarán a la creación de la cantata popular del siglo XX. (Mendoza, 2021)

En 1960 nacería una nueva forma de cantata, inspirándose la desarrollada en el barroco, esta adoptaría algunas de sus características y la mezclaría con la que se conoció como la nueva canción latinoamericana formando así un estilo hasta ahora conocido como la cantata popular, una de las primeras obras en mostrar este nuevo estilo es la Cantata Santa María de Iquique del compositor chileno Luis Adavis en 1969. Un aporte importantísimo que enmarca la cantata popular es el contenido socio-político de esta, exponiendo así un lado de la sociedad que no pocas veces tiene cabida en la voz popular de las canciones, por ejemplo, la cantata de Luis Adavis habla sobre la masacre de unos obreros salitreros a principios del siglo XX. (Mendoza, 2021).

En Bolivia la cantata popular resalta por factores que veremos a continuación.

Uno de estos sería la experimentación musical ya que podríamos decir que Bolivia desarrolló un estilo de cantata diferente al que los dogmas extranjeros estarían acostumbrados, mostrándonos un desarrollo instrumental muy particular de la región. por otro lado también resalta la temática boliviana ya que muestra el problema que las otras cantatas ya habían planteado, que es el de la desigualdad del obrero, con la diferencia de que en las cantatas bolivianas se ve la realidad del obrero boliviano que es el indio explotado, quién sería el personaje que tomaría el papel principal en las mismas, sacando los problemas sociales que se llevaba desde la opresión en la Colonia hasta las injusticias que vive en un país supuestamente liberado de un yugo de desigualdad, mostrándonos la lucha social que vive el indígena boliviano como campesino o proletario en forma de canciones elaboradas con alta creatividad, manejo estético y musical.

El desarrollo de la cantata boliviana ha tenido una historia de lucha por sí misma, ya que ha tenido que sobrevivir a las dictaduras de la época, dándose paso por la clandestinidad para alguna de sus producciones y entrando en el colectivo de la misma manera, ha sido una herramienta de revolución, la cual no podía haberse consolidado sin una militancia clara, alcanzando su etapa más fuerte durante la revolución del pueblo boliviano a mediados del siglo XX donde los compositores decidieron tomar ciertos ritmos del folklore pero también diferenciándose del mismo que se había inclinado hacia una modernización de lo tradicional, haciendo ya una inclinación más de contenido planteando unas discusiones más profundas sobre el tema ya planteado anteriormente. (Mendoza, 2021).

Las cantatas bolivianas han marcado a la par de los otros países un pedazo de historia con su propuesta y su lucha, solo que, en Bolivia, se ha minimizado su importancia en la historia, por lo que se busca brindar un homenaje y una revalorización a las mismas con una propuesta gráfica que nos permita ver la grandeza de las mismas y no se queden olvidadas en la historia.

## **2.6. Reseña sobre los autores y/o intérpretes**

### **2.6.1. Alfredo Domínguez**

Alfredo fue un cantautor boliviano nacido en Tupiza en 1938, fue muy conocido tanto por sus obras musicales como por sus facetas de pintor y grabador, empezó su carrera de músico a escondidas de su padre a quien no le gustaba la idea de tener a un músico en su familia, formó parte del trío Domínguez-Cavour-Favre, con quienes formaría después el grupo de folclore “Los Jairas” sumando también a Edgar Yayo Jofre y Julio Godoy, con ellos realizarían giras por América y Europa. (Historia.com.bo. recuperado 2023).

Alfredo narra en sus canciones parte de sus vivencias, una clara muestra es el disco que estudiamos en el proyecto llamado “Vida, pasión y muerte de Juan Cutipa” donde podemos ver sus desventuras reflejadas en la vida de Juan, como

su trabajo explotado en la zafra, y el buso militar en su servicio militar. Cabe resaltar el carácter social que él pone en sus letras, dedicando varias canciones en su haber a la lucha del indígena explotado en Bolivia, contándonos todas las desventuras que vivían y que se arrastran hasta hoy en día.

Alfredo murió en 1980 en Ginebra Suiza, padeciendo de la enfermedad de Chagas, que sería la causante de un infarto a la edad de 42 años, su cuerpo fue repatriado y llevado a Tupiza donde sus familiares y seres queridos podían despedirlo y honrar su memoria. (Historia.com.bo. recuperado 2023).

### **2.6.2. Luis Rico**

Luis Rico es un cantautor boliviano nacido en 1945 en Potosí, es considerado uno de los cantantes más influyentes en la música social boliviana, reflejando en sus canciones las vivencias del pueblo obrero indígena boliviano es también reconocido por incursionar en distintos estilos musicales uno de ellos la cantata. Si bien ahora radica en Bolivia, tras su detención en 1971, Luis tuvo que partir al exilio volviendo en 1976 clandestinamente, en 1980 parte a otro exilio, esta vez a México debido al golpe militar de Luis García Meza, es por esta razón que en la cantata “Elegía a Juana Azurduy” solo le dedica un tema a la misma, ya que en esa época hablar de una mujer generala y exiliada por su propio país habría sido motivo de diversos problemas, pero como es de saber no pudo callar las injusticias que sufría el pueblo boliviano, y en sus canciones narraba la situación social del país. (musicaandina2011.com recuperado 2023).

Gracias a su desarrollo musical y el aporte que el realizó al mismo, Luis pudo recorrer distintos países de América y Europa siendo un digno representante del folclore boliviano, él vive ahora en La Paz-Bolivia donde sigue presentándose y deleitando a su público con sus versos hechos canción.

### **2.6.3. Kanata**

El grupo Kanata fue un proyecto musical liderado por Cayo Salamanca, donde también formaron parte los hermanos Junaro, en la obra Kanata muestran una

cantata boliviana de alto peso, ya que toda la instrumentalización se realizó con instrumentos autóctonos de la región y mezclándola con música criolla, dando así más forma de lo que vendría a ser la cantata boliviana en su etapa más desarrollada dándonos esa mezcla de instrumentos y la narrativa de lo que fue la explotación indígena a manos primero de la colonia y después de la clase burguesa, desde un punto de vista socio político. (Sankanab. 2010).

#### **2.6.4. Kollahuara**

Kollahuara es un grupo que nace de una fusión chileno – boliviana que experimentaron con la música altiplánica teniendo fuerte impacto en esta región de Sud América ahondando en sus raíces, si bien el proyecto original se generó en Chile, desde 1978 en Bolivia se hizo una formación con músicos del país, entrando ya al formato de cantata con las formas correspondientes, esta versión de Kollahuara fue la que estuvo vigente con más continuidad a la cabeza de Raúl Ruiz Siles, quien realizaba la narrativa, llamando también al Maestro Nicolás Suarez para el desarrollo coral que fue interpretada por la Sociedad Coral Boliviana. (Alarcón R. Díaz I. García M. Leiva Jorge. 2022).

Una de sus obras más importantes es la cantata “Indio” donde adoptan ya la nueva forma de cantata, con instrumentos autóctonos.

#### **2.6.5. Calicanto – Coco Manto**

Jorge Mansilla Torrez, mejor conocido como Coco Manto fue un escritor y letrista reconocido por varias obras literarias en México y Bolivia, también es escritor de varias obras interpretadas por Luis Rico boliviano quien en su exilio en México reunió a 6 músicos de la misma nacionalidad con los que compuso un disco llamado “Sequia” conmovido por una sequía que hubo en el norte de Potosí. (Díaz M. y Ossio M. 2022).

Los integrantes del grupo Calicanto fueron: Jaime Ortiz, José María Pantoja, Fidel Carlos Flores, Pablo Guzmán, Dámaso Rivero y Cenobio Quino, quienes aportaron con sus voces e interpretación de instrumentos como charangos,

ronrocos, sicuris, entre otros, estos jóvenes bolivianos fueron los encargados de musicalizar la obra “Sequía” ya mencionada anteriormente. (Mendoza, 2021).

#### **2.6.6. Rijcha'riy**

Rijchary es un grupo compuesto por músicos potosinos fundado en 1985, realizan un canto social que realiza por su estilo contestatario y de protesta, dentro de lo que conlleva el folclore boliviano, se denominan así también eco amigables y defensores de la Pachamama defendiendo sus tradiciones sin imponerse a la diversidad de pensamiento, ellos realizaron una cantata en honor a Miguel Betanzos, quien fue un héroe olvidado lugarteniente de Manuel Ascencio Padilla peleando por la independencia de Bolivia, ese estilo de canto comprometido con la causa de reivindicar al indio como héroe independentista nos ha brindado una cantata que se recordará en la historia. (Reyqui, 2021).

#### **2.6.7. Kalasasaya**

Cuando nos referimos a la cantata realizada por el grupo Kalasasaya, forzosamente tenemos que hablar del autor de los escritos, Ramiro Barrenechea Zambrana quien firmaba como “Arsenio Mayta”, el nació en Cochabamba – Bolivia en 1943, el poemario que escribió en 1978 (Ordalía Inconclusa), fue militante del PCB (Partido Comunista de Bolivia) es de esa convicción política de dónde saca los versos tan potentes que veremos más adelante al estudiar el disco de Ordalía Inconclusa. (Blanco, 2010).

En cuanto al disco fue musicalizado por Matías Soler con el grupo Kalasasaya, y, cabe recalcar que la grabación de los poemas fue grabada en la clandestinidad y fueron lanzados en Ecuador, de eso profundizaremos más adelante.

#### **2.6.8. Taller de música Arawi**

El Taller de Música Arawi fue fundado por Jesús “Jechu” Durán quien nace en Sucre – Bolivia en 1952, aparte de ser músico y compositor, se dedicó a la docencia y a la investigación geográfica y agroecológica. El taller funcionaba en La Paz – Bolivia en el café “Arte y Cultura”. Además del grupo Arawi en ese café

se originaron grupos como Arawimanta, Sagrado Coca entre otros. (Mendizá, 2021).

El “Jechu” Durán se ha considerado como un obrero quien no solo compuso sus letras de la inspiración o fantasías sino desde la práctica política y el compromiso social, mostrándonos su explicación del país en un disco que veremos y estudiaremos más adelante explorando dentro del folclore boliviano. (La Razón. 2011)

### **2.6.9. Estela Rivera**

Nacida en Santa Cruz – Bolivia en 1959 cantante y compositora, entre sus aportes a la cultura esta también la fundación del centro cultural “Maestranza”, sin embargo, desde años atrás a la fundación de dicho centro cultural, ya había creado movimientos culturales tanto de escritura como de música, como ser el II encuentro de poetas y autores de la nueva canción boliviana o el taller de Universitario de Música Popular de la UMSS (Universidad Mayor de San Simón).

En su carrera, Estela se dedicó a reivindicar a la mujer boliviana y mostrar lo valioso de su aporte a lo largo de nuestra historia, ya que se puede observar que en los libros se tiende a omitir el aporte femenino en la construcción de este país. (Blanco, 2012).

### **2.6.10. Canto Popular**

El grupo Canto Popular inició sus actividades en 1976 con algunos integrantes que fueron parte del anteriormente nombrado grupo Kalasaaya, fueron exalumnos del instituto “Eduardo Laredo”, donde habían desarrollado su preparación musical, tomando así los instrumentos criollos y autóctonos.

Su música recorrió todo el territorio boliviano, con sus cantos con contenido político y social, aunque algunos piensan que era un contenido no muy profundo si no más textual, lo cual veremos más adelante, al estudiar el disco “Cantata para las heroínas” hecho en su aniversario el 2012. (Opinión, 2011).

## **2.7. El diseño en los discos de las cantatas bolivianas**

En la década del 60 con los movimientos sociales que se vivían alrededor del mundo y los avances que se tuvieron en la industria musical en cuanto al diseño gráfico, en Latinoamérica con el surgimiento de las cantatas, los artistas gráficos y diseñadores comprometidos con la causa realizaron artes para los discos y materiales de promoción, mostrándonos lo que querían reflejar con las obras, una exteriorización y comprensión de la problemática del indio boliviano, quien había sido excluido de la sociedad, así es como podemos observar en las portadas de los discos de esa época una experimentación en cuanto a los estilos de diseño, pasando por ilustraciones, pinturas, fotografías y demás por ejemplo en “Vida Pasión y Muerte De Juan Cutipa” de Alfredo Domínguez podemos observar en la portada una obra pictórica usada como parte principal de la portada con un fondo gris claro acompañado de un texto en color gris oscuro que realzan y hacen más llamativa la imagen, mientras en el disco de “KANATA” se puede observar una fotografía del altiplano boliviano, así también en la cantata popular de Collahuara titulada “Indio” la fotografía de una escultura trabajada exclusivamente para la portada ya que tiene el título de la misma, estas son unas muestras de la búsqueda visual de representar el contenido de las cantatas en las portadas.

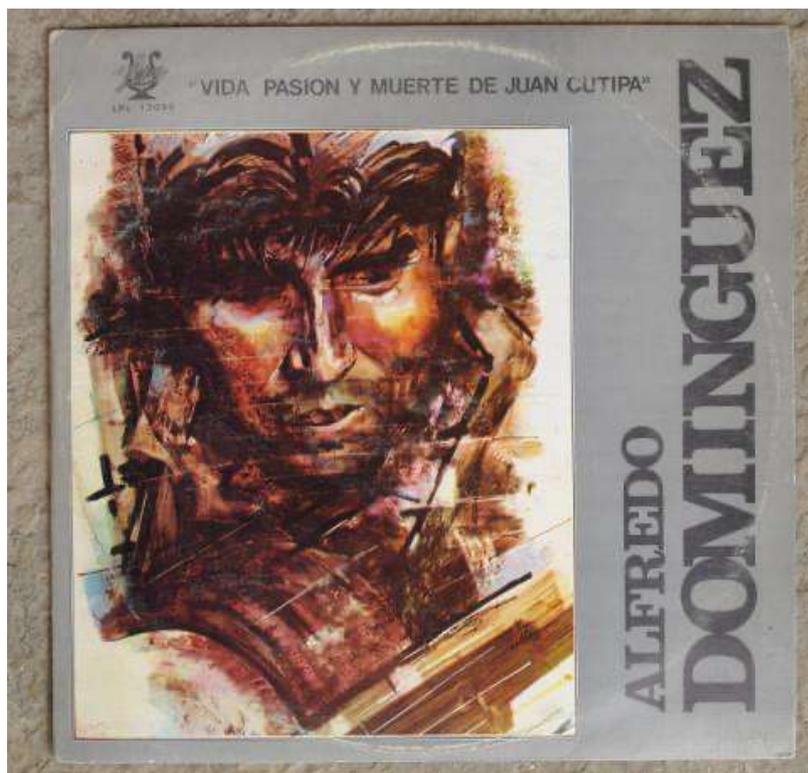


Foto 2. Alfredo Domínguez, *Vida pasión y muerte de Juan Cutipa* (1971).

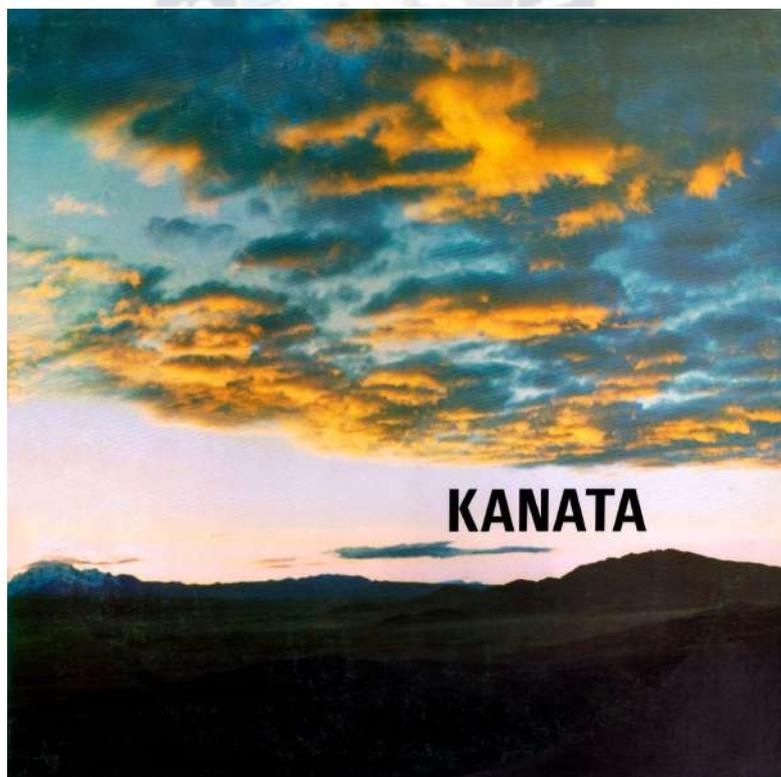


Foto 3. *Kanata*, Kanata (1977).

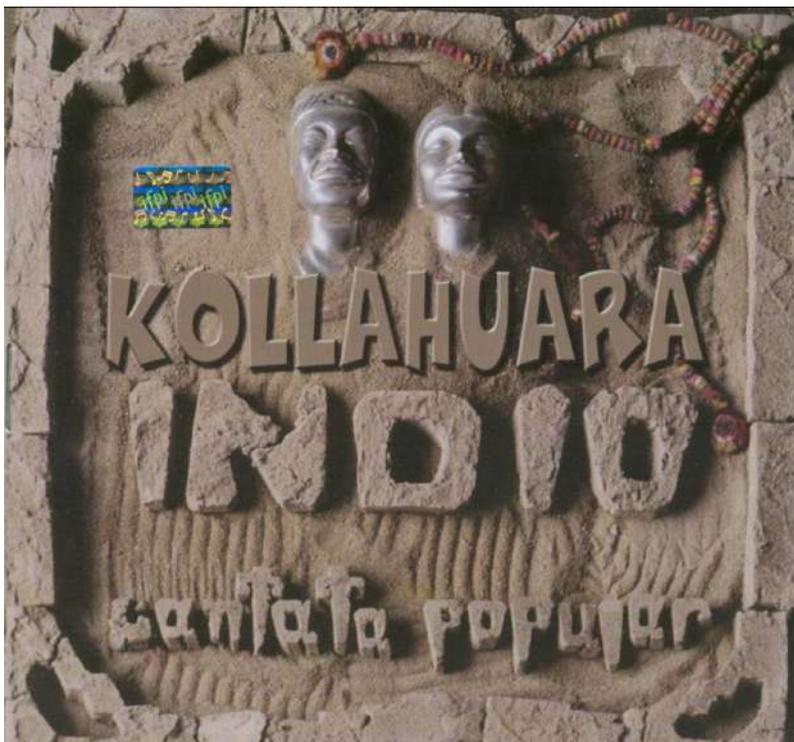


Foto 4. Kollahuara, Indio cantata popular (1983-1989).

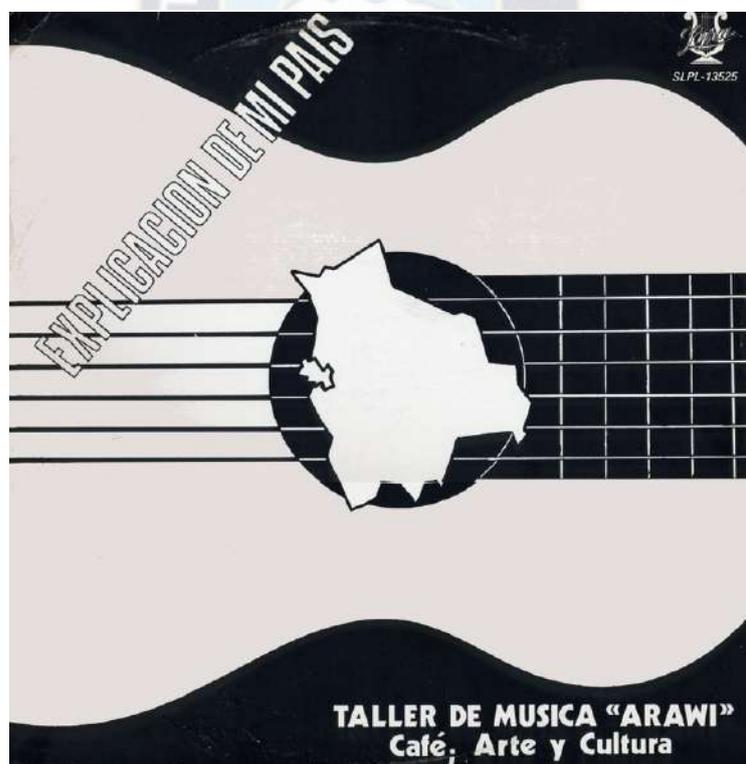


Foto 5. Jesús Durán, Explicación de mi país (1984).

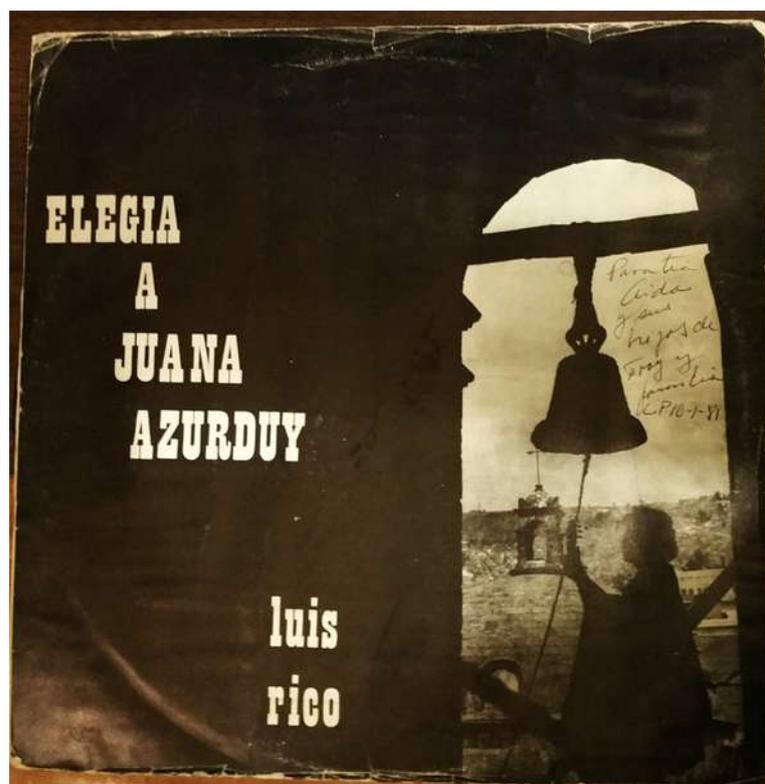


Foto 6. Luis Rico, *Elegía a Juana Azurduy*, 1976.



Foto 7. Miguel Betanzos, *Rijchary*, 1998.



Foto 8. Claicanto, Sequía 1983.



## **CAPÍTULO III**

### **MARCO PRÁCTICO**

#### **3.1. Desarrollo y Aplicación**

Para este proyecto se propone la elaboración de una serie de dieciséis carteles realizados para conmemorar a las cantatas bolivianas, para su elaboración partiremos de un estudio auditivo y etnográfico de los discos y sus autores, para ahondar más en los mismos y poder representarlos.

#### **3.2. Bocetaje**

Para el bocetaje utilizamos los medios digitales (como ser la ilustración digital mediante tabletas gráficas y programas de diseño) y tradicionales (ilustraciones a mano alzada) y algunos bocetos mixtos que parten de lo tradicional y son intervenidos con medios digitales.

#### **3.3. Sobre el estilo gráfico de los carteles y los formatos**

La línea gráfica que seguimos para cada uno de los discos estudiados es independiente una de la otra, ya que son autores diferentes, discos diferentes e historias diferentes, si bien los encasilla el estilo musical o el nombre del género, cada álbum es completamente diferente del otro y merece un estudio y valoración independiente, la única consigna planteada para la elaboración, al proponer unos carteles de gran tamaño, fue de trabajar en formatos de pliego entero (tamaños entre los 65x100 cm) y para una elaboración cuyo valor en el mercado sea más que rentable, trabajamos dichas piezas solamente con 3 tintas por cada uno.

#### **3.4. Sobre la impresión serigráfica**

La elaboración de los carteles se realizó en el taller de serigrafía y gráfica artística “Gataller Gráfico” ubicado en Villa Victoria (La Paz - Bolivia), esto debido a las condiciones del mismo, ya que cuenta con maquinaria apta para la impresión de carteles de gran formato, desde mesas de revelado adecuadas al tamaño de los marcos de impresión, que nos permitirá hacer el insolado completo y no por partes y una mesa de impresión con los elementos necesarios para sostener los

marcos, este a la vez cuenta con una racleta especial para el tamaño de los carteles, también cuenta con un rack de secado que nos permitió realizar el secado después de impresión de forma adecuada a continuación veremos los factores y materiales que se toman en cuenta para un proyecto de impresión en serigrafía.

#### **3.4.1. Materiales y herramientas de taller**

Los materiales principales para cualquier proyecto son los siguientes: una marco con malla serigráfica, en la cual se plasmó el diseño para la posterior impresión, un positivo, para un manejo más fiel al diseño y mantener una buena calidad de impresión se utilizó un positivo impreso en mica o acetato, el cual nos brinda mejor detalle y definición en los puntos, una mesa de insolado para pasar el diseño del positivo al marco de impresión, emulsión fotosensible, para la impresión de los artes utilizamos emulsión dual sensibilizada con diazo, un área de revelado donde se revela el diseño en el marco, después del insolado con la ayuda de una hidro lavadora, una secadora y un área de secado donde después del revelado se procede a secar el marco con el diseño ya en él, una mesa de impresión que sea acorde al tamaño del cartel, una garra para sostener el marco sobre la mesa, raseros o racletas con el gebe de dureza adecuada para la impresión sobre papel, el cual debe ser de una dureza alta o media alta, dependiendo de la malla tensada en nuestro marco y de la definición de los puntos en la impresión, para el secado de los pliegos también utilizamos un rack de secado en el cual los pliegos secan sin deformarse u ondularse.

#### **3.4.2. Tintas**

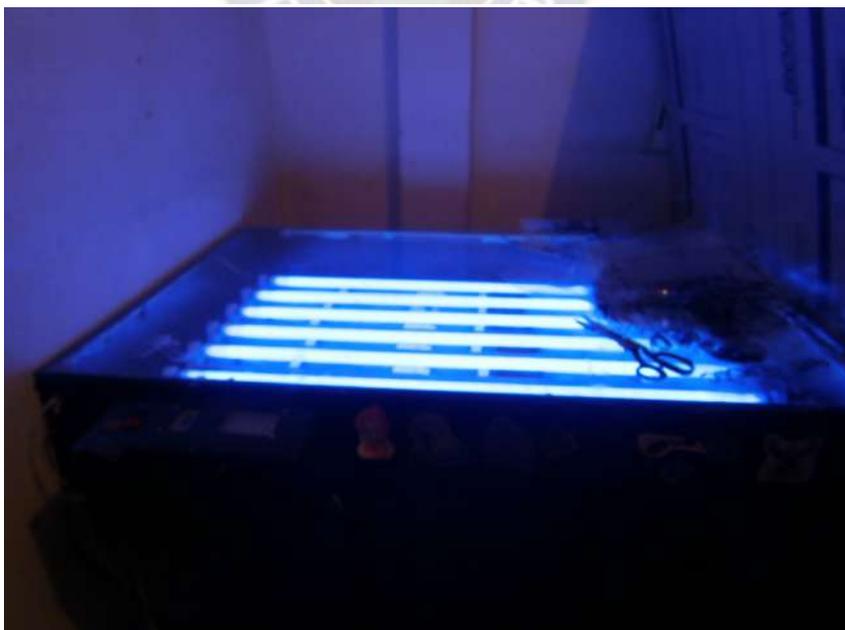
Se utilizaron bases coupage (que son bases traslúcidas o cubrientes con base agua) por su condición ecológica ya que no precisan solventes para su uso, y sus aditivos no desprenden olores nocivos ni tóxicos, así también los respectivos tintes o pigmentos para pigmentar las bases y obtener ya sean tintas cubrientes o traslúcidas de acuerdo al diseño, otra virtud de este tipo de tintas es que con el retardante adecuado la tinta no se secará en el marco y será mucho más manejable, evitando bloqueos de malla en las áreas de impresión.

### 3.4.3. Sustrato

El sustrato que utilizamos para estas impresiones son cartulinas de un gramaje alto (tríplex de 300g.), para que al imprimir no suceda el efecto de la deformación del mismo, ya que, al absorber la tinta, los papeles de bajo gramaje, tienden a ondularse o pandearse, lo cual afecta en el registro de los demás colores al momento de imprimir.



*Foto 9. Mesa de insolado con luces de calce prendidas.*



*Foto 10. Mesa de Insolado con luces UV para revelar prendidas.*



Foto 11. Positivo impreso en acetato.



Foto 12. Marco de serigrafía 150 x 100 cm.



Foto 13. Rack de secado.

### 3.5. Proceso de estampado

El proceso de estampado es un proceso meticuloso para poder realizar una impresión pulcra, acorde al diseño, por eso es muy importante repasar el proceso de impresión desde la preparación de los materiales hasta el secado de los impresos.

Para empezar el proceso debemos contar ya con un positivo (en nuestro caso uno impreso en mica o acetato), para poder preparar nuestro marco con los diseños, teniendo los positivos listos, procedemos a emulsionar los marcos con la emulsión ya sensibilizada, nos ayudamos de un emulsionador, pero también nos podemos ayudar con una espátula metálica con los bordes redondeados si nos faltara uno, secamos el marco emulsionado con temperatura media para que la emulsión

quede seca, después procedemos a insolar. Los tiempos de insolación dependen mucho del tipo de mesa que uno tenga, así también de la malla y emulsión que se utilice, para el insolado también recalcamos que es muy importante tener presión y peso parejo en el marco para que este haga buen contacto con el vidrio de la mesa, una vez insolado se procede al área de revelado donde por medio de un chorro constante de agua (en nuestro caso con ayuda de una hidro lavadora sin presión) va cayendo la emulsión que no ha sido impactada por la luz, dejándonos el marco ya revelado, procedemos a secarlo y prepararlo para impresión.

Con el marco ya seco pasamos a la mesa de impresión donde hacemos los preparativos de la impresión, empezamos por aislar los bordes del marco realizando los tinteros con cinta adhesiva para que no escape tinta por los bordes, colocamos sobre la mesa planigráfica de impresión sujeto a las garras de este, se coloca el papel y se encuadra con el marco para proceder después a imprimirlo.

Para iniciar la impresión colocamos abundante tinta en un extremo para empezar el entelado (proceso que se hace para que el diseño quede cubierto de tinta para empezar la impresión) después procedemos a estampar la primera copia verificando que el depósito de tinta sea adecuado en el sustrato y también corroborando que no haya pérdida en los detalles ni partes embotadas (con mucho depósito de tinta).

Seguimos con el tiraje y pasamos con las demás tintas a hacer el mismo proceso, para cada ejemplar y para cada tinta se precisa secar el papel en un espacio donde el aire corra regularmente y permita un secado homogéneo, en nuestro caso nos ayudamos con un rack de secado, en el cual el papel tiene un secado parejo que previene deformaciones en el mismo, una vez impresos los ejemplares procedemos a enumerarlos y almacenarlos, después se pasa a la limpieza de áreas y recuperación de marcos para plasmar los diseños posteriores.



Foto 14. Proceso de secado del marco ya revelado.



Foto 15. Marco ya seco con el diseño revelado.



Foto 16. Marco ya sujeto a la mesa serigráfica con la racleta o rasero listo para estampar.

### 3.6. Propuesta gráfica

#### 3.6.1. Vida pasión y muerte de Juan Cutipa por Alfredo Domínguez

Este es un disco emblemático de Alfredo Domínguez en el que nos narra, la vida de un personaje si bien ficticio muy real en el ámbito boliviano para mediados del siglo XX, este es un disco que se considera una proto cantata pues las formas del mismo muestran esa aproximación al estilo que recién surgía en América Latina,

Juan Cutipa es un indígena campesino el cual de una manera mesiánica refleja la vida del indio, naciendo en una casa en el campo donde vive crece, se enamora hasta que llega el punto en su vida en el que tiene que “servir a su patria” haciendo su servicio militar donde sufre ese abuso de parte de sus superiores más aun así él no se inmuta y no se doblega, después del servicio, pasa a ser un civil cualquiera quien se va a la chacra en busca de trabajo y riqueza, donde solo encuentra explotación laboral por medio de aquel que en el disco (sexto tema “Éxodo”) se refiere como al “negrero”, renunciando Juan a la zafra, se convierte en minero, donde Juan contrae una enfermedad por el trabajo dentro mina, haciendo referencia a que Juan de ser un hombre duro como la roca cada vez se debilita más y se va muriendo y si, efectivamente al final Juan Cutipa muere y así con el el relato que identifica a miles de bolivianos quienes han sufrido las mismas desventuras que él.

Para este disco, realizamos dos carteles para poder cubrir a cabalidad la vida de Juan Cutipa

### **3.6.1.1. Primer cartel**

En el cartel podemos observar la emblemática figura de Juan Cutipa (una interpretación del personaje) con un color oscuro como la piedra, a la que Alfredo Domínguez hace referencia, con un semblante ya demacrado por todo lo vivido, con cada marca de experiencia viva en su ser y una corona de espinas haciendo alusión al carácter mesiánico que le da el autor del disco, así también se observa un corazón parecido a un trazo que se suelen hacer en las paredes o piedras con tiza o pinturas similares, haciendo referencia nuevamente a ese personaje que por la vida tan complicada que le tocó, es duro pero tiene un corazón, tiene ese algo que sigue haciéndolo humano y capaz de sentir, de amar y de odiar, por otra parte esos colores amarillos y rojos nos muestran el ferviente espíritu de Juan, que es el espíritu del indio boliviano, un espíritu capaz de encender cualquier hoguera un espíritu tan fuerte y arraigado que logra brillar y logra mostrar ese orgullo de nuestros antepasados, es un brillo que empieza en lo más visceral podríamos decir, por eso se lo ubica en vientre, pero es un brillo, un

resplandor, un fuego que logra ir hasta arriba y salir por los ojos de nuestro Juan, nuestro porque ya es Bolivia es un ente un ser bien arraigado en cada uno de nosotros, y así se logra captar como él a la hora de su muerte sonreía sabiendo que el fin se acercaba, a la par de ese elemento ilustrativo tan fuerte se sigue con la misma línea.

La tipografía del nombre, que es una tipografía rotulada que se mantiene en la línea estilística para no romper ese todo del cartel y solo se contrasta con la tipografía del autor donde nos da un toque sobrio y de fácil lectura con una tipografía sin serifas para saber quién ha sido el autor de una obra tan emblemática y poderosa de la historia de la música boliviana.

Las tintas a utilizar en la impresión de esta pieza son: rojo amarillo y negro, para mayor fidelidad se trabajará con semitonos para lograr esos grises y difuminados sin necesidad de aumentar tintas, manteniéndonos en la consigna auto establecida de utilizar solo tres tintas por pieza.

#### **3.6.1.2. Segundo cartel**

Para el segundo cartel ahondamos más en Juan minero que es una etapa de vida que lo marco mucho, pues pese a haber sido explotado en la zafra, es en la mina donde sufre la triste realidad del minero boliviano, quien sacrifica su vida (tanto en tiempo como en salud) para poder ganarse el pan de cada día, es ahí también donde se enferma y carga con ese pesar hasta el final de sus días.

Para este cartel, se utilizó una combinación de ilustración y collage digital, la ilustración nos muestra una red del sistema nervioso, haciendo alusión a lo visceral del sufrimiento en la mina al que se ha sometido Juan mostrando la parte del cráneo volteado a un costado, mostrando lo cansador y consumidor de la labor, así también se superpone a esta parte un casco minero trabajado con tramado en semitonos con un color que se impone en el cartel, mostrando como la mina te consume de apoco hasta que se apodera de la vida del minero.

Para los colores, utilizamos un fondo oscuro que ayuda con la ilusión de interior mina, dándonos un tono oscuro y pesado, la red del sistema nervioso y el título del disco es de color blanco aprovechando el blanco del papel para las partes más llamativas y sobresalientes como el casco y el nombre del autor fueron impresas con un color rosa flúor para marcar esa imponencia y darle un contraste fuerte y llamativo sobre el blanco y al mismo tiempo que no sea consumido por el negro.

La tipografía que utilizamos para el cartel es una de palo seco con estilo similar al de los carteles polacos, para hacer énfasis en el estilo obrero que pesa fuerte en el concepto del cartel.





Foto 17. Cartel, Vida Pasión y Muerte de Juan Cutipa 1.

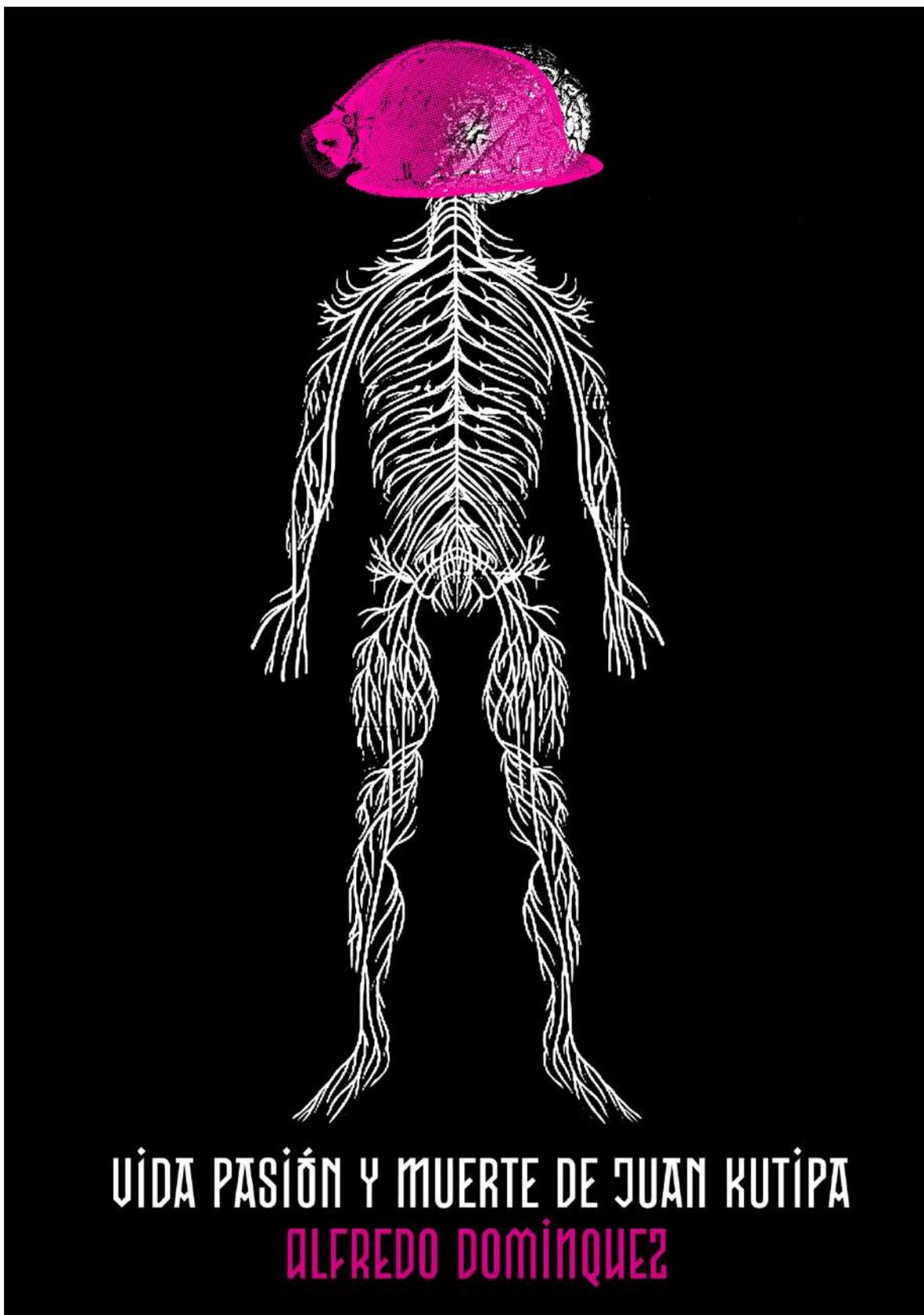


Foto 18. Cartel, *Vida pasión y muerte de Juan Cutipa 2*.

### 3.6.2. Elegía a Juana Azurduy por Luis Rico

El caso de este disco de Luis Rico es muy diferente al estudiado anteriormente perteneciente a Alfredo Domínguez, debido a que en este caso la dictadura militar en Bolivia restringía y observaba con lupa toda producción artística para someterla a su juicio y así poder tomar medidas contra sus autores de ser necesario, es por eso que en el disco con el mismo nombre que su primera canción “Elegía a Juana Azurduy” se nota una protesta quizá un poco tímida, pero aun así ya vemos una cantata desarrollada como en los países vecinos y, pese a las amenazas de los militares no fueron suficientes para que el autor alce en voz el canto hacia una mujer coronela quien se grabó a capa y espada un nombre que perdura hasta nuestros días en nuestra historia, al igual que en el disco Juan Cutipa esta elegía narra la historia de Juana Azurduy, nos invita a seguir la historia de una manera muy interesante en esta cantata.

“... pido a los herederos de esta América liberada hacer un alto en el camino junto a la tumba de la coronela Juana Azurduy de padilla, sentirán al amanecer la risa alegre de una niña que ríe, canta y juega con las mariposas, sentirán al mediodía el galopar de su caballo que cruza por campos sembrados de armaduras españolas y cuando la noche extienda su manto sentirán que el alma se les va dejando un cuerpo solitario...” (Rico, 1976).

Desde su niñez que la describe como una niña morena que se negó a ser monja y con el pasar de los años nos presentó a una heroína, terror de los ejércitos españoles, pero no solo lo hace de una manera fugaz, sino que nos hace revivir su historia en forma de narración y canto, la historia de una mujer valiente quien pese a las pérdidas personales que tuvo, fue capaz de seguir luchando por su causa, así también el lado oscuro y triste pues pese a ser coronela del ejército argentino y sus grandes victorias para el ejército libertario, el Mariscal Sucre, le otorgó una supuesta pensión, supuesta porque nunca se le habría realizado el pago de dicha pensión y que en sus últimas horas ella habría sido olvidada y abandonada por todos los que alguna vez luchó, muriendo en soledad, la

admiración hacia el personaje de parte del autor se hace más notable cuando dice que “Juana de Arco se inclina y abraza a su hermana criolla” refiriéndose obviamente a Juana Azurduy así también a los que él se refiere como soldaditos de plomo mandados por la corona española no pueden hacerle frente a semejante amazona.

En cuanto al diseño del cartel para esta cantata se tomaron en cuenta varios aspectos de la elegía, pues para representar una historia de vida de un personaje se tienen que valorar varios aspectos de la misma, es por eso que a Juana Azurduy se la representa con una paloma blanca, porque es un ser elegante puro y además es encargada de llevar la paz, más vemos que no solo esa es la parte de Juana en la historia, sino hay una mancha roja detrás de ella representando el trasfondo de su llevada de paz, ya que se derramó mucha sangre para lograr sus victorias, pero no representa las del enemigo, si no las de su pueblo que luchó al lado de ella, lo que más logra llamar la atención es ese remolino negro que cubre a la paloma, representando todo lo que tuvo que pasar personalmente, como la pérdida de su esposo a mano de los españoles, el tener que seguir luchando por su libertad con la crianza de sus hijos y la última desventura de su vida que fue el abandono y olvido de tan mítico personaje, quien murió sola y abandonada sin que nadie la venera como la gran heroína que fue la Coronela.

La tipografía es rotulada en blanco, pero tratando de simular los tipos de las máquinas de escribir, en este caso se trabaja tanto el título de la obra como el nombre del autor con el mismo estilo tipográfico haciendo un peso fundamental en la parte inferior de la pieza.

Para este diseño se utilizaron 3 tintas, las cuales son: azul rojo y negro, el blanco de la paloma es el color del soporte que se aprovecha para dar una sensación de otro color.

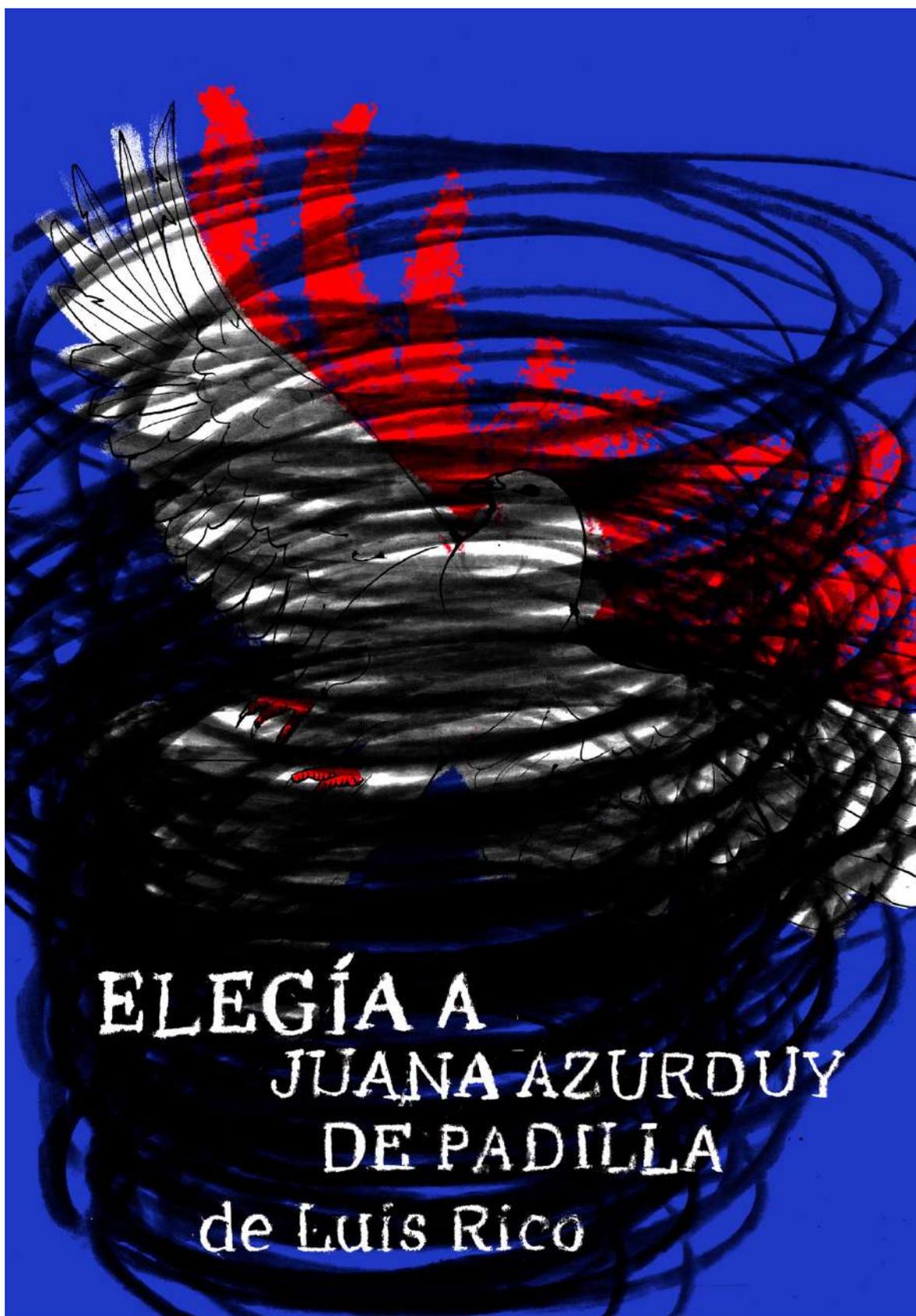


Foto 19. Cartel, *Elegía a Juana Azurduy de Padilla*.

### **3.6.3. Kanata**

Kanata es un álbum doble que merece la pena estudiar y analizar por separado, es por eso que para esta obra se decide hacer dos propuestas, una por lado para así poder rendir un digno homenaje, la historia de Kanata es similar al de la Elegía a Juana Azurduy, ya que se desarrolló en plena dictadura militar en Bolivia, más aun así dándonos una maravillosa obra auditiva, nos narra las vivencias en los pueblos indígenas del ande boliviano, haciendo mucho más énfasis en un neo folklore que se planteaban con las cantatas, pues toman más instrumentos autóctonos y logran fusionar con el estilo de las cantatas que cada vez iban adquiriendo un carácter más propio.

#### **3.6.3.1. Kanata lado A**

El lado A del disco nos narra las tristezas y desventuras de un indígena que es explotado en su vida laboral y que añora con encontrar un lugar donde se lo trate y vea como a un igual, pues ese pesar de la no pertenencia y el fascismo que había en esa época es lo que hace más dura su vida, nos plantean situaciones cotidianas de un indio de la época, el siente solo y sin pertenencia a algún lugar, mira a la gente que baila, camina y vive a su alrededor, pero parece que a él nadie lo ve, nadie lo entiende, nadie empatiza con su dolor y su necesidad y siguen con sus vidas sin importar lo que hay más allá de su existencia, al verse no perteneciente a esa sociedad indiferente y con un futuro incierto laboralmente, al igual que muchos indígenas busca trabajo en las minas, donde nos narra cómo se va carcomiendo su vida en los socavones, en este lado del disco nos lleva por una experiencia auditiva de todo lo que vive nuestro personaje, con diferentes ritmos del folklore nacional, pero que cuando pasa al relato de los sucesos no lleva a un ritmo más triste para llegar a sentir la diferencia de lo que hay en el exterior y lo que vive internamente nuestro narrador.

En el diseño del cartel podemos observar una ilustración fuerte que nos muestra esa tristeza, ese desclasamiento que se ha vivido durante la época pues nos muestra unos pies, el que va por detrás soltando las raíces que representan sus ancestros, sus orígenes, todo lo que se le ha negado ser al personaje y vemos

como sufre una metamorfosis obligada al observar el otro pie que viste ya un calzado más moderno mostrando ese paso que muchos indígenas han dado que es el de irse a la ciudad para mejorar sus vidas buscando un futuro para sus familias, pero que en muchos de los casos solo representaba dolor, es por eso que el calzado se ve desgastado con boquetes abiertos por el dolor que sufre interiormente nuestro Odiseo podríamos decir, a la vez vemos que son unos pies yéndose a la derecha saliendo hacia algún lugar haciendo énfasis en esa migración del campo a la ciudad, en el fondo vemos un color amarillo que nos trata de emular esos andes que está abandonando pero con un tono más vivo como haciendo referencia a esa transición de campo a la ciudad, el color negro aparte de darnos un soporte visual y un recorrido en la obra nos muestra esa tierra árida que se abandona y deja atrás.

Vemos dos familias tipográficas, una sin serifa para el título lo que le da esa importancia y presencia al cartel y la otra donde se especifica la primera parte que al ser una con serifas nos sirve para complementar el peso del título.

### **3.6.3.2. Kanata lado B**

Este lado empieza relatando que nuestro personaje deja esa piedra dura esa vida de oscuridad dejándola atrás yendo a nuevos rumbos, él dice que ve al campesino que vive en las ciudades que han logrado adaptarse a ellas, pero con el costo de dejar a un lado sus raíces olvidando su raza, más el no será de ese montón y nos dice:

“Voy a volver a la tierra a la dulce Pachamama a la mancha azul del lago, a su fría transparencia” (Kanata, 1977).

En esta parte el vuelve orgulloso a sus raíces, a su ayllu donde siempre a sido alguien donde en su comunidad su individualidad es importante, nuestro personaje termina su odisea en su lugar natal, al lado de su compañera haciendo alusión al trabajo del arado, de la siembra y la cosecha sembrando semillas de

esperanza, pero no solo para ellos si no para un mundo donde todos seamos iguales donde el indio sea orgulloso de sus raíces y lleve en alto a su ayllu.

El tono de la pieza gráfica para esta parte del disco cambia, mostrándonos un amarillo cobrizo el cual ahora si refleja un color más andino no tan artificial mostrándonos ese retorno a las raíces del personaje, una ilustración similar al la de lado A, nos muestra unos pies pero que esta vez se dirigen a la izquierda, unos pies que retornan, de igual manera hace alusión a otra nueva metamorfosis en la que nuestro personaje deja atrás ese calzado de ciudad y vuelve a sus abarcas pero esta vez no derrotado si no con paso firme, el color negro que podemos observar al igual que en el anterior diseño, aparte de darnos un recorrido visual y un peso inferior, esta vez nos muestra una tierra con pasto, y una planta que nace de esa semilla de esperanza que narra el locutor en la parte final.

Los colores que se utilizaron para esta obra son dos: el negro y el amarillo oro para lograr esa sensación de los andes.

La tipografía tanto en la anterior como en esta pieza nos sirven para identificar que pertenecen al mismo álbum ya que se utiliza la misma sanserif en el título y la misma con serifa como complemento que especifica que esta vez se trata del lado B.

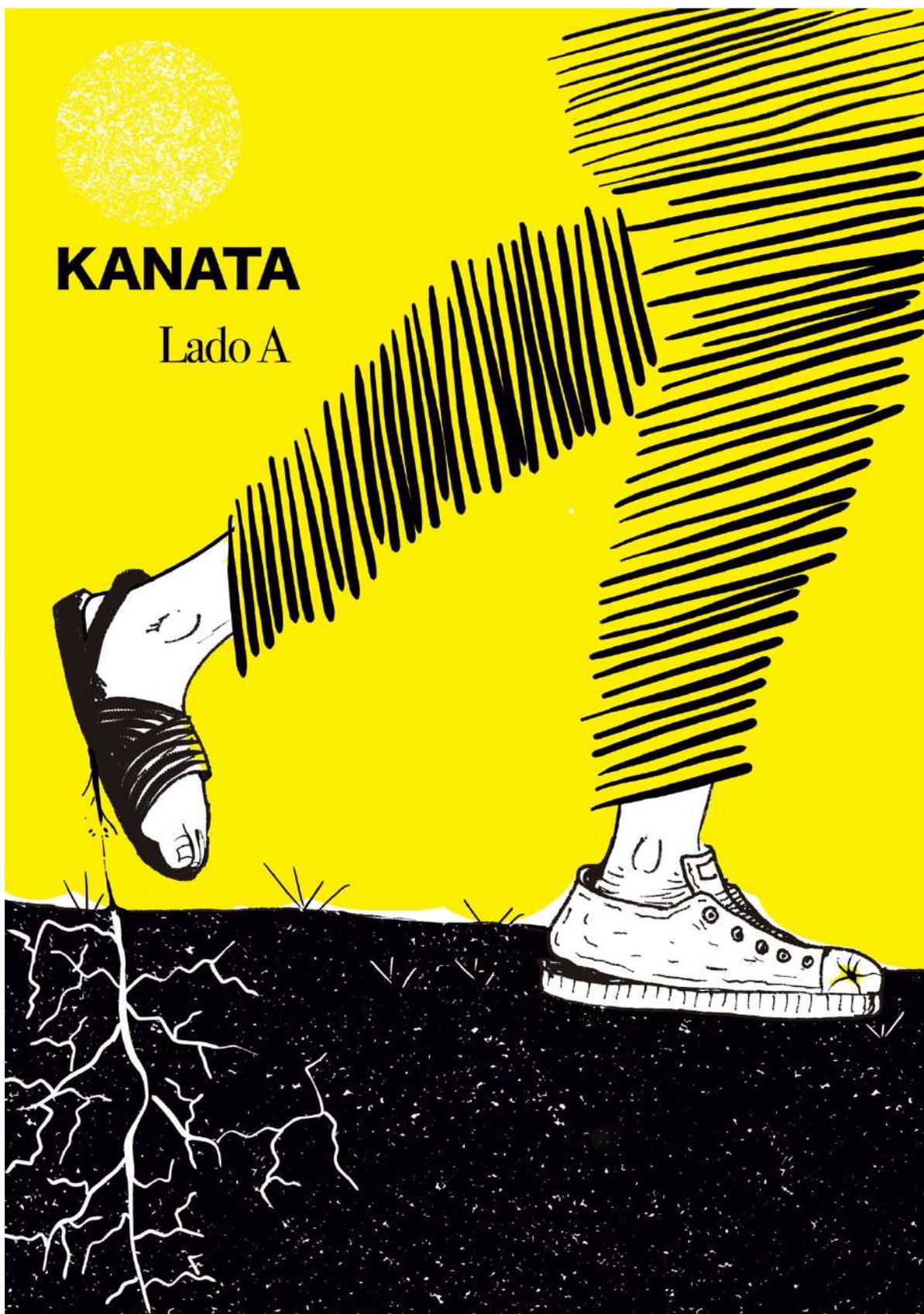


Foto 20. Cartel, Kanata Lado A.

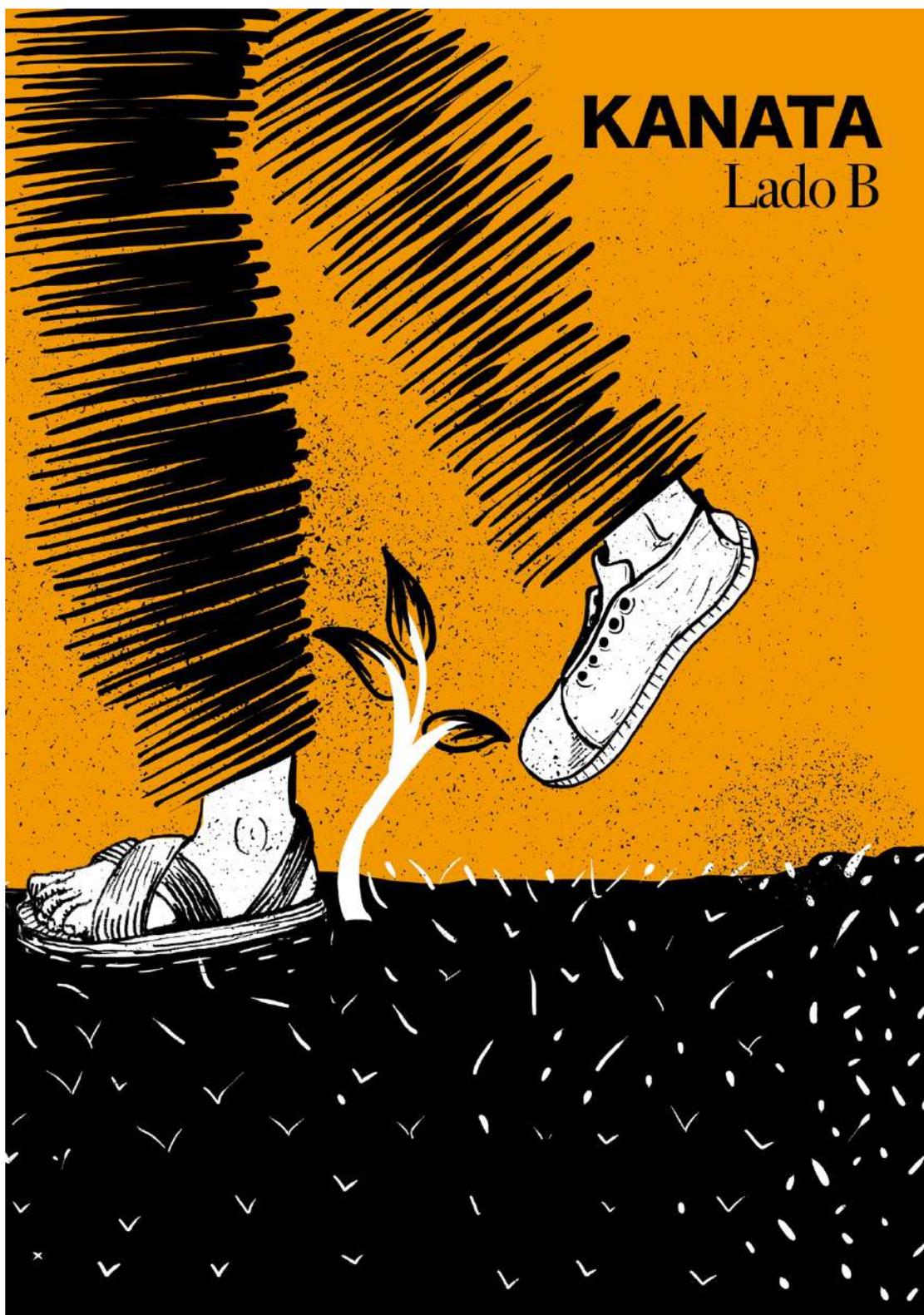


Foto 21. Cartel, Kanata lado B.

#### **3.6.4. Indio por Kollahuara**

Esta es una obra sublime a un nivel musical muy elevado musicalizado por el grupo Kollahuara, que fue un grupo compuesto por bolivianos y chilenos quienes después de haberse separado se volvieron a unir para grabar este disco compuesto en dos partes, en esta obra se narra la lucha de los Indígenas bolivianos desde sus batallas contra la colonia hasta sus batallas en la república, ellos empiezan diciendo esta no es la historia que se narra en los libro si no lo que verdaderamente ocurrió, pues muestran al indígena en sus batallas como comandante de sus vidas no como ayudantes de los criollos sino que ya sea en sus derrotas o victorias ellos han sido los autores de sus historias, este disco se interpretó en vivo en 1983 en el palacio de gobierno, ya empezando una etapa de democracia, si bien su discurso causo muchas críticas ya se podía plantear discusión política al respecto, cosa que en periodos anteriores les habría costado el exilio o la vida.

Para este disco al igual que en Kanata planteamos una propuesta por lado, porque cada uno es digno de su estudio independiente y de su respectivo homenaje.

##### **3.6.4.1 Indio 1ra Parte**

Empezamos la obra relatando cómo los indígenas vivían antes de la conquista, adorando a Viracocha una vida completamente diferente a los tiempos que vendrían después, como en comunidad trabajaban y vivían tranquilos pero que después con sus disputas internas la iluminación de Viracocha se vería opacada, nos narran como su trabajo no era individual si no que todo se planteaba en comunidad, como el estilo de vida de cada ayllu era pensado de la misma forma, adorando a la Pachamama, viviendo de la tierra y respetando a la misma, como cantaban a la luna y vivían en paz, hasta que un día los cielos ocultarían al sol con nubes de sangre, sin saber que se acercaba, venían unos extranjeros con armaduras y se plantean la duda si viracocha había mandado a esos hombres para que gobiernen esas tierras o simplemente eran invasores, y la historia misma nos muestra lo que paso después, sometiendo a los indígenas derramando su

sangre en batalla ellos se hicieron de estas tierras, más desatando una batalla que no terminaría hasta nuestros días, nos muestra la imploración de las comunidades hacia el tata Sol a quien piden que no los deje sin su luz, ya que será él quien ilumine la lucha final.

La pieza gráfica elaborada para este proyecto, resalta por sus fuertes colores neón o chicha como se conocen en nuestro ámbito, estos colores logran resaltar el contenido gráfico de la obra, al fondo podemos ver una composición similar a la de las wiphalas que usan los pueblos originarios como bandera representativa, que actualmente ha abierto un debate sobre su representatividad hacia los indígenas, más con esto nosotros recalcamos su importancia para los pueblos originarios no solo como una bandera sino como un emblema de lucha social al que mostramos validando así ese último con la narración de la batalla hacia los conquistadores que se menciona en el disco, al centro se ve la imagen de viracocha el dios al que le rezaban nuestros antepasados pidiendo por iluminación y claridad, este también como emblema de rebeldía pues demuestra también esa lucha contra el adoctrinamiento español al que sometieron a nuestra gente, al utilizar esos colores e iconografía se muestra en la lucha en la que nos dejó la narración de la primera parte de esta obra musical.

Los colores utilizados para esta obra son violeta neón, verde neón y azul neón que logran un contraste fuerte y nos permite dar ese realce al diseño haciéndolo muy llamativo y de fácil lectura al espectador, así también utilizamos el color del sustrato para dar algunas luces a la ilustración de Viracocha más centrada en la parte del rostro, para generar un contraste con el color del sustrato.

la tipografía que se utilizó es una sin serifa para mostrar ese carácter fuerte del título de la obra INDIO escrito en mayúsculas de manera impactante, así también para el nombre de la agrupación con la misma fuerza, para contrastar se utilizó la misma tipografía, pero en tamaño reducido para mostrando así, que este cartel se dedica a la primera parte del álbum.

### 3.6.4.2 Indio 2da Parte

Esta segunda parte ya nos narra desde el principio las luchas del pueblo indígena, como con engaños los españoles los sometieron, pero pese a la desventaja en armamentos, se levantaron en armas y dieron una lucha formidable, lucha india recalcan los cantores, mencionando a los héroes indígenas que derramaron su sangre en los campos de guerra, narran las fervientes batallas contra la corona española, pero después pasan también ya a las luchas en la república donde se desplazó al indígena y se hizo de menos su historia y sus logros, también denotando que con esta obra cae el telón de esa historia basada en mentiras hacia el pueblo indígena que dio su vida por el continente, y empieza una historia donde los indígenas merecen ser reconocidos por su lucha por su historia y así poder añorar un mundo donde se vuelva a vivir en comunidad, en armonía, donde en lo que ellos llaman “Nuestra América India” se puedan respetar a los pueblos originarios, siguiendo con el sueño de los antepasados, hacen también una fuerte declaración al decir que la lucha no se ha terminado con el derramamiento de sangre de nuestros hermanos, sino que sigue en pie hasta que se haga realidad este sueño.

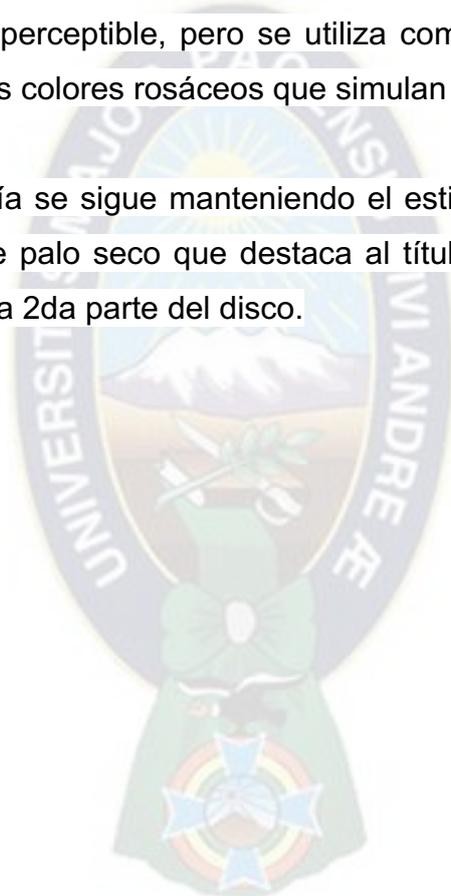
“Que la música no endulce las verdades que hemos dicho y que han costado la vida de miles de compañeros” (Kollahuara, 1983 - 1989)

Para esta parte del disco se mantienen esos colores vivos neón para recalcar que esa lucha sigue siendo una lucha viva y ferviente, se refuerza con una poderosa ilustración de un indígena pijchando coca, orgulloso de sus raíces, con una mirada en llamas, una expresión de lucha que mira hacia un futuro donde se cumpla ese sueño que los Kollahuara narran en sus cantos, a la vez vemos en el gorro del indígena la lucha de nuestros pueblos donde podemos ver un pututu llamando a la guerra, unos brazos fervientes alzados hacia la batalla agarrando su whipala y otra agarrando un fusil, no solo haciendo referencia a la lucha en armas, sino a esa lucha ideológica que se desarrolla hasta hoy en día donde se sigue queriendo desmerecer a estos pueblos que forman parte viva de esta América Latina liberada de ese yugo extranjero, y llama a la reflexión sobre este último

punto, porque ese personaje ilustrado muestra ese orgullo por el pasado y la lucha constante que sigue vigente, ese anhelo de una libertad total de vivir en un mundo donde todos sean tratados iguales, la ilustración cuenta con tramas en semitonos que nos dan sensaciones de luces y sombras.

Los colores utilizados para esta pieza gráfica son los mismos que se utilizaron en la primera parte, para mantener una uniformidad en cuanto a la gama cromática haciendo alusión a que se trata de un mismo disco solo que narrado en dos partes, los colores son el violeta neón, verde neón y azul neón esta vez el color del sustrato es casi imperceptible, pero se utiliza como ayuda para que con los semitonos nos den esos colores rosáceos que simulan una tercera tinta.

en cuanto a la tipografía se sigue manteniendo el estilo de la primera parte, con esa fuerte tipografía de palo seco que destaca al título y autor, así también ese contraste para montar la 2da parte del disco.



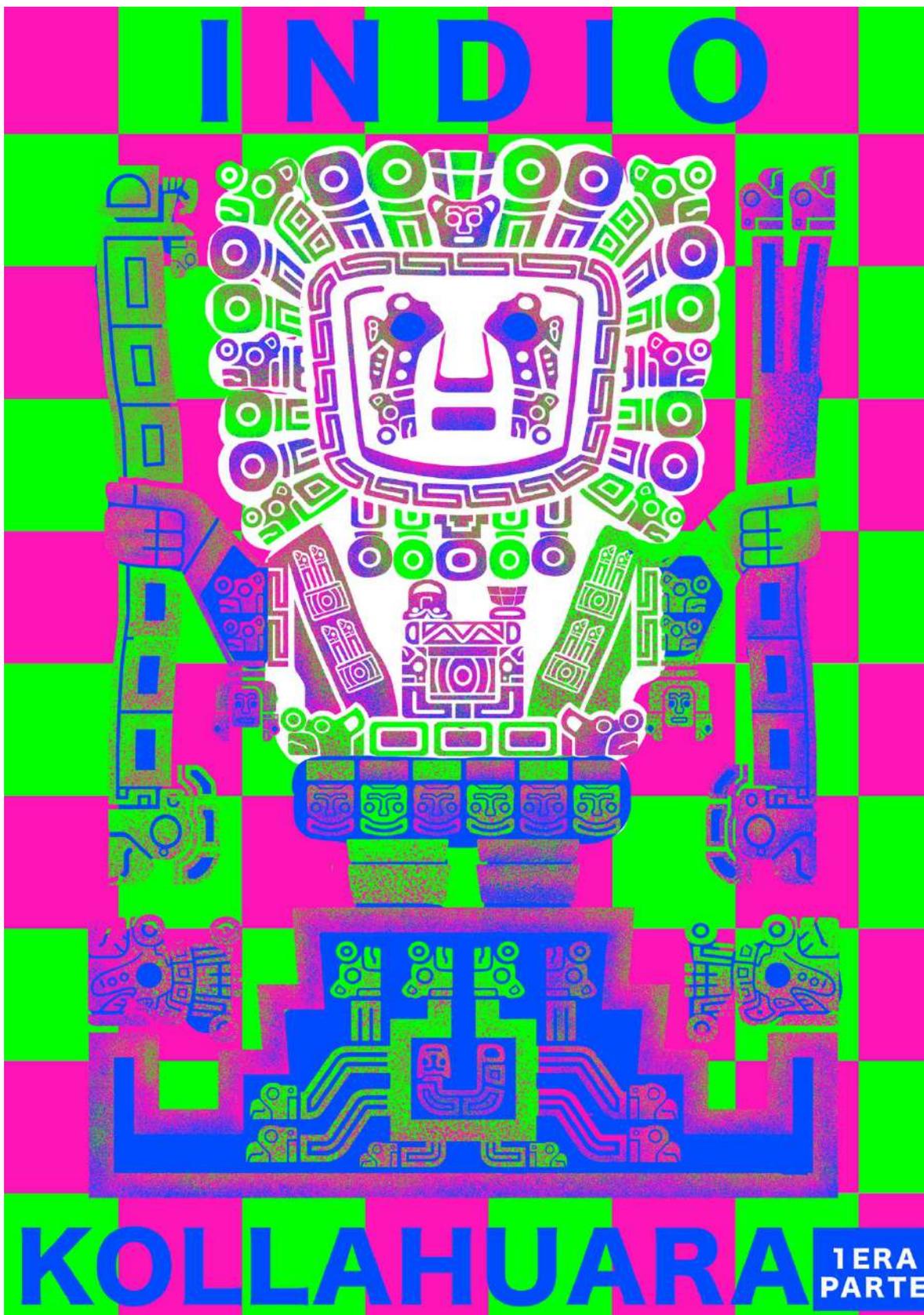


Foto 22. Cartel, Indio 1ra parte.



Foto 23. Cartel, Indio 2da parte.

### **3.6.5. Sequía por Calicanto, Poesía de Coco Manto**

Este es un disco muy importante para las cantatas bolivianas, pues narra lo ocurrido en el Norte de Potosí durante una dura sequía que es de donde adquiere el nombre dicho disco, el autor de la poesía fue “Coco Manto” y musicalizada por el grupo Calicanto, el disco empieza con instrumentos característicos del norte potosino, como ser las pezuñas, charangos entre otros, con un ritmo de tinku que nos evoca la vida, el agua y todo lo que conlleva con la alegría, de repente aparecen unas voces como lamentos que nos van mostrando lo que va ocurriendo, unas voces que anuncian la tragedia, la sequía. Después nos narran como la gente con wawas (bebés) en los hombros, acullicos en las bocas parten hacia un éxodo que da inicio en busca del líquido vital, al narrarnos esto se escuchan las quenás acompañadas de charangos, donde la voz del narrador realza sin que se pierda la esencia de la historia, nos narran en el idioma natal la tristeza de como una comunidad que se dedicaba a la agricultura y ganadería tradicional, es obligada a migrar para buscar sobrevivir, las voces de los niños se suman al imploro por las lluvias que han abandonado a la región, pidiendo al cielo que les de ese regalo, no solo nos narra la sequía de ese entonces, sino también nos muestra la historia de ese pueblo que desde que el conquistador español llegó sufre en silencio y sirve a todos día a día, extrayendo esos minerales tan preciados primero para los conquistadores luego para los explotadores terratenientes, nos muestra al indio que reclama a dios por las lluvias el cual no saben si es amigo o enemigo pues siempre se ha dedicado a verlos sufrir y frente a tan grande necesidad no se ha dignado en ayudarlos y escuchar sus llantos. Al llegar a la ciudad se topan con la indiferencia de la gente quienes solo ven campesinos y los tratan con desprecio, llegan a un periodo de dictadura donde el indígena es sometido y tratado como menos, pidiendo esta vez a gritos que la gente de ciudad despierte de su indiferencia recalando que si existe una victoria tiene que ser tomando en cuenta al pueblo, pues sin este no sería una victoria completa, al final nos damos cuenta que el pueblo indígena atraviesa una sequía física que el descuido neoliberalista no ha podido prever en sus tierras y una sequía social, donde se los margina y abandona socialmente, donde no les queda más que aceptar su triste realidad, donde se ven condenados a vivir bajo el sol

que los condena a vivir sin tierras y sin lugar donde sentirse como en casa, pero que van en busca de agua (esperanza) a otros pueblos, para ver si logran despertar ese interés de los pueblos hermanos, donde exclaman que volver con la lluvia significa volver orgullosos a sus orígenes, donde despierten las comunidades y luchen por igualdad ante las injusticias sociales que sufren hasta hoy en día.

Para mostrar a cabalidad el peso de este disco se tomó la decisión de realizar dos carteles para poder mostrar de manera más amplia la interpretación de tremenda obra y poderla conmemorar como amerita

#### **3.6.5.1. Primer cartel**

Para el diseño de este primer cartel, se utiliza una gran masa que simula la tierra seca y agrietada, seca de esperanza y de agua, pero, como punto focal vemos en técnica de tramado de semitonos un ojo que se abre entre la tierra, mirando con desespero y angustia, hacia el frente, del cual brotan unas lágrimas, de desesperación por la indiferencia y la desigualdad que nos recuerdan el sufrir y penar de nuestros hermanos indígenas, y que también nos recuerda que su historia y su realidad están forjadas de una dualidad de lamento y esperanza.

La paleta de colores que se utilizó para este cartel, fueron un color beige que simule la tierra árida del norte potosino, el negro que realce las profundidades de esas grietas y además ayude con la valoración de los semitonos del ojo y el celeste que simule las lágrimas que brotan.

Para la tipografía se utilizó una de palo seco y cuerpo grueso que nos brinde ese peso visual y vaya de la mano con el diseño, mostrando esa fuerza con la que se nos narra en el disco, ese éxodo.

#### **3.6.5.2. Segundo Cartel**

Este segundo cartel hace referencia a la frase que suena al finalizar el disco.

“Es por falta de mar yacumama de la lluvia que en Bolivia a veces nos ahogamos en un vaso de agua” (Coco Manto, 1982)

Este diseño hace referencia a esa parte metafórica que se esconde tras la sequía como evento histórico, y se refiere a la sequía social que han vivido los pueblos indígenas desde la conquista hasta el día de hoy donde se lo ha desterrado y se lo ha dejado en el olvido, sin tierras, sin derechos y sin un horizonte al cual dirigirse, nos muestra esa incertidumbre que tienen al ver si es que algún día se levantarán los pueblos para lograr una victoria real como dice el disco, es por eso que en el cartel se ve esa gran plasta de color negro que envuelve en esa oscuridad de penurias, angustia e incertidumbre a los indígenas, pero también nos muestra una figura un tanto figurativa de un ojo con un vaso al cual le cae una lágrima que va llenando ese vaso.

Los colores que se utilizaron para este segundo cartel, fueron el negro que es el dominante el cual nos da ese fondo pesado y detalles en trama para dar volumen a ciertas partes y el celeste que muestra el agua del vaso y la lágrima, para resaltar ciertas áreas y dar luces se utiliza el blanco del soporte como un tercer color.

La tipografía al igual que la anterior es de palo seco pero esta vez más fina, porque la ilustración ocupa el volumen central en la obra, por tanto, la tipografía está para dar soporte y datos técnicos.



Foto 24. Cartel, Sequía1.



Foto 25. Cartel, Sequia 2.

### 3.6.6. Miguel Betanzos por Rijcha'riy

Este disco hace referencia a Miguel Betanzos un héroe de la independencia boliviana quien fue lugarteniente de Manuel Padilla y capitán de Juana Azurduy, narra su historia, mezclando la parte musical (cantata) con la narración histórica donde se puede oír todas las hazañas de este héroe olvidado por ser indígena, los instrumentos utilizados en este disco ya pertenecen al canon de las cantatas bolivianas puesto que son los autóctonos de la región, en este caso los charangos e instrumentos de viento como ser los sikus y quenenas entre otros.

El disco empieza narrando las sublevaciones que hubo en el Alto Perú, citando a los Padilla, el Moto Méndez, Tola y Katari entre otros, oriundo de Guindas Pampa en Potosí, luego llegó a ser primer capitán de Juana Azurduy de Padilla, nos narra cómo pasó de ser un labrador en su hermosa tierra donde vivía de la tierra bajo su cielo azul, cansado de la explotación decidió formar parte de la revolución, él creía que juntos los indígenas podrían luchar contra aquel conquistador y es así como motivó a los runas de los Andes a luchar contra aquellos que adoraban más al oro que al dios que decían servir. En el tema "Tengo que decir" nos narra la lucha contra el coronel Saravia donde el pueblo potosino al ver los horrores de este coronel empieza a gritar a fuerte voz "si sangre quieren sangre tendrán".

Otro ser nefasto en la narración de este disco es el general Tacón quien después de una masacre a un pueblo inocente, despertó la furia de Betanzos quien lo persiguió sin poder darle alcance, pero desviando a decenas de soldados del ejército realista quienes después de la masacre habían cometido un acto deplorable colgando la cabeza de varios niños en las colas de sus caballos, a este ser desagradable en el tema "confesión" muestra a un tal vez impotente Miguel quien le dice a la Pachamama, en vez de haberle permitido beber la leche de su madre, debería haberle dado veneno para que no pudiera realizar semejantes atrocidades.

Al final como a varios mártires indígenas, logran acabar con Betanzos de una manera cobarde y sanguinaria, degollándolo y dejando que su sangre riegue la

tierra oprimida, pero nos motivan con un cantico que dice que el destino del indígena es resistir y luchar porque así es el pueblo, así como también los pueblos originarios nos han enseñado a encender la llama de la revolución dándonos el ejemplo de lucha, buscando una identidad propia y un destino prometedor.

En el diseño de este cartel se motiva en una leyenda relegada de la historia por su raza pero a quien debemos mucho, tanto por lo que hizo en batalla como por lo que logró en el pueblo al motivarlos a la unión para la lucha por la libertad, es por eso que se planteó el ilustrar varias manos levantadas con los puños en alto, que representan a los pueblos indígenas que se levantaron en armas para defender su libertad, para resaltar la unión de los pueblos y su diversidad, se pusieron los brazos de distintos colores pero aunados con las hojas de coca en sus muñecas, recalando también el hecho de que en varias ocasiones los ejércitos indígenas sobrevivieron en sus campañas con frutos secos y hoja de coca, así también se quiere recalcar el hecho de que pese a la muerte de nuestro héroe se sigue llamando a la lucha por nuestros derechos e igualdad social.

Los colores que utilizamos para la impresión son terracota para las manos y nombre del grupo que grabó el disco, resaltando el valor de lo andino en este disco, también el negro que se utilizó para mostrar la variedad de pueblos que se alzaron en armas, y para el nombre del disco, el verde se utilizó para mostrar la hoja de coca que representa la lucha unida en batalla y el levantamiento de nuestros ancestros, y el blanco del papel que se utilizó para tener un tercer color para las manos y generar contraste en todo el diseño.

La tipografía que escogimos es una con serifa de cuerpo grueso porque si bien el disco nos muestra una historia bélica de carácter serio, la fluidez y el anhelo de unir al pueblo y luchar juntos por la libertad, es algo que necesita fluir y mostrar esa fluidez y armonía a la que se aspira.

# MIGUEL BETANZOS

## Rijcha'riy



Foto 26. Cartel, Miguel Betanzos.

### **3.6.7. Ordalía Inconclusa por Kalasasaya**

Este es un disco muy importante para el desarrollo de las cantatas bolivianas, porque en él se plantea la realidad boliviana desde los poemas de Ramiro Barrenechea quién firmaba como Arsenio Mayta y fue musicalizado por el grupo Kalasasaya, es por eso que también para poder hacerle un digno homenaje se decidió hacer dos carteles que reflejen con más detalle la importancia de este, en esta cantata vemos un ferviente espíritu militante, de alguien que no solo conoce la teoría si no que lleva todo a la práctica.

En la primera parte del disco nos narran como después de la independencia, los ricos han tomado el poder del nuevo país, y nos hace ver como el problema del indio ha sido silenciado, procediendo a callarlo con fuerza bruta, con golpes militares, despojándolos de sus tierras e imponiéndose sobre todos, tratando de desaparecer todo vestigio de la cultura indígena.

Ya en la segunda parte se puede escuchar que se grita con fuerza a los cuatro vientos “¡me cago!” porque rechaza o se caga en toda esa cultura que trata de imponer la mayoría, muestra esa rebeldía de nuestros pueblos hacia ese ferviente consumismo que mueve el mundo, dignificando esa resistencia del querer seguir sembrando construyendo y trabajando con nuestras manos, bajo el sol, curtiendo nuestras pieles para poder vivir y seguir, pero que a la vez el consumismo sigue creciendo a paso descontrolando valiéndose del esfuerzo de los obreros como mano de obra barata y eficaz para sus propósitos.

A través de las propuestas gráficas iremos profundizando más en lo que quieren enseñarnos por medio de este disco a través de diferentes ritmos con letras demasiado expresivas y explícitas.

#### **3.6.7.1. Primer Cartel.**

En este cartel se muestra de manera ilustrativa y bien gráfica como a través de la fuerza, de muerte y represión han logrado ponerse por encima del indio, masacrando a su gente, utilizándolos para lograr sus propósitos, explotando así a las clases obreras por fines banales, mostrando como los pueblos quienes, nos

narra de una manera muy gráfica como este ser de manera putrefacta ha ido corrompiendo la tierra y han ido callando la voz de nuestros pueblos, y que de manera sónica han ido ignorando los sacrificios de aquellos mártires que han dado sus vidas por este país y lanzándoles migajas como limosna para callar sus voces y hacer menos todo el sacrificio y la sangre derramada, que han cambiado las sonrisas indias por muerte y censura.

Es por eso que podemos observar un avión que representa toda esa fuerza bruta con la que someten a los indígenas, que son representados por esas flores que están siendo talladas por el avión.

Los colores que se utilizaron son: el rojo del avión para mostrar la sangre que derrama la mayoría al ir extinguiendo la cultura indígena y a la vez también en las flores para mostrar y enfatizar la sangre que derrama el pueblo, así también nos sirve para enfatizar partes del título para darle un realce y contraste, el negro es un color que nos permite dar detalles, que utilizamos para darle énfasis al line art de las ilustraciones y el título, el color beige nos da tierra, dándonos un fondo para que se desarrolle la escena, esta vez se utilizó el blanco del papel solo para mostrar al grupo que realizó la grabación.

Para la tipografía del título se usó el recurso de la tipografía rotulada a mano por medios digitales para realzar que la obra es una musicalización de un poema, así también se contrasta con una tipografía de palo seco para mostrar al grupo de músicos que realizaron la grabación.

### **3.6.7.2. Segundo cartel**

En este cartel podemos ver como se ha construido esta nueva civilización sobre el esfuerzo y trabajo de nuestra gente, por medio de la explotación y la alienación de sus pueblos, es por eso que vemos a un indígena que es nuestro personaje principal cargando con todo lo que fue sufriendo durante la historia de este país, como los golpes militares, los avances tecnológicos y el adoctrinamiento que recibían para renunciar y avergonzarse de sus raíces, y la ferviente cultura

capitalista estadounidense que con su cultura se ha ido imponiendo a la fuerza, en la ilustración vemos al indígena más grande porque nos muestra que puede con eso y más, a la vez que se rehúsa a rendirse y sigue de pie para afrontar a lo que venga.

Para este cartel se utilizaron tres tintas directas: celeste, verde y negro, las dos primeras son tramadas lo cual nos da en ciertas áreas la idea de contar con una cuarta tinta, mientras el negro nos sirve para el lineart que muestra la definición de la ilustración, y se aprovecha el blanco del papel para dar luces y generar contrastes entre el tramado y el fondo.

Para la tipografía se eligió una de palo seco para todo el diseño, si bien es de palo seco se buscó una que no sea rígida, teniendo esas curvas bien marcadas para armonizar y no cortar de manera brusca la lectura del espacio.





Foto 27. Cartel, *Ordalia inconclusa*.



Foto 28. Cartel, Ordalia inconclusa.

### **3.6.8. Explicación de mi país por Taller de música Arawi**

Este disco trata de hacer una narración de la historia de Bolivia, pero desde un punto de vista de los pueblos indígenas, a través de diferentes ritmos nos cuentan las luchas que ha sufrido el pueblo boliviano, la narración si bien es histórica, nos muestran la historia con un compromiso político social, no solo como un cuento, si no profundizando teórica y prácticamente en el desarrollo de esta “explicación”, es así como obtenemos una pieza de investigación más profunda de una Bolivia indígena que desde ya hace varios siglos lucha por su libertad.

En la primera parte nos narra como surgieron los levantamientos indígenas que lucharon por la independencia boliviana, nos da un pantallazo general de las luchas y guerrillas que realizaron para lograr dicho objetivo, después de lograr la independencia, a los originarios se los relegaron al trabajo en el campo sin tomarlo en cuenta como ente transformador en este nuevo país que nacía con anhelos de independencia pero que mantenía la herencia de hacer a un lado a aquellos que consideraban menos. Resalta también en el disco a las mujeres cochabambinas que se levantaron ya cuando la lucha parecía perdida, bajan las mujeres con leños e instalan barricadas listas para luchar contra el opresor levantando la bandera libertaria, diciendo que siempre de esta tierra nacen “warmis” (mujeres) valientes.

Después nos muestra la realidad del minero que es explotado en su trabajo, arriesgando su vida por un poco de metal para el patrón, a quien no le importa si le cuesta la vida, mientras cumpla con su cuota, surge una revolución donde los mineros se levantan y deciden que no serán más explotados, pero militares con armas en mano y sin dudar los masacran en una noche fría, tratando de reprimir los deseos de revolución, solo lograron encender avivar el fuego ya que lo que nacía era un movimiento proletario, donde el explotado lucharía más por sus intereses.

Hace también un viaje al oriente boliviano, donde los fuertes siringueros con machete en mano trabajan en la selva para sacar madera y goma, también siendo

explotados en deplorables condiciones, soportando el asfixiante calor, donde se luchó por la igualdad de derechos de los trabajadores, contándonos que a aquellos que se habían levantado los militares los habían asesinado, pero era ya una revolución que se hacía más vigente donde ya en todo el país se movilizaba por la igualdad.

El disco nos hace un viaje por toda Bolivia no solo como un recorrido turístico sino como una revelación de las luchas que se han desenvuelto a lo largo de la misma con un solo fin, el de buscar igualdad en todo el territorio. Termina con un llamado a la conciencia de todo el proletariado, que es hora de seguir con esas luchas, ya que todavía no se ha alcanzado eso que tanto se anhela.

#### **3.6.8.1. Primer cartel – Lado A**

En el primer cartel que realizamos para este emblemático disco se muestran a dos indígenas mostrando un lado pintoresco de nuestro país, pues eso también lo que resalta en el disco, si bien estuvieron las luchas también resalta ese lado pintoresco de cada región, es por eso que se los ve sonriendo con unas figuras amarillas, para resaltar más aún ese aspecto, usando también colores más vivos para complementar el diseño y que se note esa idea más colorida de país.

Los colores que utilizamos son el magenta que resalta algunos detalles en la foto y el título del grupo que hizo la musicalización, el amarillo para resaltar los rostros de la foto que a la vez nos ayuda a equilibrar los pesos en todo el espacio y el color negro, con el que se trabajó el tramado en semitonos para la foto, también para el título principal y la especificación de Lado A.

La tipografía que se utilizó es de palo seco con dos variantes, la del título es de cuerpo grueso para denotar el peso de lo que la "explicación" implica, escrita toda en letras capitales, para los autores y la explicación de lado A se utilizó también tipografías de palo seco, pero de cuerpo más delgado pero esta vez ya escrita con letras de caja alta y baja.

### 3.6.8.2. Segundo cartel – Lado B

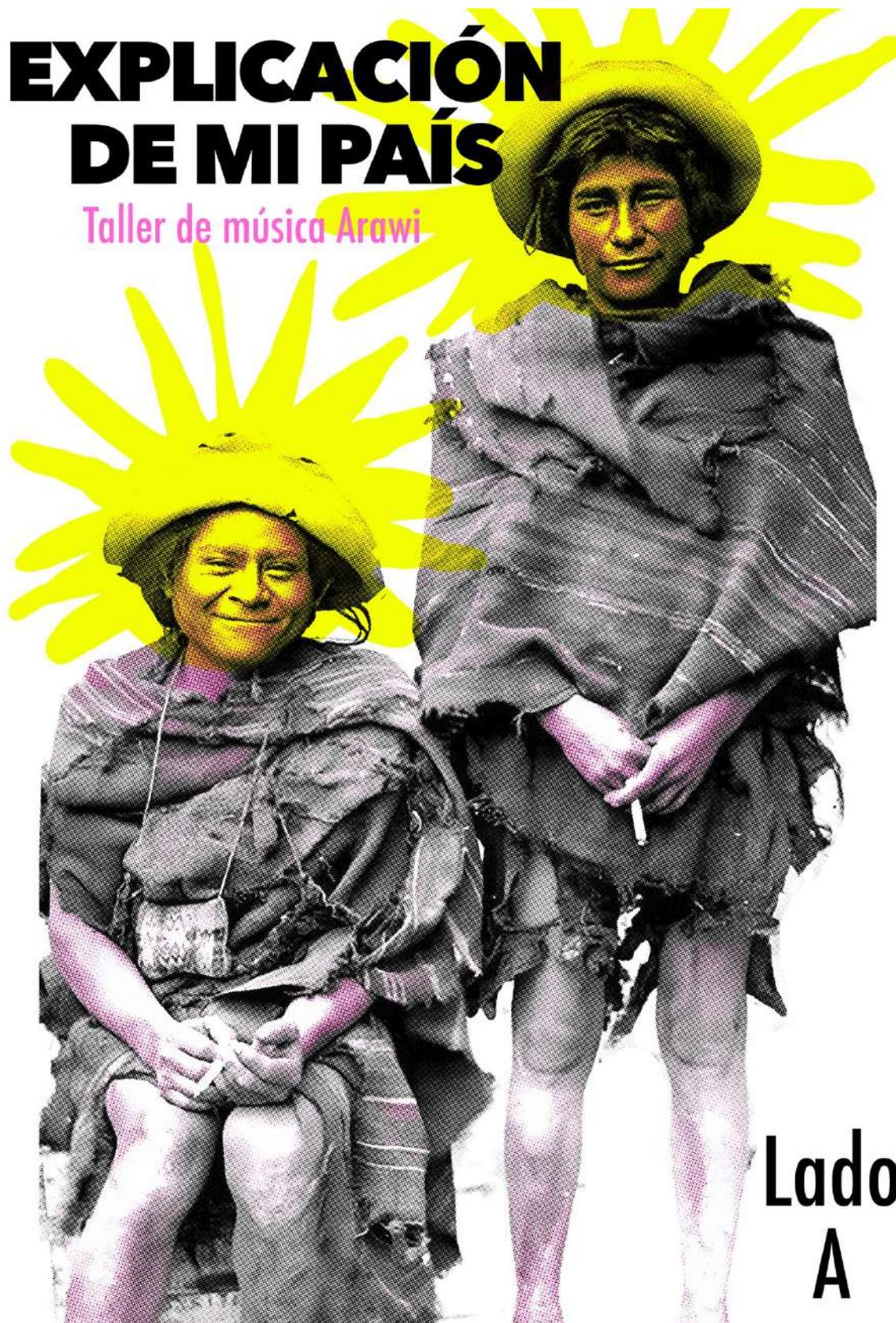
Para este cartel se buscó resaltar el otro lado del disco que habla de las luchas proletarias en el país es por eso que se hizo un collage digital mostrando a los campesinos con armas de fuego en la parte de arriba y en la de abajo otro mostrando igual a un grupo de campesinos mostrando picos y palas arriba entre los que se ve niños y adultos, las imágenes están realizadas con técnica de tramado en semitonos y al igual que en el anterior diseño se utilizó unas manchas en formas de estrella de color amarillo para resaltar ciertos sectores del diseño, así también dando un fondo plano en color celeste para dar peso.

Los colores que se utilizaron son el celeste de fondo para dar peso a todo el arte, el negro para dar definición a los semitonos y el collage pueda verse de forma nítida, y el amarillo para resaltar ciertos puntos de atención que también represente esa esperanza de los pueblos que a través de la lucha unida lograrán la igualdad y libertad.

La tipografía que se utilizó es la misma que en el cartel del lado A, pero esta vez en modo espejo que sigue con ese concepto del cartel, cambia también en los colores, el título del disco está en color negro y el intérprete en color amarillo, para el texto de lado B se aprovechó el blanco del papel para generar el efecto de tercer color.

# EXPLICACIÓN DE MI PAÍS

Taller de música Arawi



Lado  
A

Foto 29. Cartel, Explicación de mi país lado A.

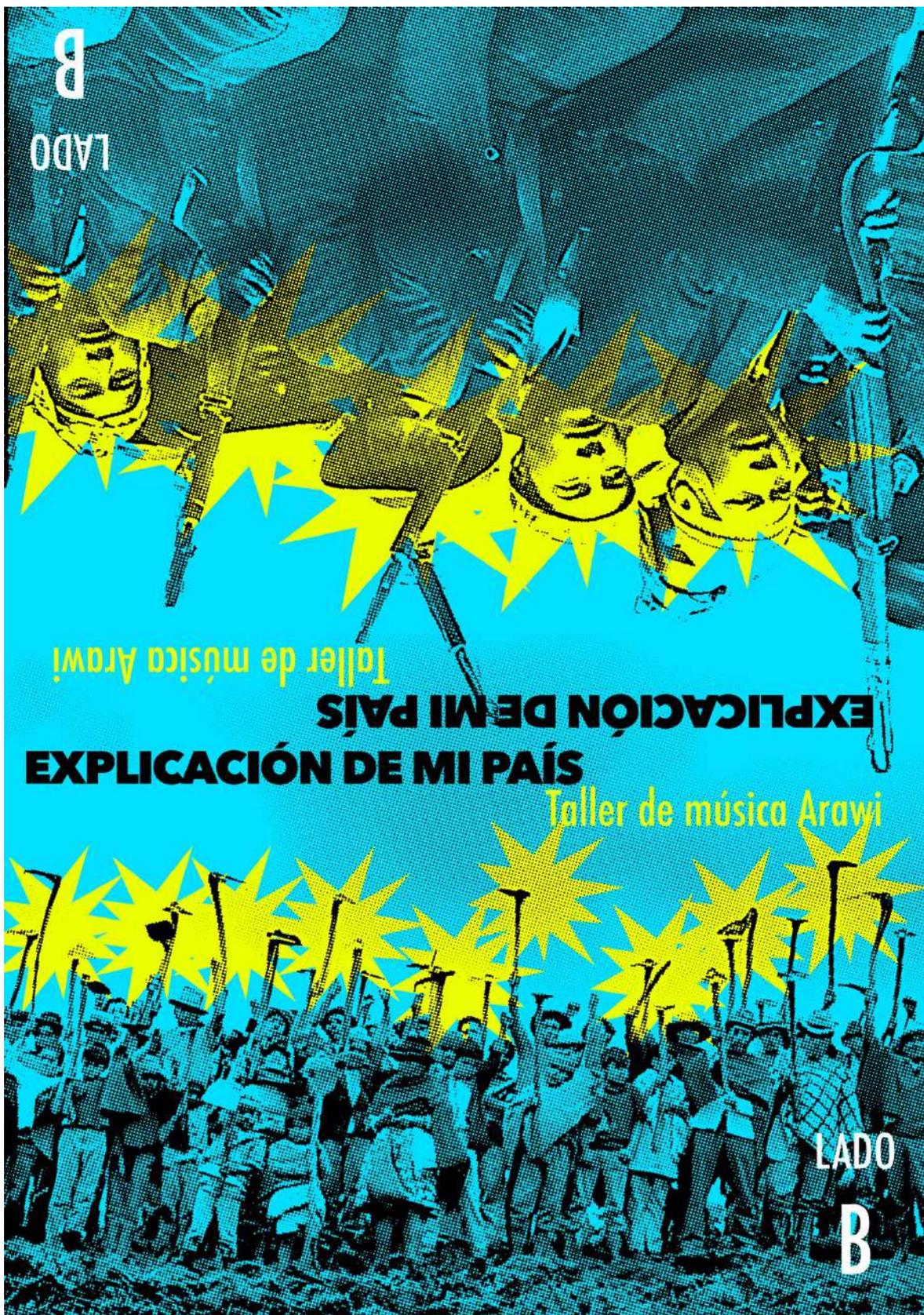


Foto 30. Cartel, Explicación de mi país lado B.

### 3.6.9. Mujeres bolivianas por Estela Rivera

Este disco es uno muy importante, porque Estela reivindica a las mujeres bolivianas como ente transformador en la historia boliviana, lo consideramos importante porque si bien a los indígenas se los ha hecho a un lado, el caso de las mujeres es peor pues como habíamos visto antes cuando hablamos de Juana Azurduy, el simple hecho de ser mujer las ha llevado a un lugar aún más olvidado.

Estela nos narra las historias de mujeres valientes incitando a levantar la voz y a recordar la historia pues si ellas no la recuerdan quedará en el olvido, empezando su recorrido histórico con Bartolina Sisa, una comandante y guerrera aimara, a la cual para escarmentar a los indígenas la decapitaron y exhibieron su cabeza como amenaza a los sublevados, su inspiradora actuación en la batalla hace que varias mujeres más se hayan levantado en armas, y es por eso que Estela dice en sus versos que aún hasta el día de hoy ese espíritu de Bartolina sigue renaciendo como un manto de esperanza. Siguiendo con la narración entra Juana Azurduy otra guerrera que fue fundamental para la independencia boliviana quien elevaba el espíritu con sus triunfos e incansable fervor en batalla, después de la independencia, se le concedió una pensión por sus logros, la cual se le arrebató haciendo que toda su carrera militar y logros fueran olvidados junto a ella muriendo en soledad. Manuela Gandarillas ha sido una de las guerrilleras que destacó durante la independencia del Alto Perú, ella comando un grupo de mujeres armadas solo con palos y piedras, resistieron valientemente al grito "Sagrada es nuestra casa", pelearon y resistieron ante el feroz opresor a quien solo le queda cometer masacre tiñendo esas tierras de la coronilla con la sangre de tan valerosas mujeres a quienes recordamos dignamente cada 27 de mayo. Se continúa el relato con Adela Zamudio, quien fue maestra, escritora y pintora, una mujer tan valiente que criticó a la iglesia católica, así también fue fundadora y directora de la primera escuela laica en Bolivia, dedicada a la reivindicación social de la mujer, con versos tan firmes como sus convicciones Adela siempre estará presente en la historia, tanto por sus escritos como en la canción de Estela que le brinda un merecido homenaje. Tras un verso en homenaje a las mujeres mineras del país, nos presenta a María Barzola, mujer minera que lucho contra la mafia de

los conocidos como varones del estaño, se puso al frente de la manifestación aguerrida y valiente, el ejército militar la torturo y masacró en Catavi, pasando a la historia como una mujer minera firme, valiente y símbolo de iluminación para la lucha obrera. Siguiendo con las mujeres mineras el relato continúa citando a 5 mujeres mineras Domitila Barrios de Chungara, Aurora Villaroel de Lora, Angélica Romero de Flores, Luzmila Rojas de Rioja y Nelly Colque de Paniagua realizaron una huelga de hambre en 1977 que iniciaría un movimiento en Bolivia para recuperar la democracia, esa huelga masiva destruyó la admitía irrestricta de Banzer, llegando al fin de la dictadura. También nos habla de las mujeres del oriente y si espíritu inquebrantable, a quienes también el país les debe gratitud y reconocimiento, para terminar con una sicureada cantando a las Bartolinas, mujeres valientes al frente de los movimientos sociales.

Para honrar este disco con un contenido tan fuerte pero elegante y delicado, planteamos una ilustración, en la que se muestra a una mujer de pollera, que camina cargada de historia y sentimiento, cargando en sus espaldas el respectivo aguayo en el que guarda todas esas luchas, cargas y olvido que llevan las mujeres bolivianas sobre todo las indígenas, en su cara se ven algunas arrugas mostrando el largo y cansado camino que han recorrido, en su mano derecha están unas hojas de coca, representando su historia y tradición muchas veces vulnerada, pero vemos una luz de esperanza, ya que en su mano izquierda se puede ver un hilo similar al de un globo, pero que nos lleva a un potente mensaje de esperanza ya que en lugar de un globo nos lleva al sol, que nos muestra esa luz infinita de fuego y esperanza que las mujeres nos han brindado a lo largo de la historia de este país, es una luz de esperanza que nos muestra a la vez ese fervor por reivindicar esa historia, esas luchas y sacrificios que se han realizado.

En cuanto a los colores, utilizamos tres, el magenta que junto con el negro utilizamos para el tramado del cartel como parte del fondo y los detalles de la vestimenta, así también el negro se usó para la primera parte del título y la autora y, el magenta para la segunda parte del nombre del disco, el amarillo se puso en

partes para resaltar y mostrar algunos detalles como el sol y la parte superior de la vestimenta, así también para equilibrar pesos.

La tipografía que utilizamos es una con serifa para tener una lectura corrida, el título del disco se escribió en letras capitales para mostrar la importancia de este y el nombre de la autora se escribió con letras capitales y minúsculas para no generar una monotonía.



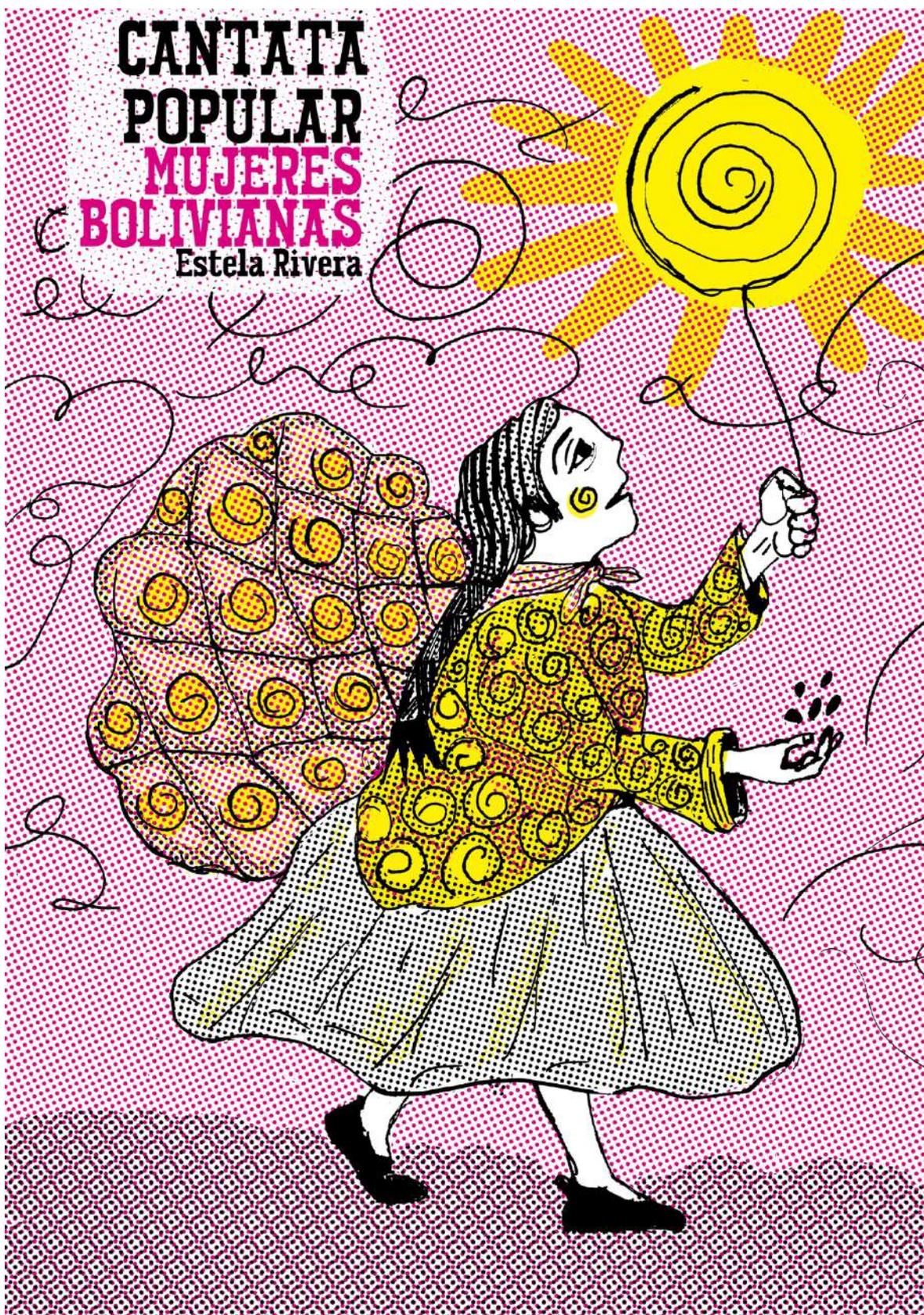


Foto 31. Cartel, Cantata popular mujeres bolivianas.

### **3.6.10. Cantata a las Heroínas por Canto Popular**

Esta cantata narra la revolución de Bolivia, de manera cronológica, desde sus inicios con Alejo Calatayud y las batallas más importantes, podemos observar que tiene un fin más histórico y no tanto de investigación o de profundizar en algunos temas como veíamos con Estela Riva que buscaba con ansias reivindicar a la mujer boliviana o como en las otras cantatas que se buscaba mostrar la travesía del indio en este país, el grupo Canto Popular se limita a cantar sobre la independencia, en un comienzo sin dar una notoria cabida a su título, dejando algunas señales de lo que se ve en el tema "El alzamiento" donde se le empieza a dar más protagonismo a la mujer boliviana, mostrando que la independencia si era tarea de todos, mujeres, hombres, criollos e indios, enaltecen a Manuela Gandarillas quien si bien estaba quedando ciega y sin tener alguna formación militar, al grito de "Sagrada es nuestra casa" motivó a las mujeres a luchar por sus tierras, aunque él los cantos se ven como algunos la tomaban por menos por su condición de mujer ella fervientemente dirigió a las madres hijas y vecinas a defender en batalla lo que el opresor quería arrebatarse, es así como se encaminan a lo que sería históricamente como la batalla de la coronilla donde pasarían a la historia luchando con lo que tenían al alcance, fueron masacradas por el enemigo sin dar un paso atrás ni pedir clemencia.

En el cartel diseñado para este disco se planteó una ilustración que muestre ese sacrificio que realizaron las guerrilleras de la coronilla lideradas por Manuela Gandarillas, es por eso que se ilustra una suerte de flor con unas ramas y ojas cortadas alrededor, haciendo referencia a la delicadeza con las que muchas veces se asemeja a la mujer, y al estar cortadas reflejamos la masacre de los opresores hacia tan valientes guerreras, pero vemos que los ideales y el espíritu de lucha siguen firmes y latentes ya que podemos ver al centro de la flor una llama que representa esa ferocidad y esa luz de rebeldía, de esperanza que motiva a luchar por un mejor lugar, el fondo rojo nos muestra esa sangre derramada y el sacrificio de las guerrilleras, comuna tipografía en la parte inferior para dar peso al cartel.

Los colores que utilizamos son el rojo para el fondo y algunos detalles de la llama encendida, el negro para delinear la ilustración y para el nombre del grupo intérprete y el amarillo para dar algunas luces en la flor y detalles de la llama al centro de la misma, también se aprovechó el blanco del sustrato para dar algunas luces y la tipografía del título del disco.

La tipografía es sin serifa de cuerpo grueso para dar peso en la parte inferior y además para generar contraste entre la ilustración y el texto, se utilizó la misma tipografía para el nombre del disco y los intérpretes solo se varió la composición y los tamaños para generar un recorrido visual fluido.





Foto 32. Cartel, Cantata a las heroínas.

## CAPÍTULO IV

### 4. Conclusiones y recomendaciones

#### 4.1. Conclusiones

Al haber concluido el presente proyecto de grado podemos ver la importancia de revalorizar la historia de nuestro país y recordar de donde vinimos y ver a donde nos queremos dirigir, así como las cantatas narran la historia que años atrás había ocurrido, debemos estudiar y proponer no con afán de mejorar si no de conmemorar y reivindicar la parte de la historia que muchas veces no se quiere contar, es así que podemos concluir este proyecto con la satisfacción de haber rendido un merecido homenaje a todos aquellos artistas que muchas veces siendo silenciados, han podido elevar las voces contando historias que merecían ser escuchadas y que hoy en día merecen ser vueltas a escuchar.

También podemos afirmar que la serigrafía sigue vigente como un medio de impresión, y, que al trabajarla en gran formato logra tener un impacto fuerte en la propuesta de cartel aprovechando los colores vibrantes y bien saturados que se logran por el medio, así como la riqueza que nos brinda gráficamente, respetando los procesos a la hora de hacer la preparación y la impresión para tener una obra de alta calidad.

#### 4.2. Recomendaciones

Es muy importante volver a la investigación y experimentación de los medios de impresión que muchas veces consideramos como antiguos y obsoletos, para poder generar una biblioteca de recursos gráficos que nos permitan desarrollar un diseño gráfico más humano con un sentido estético que permita explotar al máximo estas técnicas, como podemos explorar durante el proceso de este proyecto, aprovechando las ventajas que brinda la serigrafía y el impacto que puede generar tanto en lo sensorial como lo productivo.

También mencionar que es necesario respetar los procesos de impresión de cada método para poder obtener resultados acordes al diseño, planificando cada paso y tomando en cuenta desde el principio de la elaboración del diseño cuáles serán los métodos en los cuales se vayan a imprimir.



## Bibliografía

- Barnicoat J. (2000). *Los carteles: su historia y su lenguaje*. Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili.
- Badanes P. (2006). *La estética en las barricadas mayo del 68 y la creación artística*. España, Universidad Jaume I. Servicio de comunicación y publicaciones.
- Costa, J. (2013). *Diseñar para los ojos*. Medellín, Colombia: Universidad de Medellín.
- Ferrer E. (2014). *El lenguaje de la publicidad*, México DF, México, Fondo de Cultura Económica; Edición 2 (14 octubre 2014).
- Farren M. y Loren D. (2013). *Classic Rock posters*, New York, EEUU Ed. Sterling 2018.
- Grabowsky y Bill Fick (2015). *El grabado y la impresión*, Barcelona, España, Ediciones Blumme.
- Gillam Robert, (1950). *Fundamentos del diseño*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Victor Leru.
- Hainke W. (1989). *Serigrafía*, México, Ediciones La Isla.
- Kunst P. (2013). *Consideraciones acerca del Cartel*, Santa Fe, Argentina Editorial Acquatint.
- Martin Dura J. (2009). *Funciones de la Comunicación del cartel de diseño*. Jaen España, Editorial itakus.

Mattelart A. (2000). *La publicidad*, Barcelona, España Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Ortiz J. (2017). *Afectividad y diseño*, Ciudad de México, México, Facultad de Arquitectura.

Print Club London (2017), *Serigrafía*, Barcelona, España, Editorial. Blume 2019.

## Webgrafía

Alarcón R. Díaz I. García M. Leiva Jorge. (29 de julio 2022). Música Popular.  
<https://www.musicapopular.cl/grupo/kollahuara/>

Blanco E. (26 de septiembre de 2010). Enciclopedia del bicentenario de Bolivia.  
<https://elias-blanco.blogspot.com/2010/09/ramiro-barrenechea-zambrana.html>

Blanco E. (2 de marzo de 2012). Enciclopedia del bicentenario de Bolivia.  
<https://elias-blanco.blogspot.com/2012/03/estela-rivera-eid.html>

Mendoza J. (9 de abril de 2021). Revista Agitprop,  
<https://revistaagitprop.wordpress.com/2021/04/19/los-discos-indispensables-de-la-cultura-boliviana-las-cantatas-populares/>

Díaz M. y Ossio M. (24 de enero 2022). La Razón.  
<https://www.la-razon.com/la-revista/2022/01/24/fallecio-a-los-81-anos-jorge-mansilla-torres-el-gran-coco-manto/>

Sankanab. (de agosto de 2010). Andes donde andes y más cosas.  
<http://andesnevados.blogspot.com/2010/08/kanata-grupo-khanata-kanata.html>

Historia.com.bo recuperado el 10 de septiembre de 2023.  
<https://www.historia.com.bo/biografia/alfredo-dominguez-romero>

Reyqui (6 de mayo 2021). Bolivia Informa.  
<https://bo.reyqui.com/2021/05/rijchary-1985-grupo-boliviano-de-musica.html>

Opinión. (29 de octubre 2011). Opinión.com.bo  
<https://www.opinion.com.bo/articulo/tendencias/35-anos-toda-vida-canto-popular/20111029203100660025.html>

Hurtado F. (2021). Revista rascacielos.

<https://www.revistarascacielos.com/2022/10/09/el-sonido-de-la-libertad/>

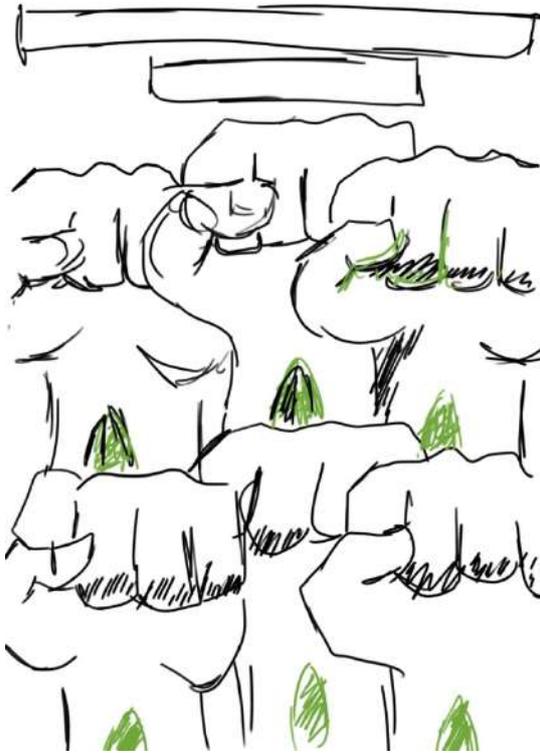
La Razón. (8 de febrero de 2011). La Razón.

<https://www.la-razon.com/la-revista/2011/02/08/arawi-explica-el-pais-a-traves-de-la-obra-de-jesus-duran/>

Musicaandina2011.com recuperado el 10 de septiembre de 2023.

<https://musicaandina2011.blogspot.com/2018/11/luis-rico.html>

**ANEXOS**



Boceto, Miguel Betanzos.



Boceto, Kanata lado B.



Boceto, Cantata de las mujeres bolivianas.



Boceto Kanata lado A.



Boceto, Indio 2da parte.



Soldado y pulido de marco metálico.



Pulido de marco metálico.



Preparado de malla para tensar.



Encolado de malla sobre marco metálico.



Tensado de malla.



Marco tensado.



Secado de marco emulsionado.



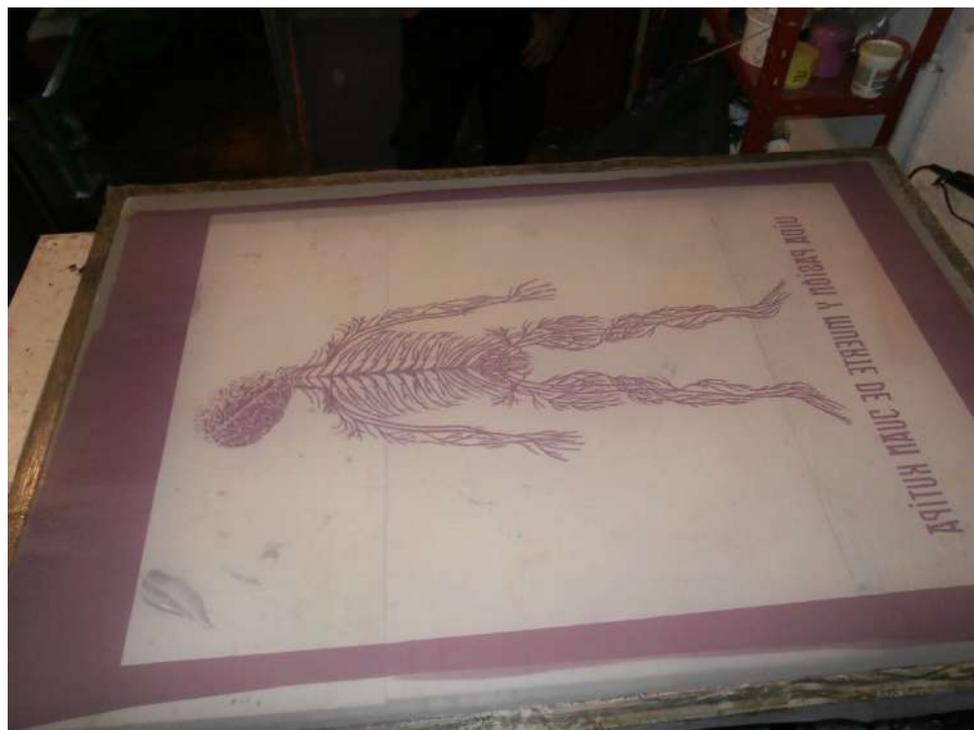
Preparado de acetato y marco para insolado.



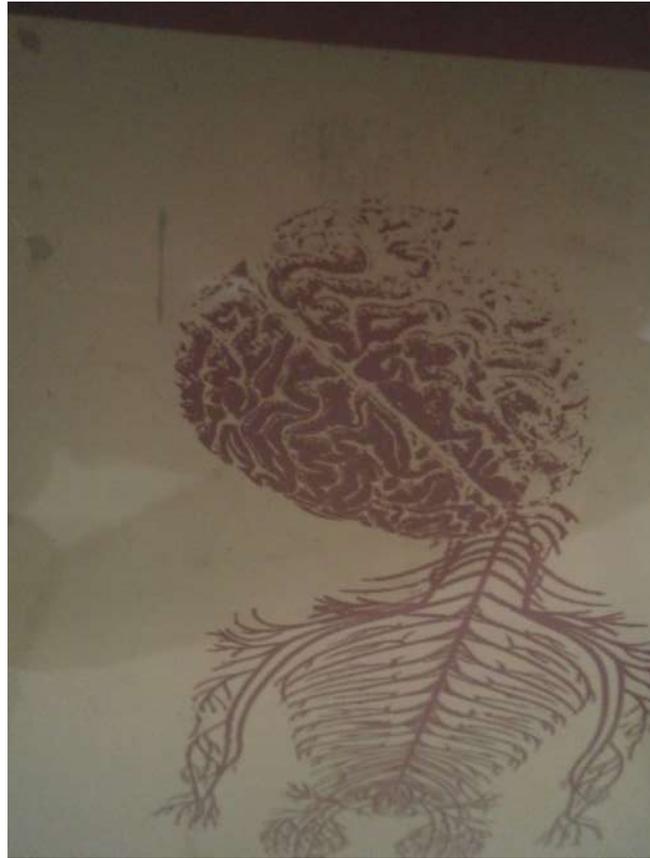
Insolado de marco.



Revelado de marco con hidro lavadora.



Marco revelado y secado.



Detalle de marco revelado listo para imprimir.



Impresión con extensión de racleta.



Impresión por partes en un mismo marco.



Cartel impreso puesto en el rack de secado.