

**Universidad Mayor de San Andrés  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Antropología y Arqueología**



**Tesis de Grado:**

**LA MÚSICA EN LA FIESTA DE TODOS SANTOS:  
LAS NUEVAS PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES  
MUSICALES EN LA DESPEDIDA DE LAS ALMAS EN OVEJUYO**

**Postulante: Diego Machicao Arauco**

**Tutora: Luz Pacheco F.**

**L a Paz – Bolivia  
2010**

## LA MÚSICA EN LA FIESTA DE TODOS SANTOS:

### LAS NUEVAS PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES MUSICALES EN LA DESPEDIDA DE LAS ALMAS EN OVEJUYO



“La vida, una melodía que no volverá a escucharse sino más allá de la vida”

(Sáenz, 2007: 309)

## ÍNDICE

### **LA MÚSICA EN LA FIESTA DE TODOS SANTOS: LAS NUEVAS PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES MUSICALES EN LA DESPEDIDA DE LAS ALMAS EN OVEJUYO**

Resumen

Introducción

## ***CAPÍTULO I***

### **Prácticas y representaciones de la música en el culto a la muerte en los Andes**

<b><i>1.1 Antecedentes de la música en los rituales en el período precolonial</i></b>	<b>15</b>
<b>2.1 La celebración de los muertos en el periodo colonial</b>	<b>16</b>
<b>3.1 El ciclo agrícola y los muertos: Todos Santos contemporáneo</b>	<b>22</b>
<b>4.1 El ciclo agrícola y la música</b>	<b>24</b>
<b>5.1 La música, los instrumentos musicales y las deidades</b>	<b>25</b>
5.1.1 El origen de la música	27
<b>6.1 Planteamiento del problema</b>	<b>30</b>
6.1.1 La persistencia de las prácticas musicales de Todos Santos en el contexto urbano	35
<b>7.1 Objetivos</b>	<b>36</b>
<b>8.1 Justificación</b>	<b>37</b>

<b>9.1 Hipótesis</b>	<b>37</b>
<b>10.1 Metodología y Técnicas de Investigación</b>	<b>38</b>

**CAPÍTULO II**  
**Aproximaciones teórico-antropológicas sobre música**  
**Marco Teórico Conceptual**

<b>2.1 Sobre el concepto de Etnomusicología en la cultura</b>	<b>43</b>
<b>2.2 Funciones sociales de la música</b>	<b>46</b>
2.2.1 La función en la identidad	46
2.2.2 La función en la emoción	47
2.2.3 La función en la memoria	49
<b>2.3 La música de Todos Santos entre lo tradicional y lo moderno</b>	<b>50</b>
2.3.1 La música tradicional del mundo rural	50
2.3.2 La música moderna del mundo urbano	53

**CAPÍTULO III**  
**La música de Todos Santos en el barrio de Ovejuyo**  
**Estudio de caso**

<b>3.1 El Barrio: Ubicación, conformación, idioma y diferencias socioeconómicas de la población.</b>	<b>57</b>
3.1.1 Los cementerios del barrio	61
3.1.2 El cementerio de Ovejuyo	63
<b>3.2 Premisas para la celebración de Todos Santos en Ovejuyo</b>	<b>65</b>
<b>3.3 Los preparativos para la celebración de Todos Santos en Ovejuyo</b>	<b>67</b>

3.3.1 La refacción de las Tumbas	69
3.3.2 La contratación de la Música	69
<b>3.4 Los Conjuntos de música y la clasificación local</b>	<b>70</b>
3.4.1 Los conjuntos Tradicionalistas y sus diferencias	71
3.4.2 Tradicionalistas folklóricos con canto	73
3.4.3 Los conjuntos modernos	74
3.4.4 Los conjuntos contratados	77
3.4.5 Formas de retribución a los conjuntos	78
3.4.6 Los resiris	80
<b>3.5 El performance musical en los rituales públicos y privados, entre propios y extraños</b>	<b>81</b>
3.5.1 Performance de los grupos de música en la casa, a la llegada de las almas (1º de noviembre)	88
3.5.2 El performance en el ritual del cementerio. El adiós a las almas. (3 de noviembre)	96
3.5.2.1 El ritual en el cementerio	100
3.5.2.2 Performance en el cementerio: tocando frente a las tumbas	103
3.5.2.3 Performance en el cementerio: los conjuntos modernos	105
3.5.2.4 El performance en el ritual de la cancha	107

<b>Conclusiones</b>	<b>110</b>
<b>Glosario de términos en lengua aymara</b>	<b>117</b>
<b>Bibliografía</b>	
<b>ANEXOS</b>	

## Resumen

La Fiesta de Todos Santos es una de las celebraciones más grandes, que se llevan a cabo a lo largo del año, en el área rural y urbana de la mayoría de los departamentos de Bolivia. En la ciudad de La Paz, durante los días de festejo (1 y 2 de noviembre), todos los cementerios se encuentran llenos de familiares “dolientes” que desean “despedir” a las almas de sus difuntos, durante los 3 primeros años desde su fallecimiento. Durante estos años, los familiares llevan a cabo una celebración cargada de una serie de elementos que se hacen imprescindibles al momento de pensar en el contexto en el cual se da la Fiesta de las almas, entre dichos elementos, la música.

Actualmente, a todo este grupo de familiares, en el cementerio, se les unen una serie de personas que también se convierten en “actores principales” de la Fiesta: resiris y músicos; son estos últimos los que me conciernen la presente investigación.

Este trabajo se enfoca principalmente en el papel, en la forma y en el sentido que la música de la Fiesta de Todos Santos, tiene en Ovejuyo; Analizando a través de quienes la interpretan y de los instrumentos que utilizan. Ahora, se debe tomar en cuenta que el trabajo se realizó en la zona de Ovejuyo, una zona periurbana de la ciudad de La Paz, donde los elementos inmersos en la celebración, varían a los de zonas rurales y urbanas.

Por lo tanto, el trabajo gira en torno a lo que sucede en el cementerio de Ovejuyo durante los días de celebración, donde los músicos, junto a los familiares y resiris, adquieren un rol que será descrito en la presente tesis.

## Introducción

La música en la fiesta de Todos Santos: las nuevas prácticas y representaciones en la despedida de las almas en Ovejuyo, es una tesis que pretende dar cuenta de los fenómenos derivados de la música en tanto lenguaje social en un espacio donde se combina tradición y modernidad. Intentando encontrar el vínculo entre quienes la practican y su medio. Se trata de un estudio circunscrito en un cementerio clandestino, donde muchos restos humanos son enterrados y cuyas muertes nunca fueron registradas ante las autoridades estatales, y sobre las cuales, tampoco se levantaron actas de defunción.

En este espacio existen diferencias marcadas en el cómo se celebra en el conjunto de la ciudad y en otros cementerios. Una de las diferencias es el número de días que se lleva a cabo la festividad de Todos Santos. De acuerdo a viejas categorías fiscales diferenciadas entre originarios y forasteros, los primeros celebran durante 3 días, y los otros 2 días.

Ovejuyo es uno de los barrios que hasta hace pocos decenios circundaban la ciudad de La Paz, actualmente este dejó de ser una zona periurbana pero en su interior aún cohabitan reminiscencias de su pasado rural. En las partes más alejadas de lo que se identifica como el centro, la calle 60, aún persisten aquellas viviendas cuyas calles carecen de asfalto o servicios básicos. En estas se observa la crianza de animales domésticos (ovejas, cerdos, vacas, gallinas, conejos y otros) dando una imagen de pueblo al interior del barrio que a su vez continúa desarrollándose de manera pujante acorde a los patrones de la modernidad, pero sin dejar en el olvido aquellas prácticas de Todos Santos, que otrora correspondían aquel pueblo dentro del barrio.

Y es que este fenómeno es propio de la ciudad de La Paz desde sus orígenes. Primero, fundada en la marcada diferencia étnico-cultural en la cual sus habitantes dejaron sus huellas hasta el presente. En los últimos 60 años esta sede de gobierno, por ser polo de atracción económico-social y político-cultural recibió cada día una mayor cantidad de población rural y urbana



proveniente de diferentes lugares del país, hasta convertirse en una ciudad multicultural donde se mezclan prácticas de aquel pasado con las de la modernidad del presente. La celebración de Todos Santos es un ejemplo de estas persistencias y/o reminiscencias claras de la época prehispánica, y que hoy subsisten en la urbe, en un barrio como el de Ovejuyo donde convive población del área rural, descendiente de esta, además de la multiplicidad de identidades provenientes de otros barrios o personas de origen extranjero, llegando a formar parte del mosaico cultural.

Mirando hacia el pasado en el tema de la música las crónicas y relatos de la época prehispánica, dan cuenta que esta siempre estuvo asociada a la comida y la bebida, y en el periodo colonial durante el cual se produjo un encuentro violento hacia la cultura aymara, por haber enfrentado políticas de evangelización y extirpación de idolatrías, se modifican prácticamente todos los aspectos vivenciales. Desde entonces la fusión de costumbres, ritos y cosmovisiones, sumados a la nueva forma de percibir las cosas son el resultado del sincretismo del presente, que dio lugar al surgimiento de la celebración de Todos Santos llena de misticismo y memoria, de la cual lo lúdico y festivo se expresa en los colores, sabores, texturas, manifestadas en la comida, flores y ritos que se observan en Ovejuyo.

En esta fiesta no faltan los músicos ni la música. En este espacio, las funciones sociales de la música están relacionadas con la identidad, las emociones y la memoria, creando y recreando nuevas identidades, manejando los sentimientos y organizando el tiempo.

Los músicos hacen su aparición al año de fallecida una persona, durante el primer retorno del alma a la tierra y aquí tal como se practica en el área rural, se la recibe con música instrumental, pero con las recreaciones que se hacen en el mundo urbano. La música sirve para ayudar a establecer la naturaleza mágica y no mágica de la muerte permitiendo la exteriorización de tensiones internas de los dolientes y mostrando los sentimientos emocionales por la muerte de su pariente. Sin los músicos y su música estos ritos no tendrían el mismo sentido pues, tal como esta actualmente estructurado el ritual de Todos

Santos, es esta la que permite construir identidades, canalizar emociones y ejercitar la memoria.

La población disfruta de la música autodefiniéndose de manera particular para darse un lugar en el seno del barrio, “Es la música que nos gusta”, señalan al escuchar a los conjuntos de música, pero también es la música del “otro”, la del no disfrute que permite hablar de inclusiones y de exclusiones. Y es en este contexto que la música consigue situar a la población en diferentes grupos sociales, delimitando fronteras étnicas y de clase entre la población no migrante y migrante que se identifica con sus lugares de origen y el sentimiento comunitario, en un contexto de constante cambio cultural como es el de la ciudad. En este complejo mosaico cultural los gustos por la música no se derivan únicamente de las identidades socialmente construidas; estas obedecen también a impulsos emocionales que son satisfechos o evocados por música que se recrea a sí misma. Las recreaciones aluden a música interpretada con una diversidad de instrumentos en las que se contemplan las canciones cuyas letras hablan de la muerte física o de lazos afectivos, permitiendo exteriorizar emociones, ideas y pensamientos que de otra manera no podrían transmitirse; sirviendo de vía de escape y resolviendo conflictos sociales, induciendo tranquilidad, sentimientos religiosos y otros como la catarsis.

Por otra parte, la Fiesta de Todos Santos en Ovejuyo es un ritual en el cual los dolientes, parientes y afines al recordar a las almas de sus difuntos disfrutaban materialmente de la comida, bebida y música, mientras las almas lo hacen de los olores, sabores y la melodía de su agrado y es en esta unión mágico-religiosa del largo ritual que se desarrolla en 3 espacios distintos (vivienda, cementerio y cancha) donde se fortalecen los vínculos familiares y sociales. En estos espacios entre lo público y lo privado se encontrarán categorías locales en cuanto a formas de clasificar y diferenciar los tipos de música familiar, tradicional o popular entendidos como lenguaje social. Y es en este sentido el presente trabajo pretende ser un aporte.

En el primer capítulo la música es abordada desde una perspectiva diacrónica y sincrónica partiendo de la idea de la existencia de un sistema de creencias en el mundo andino. En este sistema la comida, música, baile y bebida estaban presentes en los rituales. Estas prácticas serán modificadas en el encuentro con la cultura colonizadora del Siglo XVI, las mismas que serán combatidas a través de una serie de políticas en el proceso de extirpación de idolatrías. La imposición de la música europea forma parte de los cambios en los sonidos y ritmos que posteriormente se irán mixturando e influenciando hasta dar lugar a un nuevo repertorio renacentista y barroco americano. En esta parte también se aborda el Todos Santos contemporáneo aludiendo principalmente a las prácticas del área rural y su relación ciclo agrícola/música, las prohibiciones de ciertos instrumentos musicales, el origen de la música y su relación con las divinidades, además del planteamiento del problema, los objetivos, la justificación, la hipótesis y la metodología de investigación.

En el segundo capítulo, se reflexiona desde el marco teórico planteando nociones y conceptos relativos a la etnomusicología en la cultura, las funciones sociales de la música, en tanto identidad, emociones y memoria, además de las diferencias de la música entre el mundo rural y urbano.

En el tercer capítulo se presenta el trabajo de campo realizado en la zona de Ovejuyo. Este trabajo está contextualizado por datos socioeconómicos y culturales. Se describe el barrio en tanto espacio inserto en las dinámicas del cambio, se hace referencia a los cementerios y desde el microespacio del cementerio de Ovejuyo, se describen las prácticas y representaciones de Todos Santos y la música. Los preparativos, las formas de contratación y retribución de músicos, las formas de clasificación local de la música, los rituales de la casa, el cementerio y la cancha y el performance de músicos y resiris en el contexto de un largo ritual, además de las conclusiones.

Aunque esta tesis se desarrolla alrededor de la música, no aborda específicamente la expresión artística, es decir, la técnica y cualidades de los instrumentos, del sonido o su combinación. No se trata aquí de un análisis de la estructura sonora sino del fenómeno social que de su práctica deriva, lo que

permite acercarse a la música como lo que es, un lenguaje social. Por lo tanto, la investigación no explica como es la música de Todos Santos, más bien trata de encontrar el vínculo entre quienes la practican y el medio que los rodea. De este modo este estudio se aboca a la idea de la música como lenguaje social, como un medio de expresión, identificación y comunicación.

# CAPÍTULO I

## Prácticas y representaciones de la música en el culto a la muerte en los Andes



### **1.1 Antecedentes de la música en los rituales en el período precolonial**

En el periodo prehispánico el culto a los muertos en los Andes formaba parte de un “*sistema andino de creencias*” (Pantagrue, 2006:4) y este coincidía con el mes de noviembre. Distintas versiones sobre este culto muestran que las poblaciones andinas desenterraban a sus difuntos de los sepulcros, sacaban los esqueletos y calaveras para recomponerlos, vestirlos, montarlos sobre andas y llevarlos en procesión. En este ritual la gente comía, bebía y el baile estaba presente junto a la música. En relación al tiempo de los difuntos, algunos cronistas señalan que se denominaba “*ayamarca*” ó “*Aya Marçay Quilla*”.

Para Guamán Poma de Ayala, “*Aya Marçay Quilla*” significa “*mes de los defuntos, aya quiere decir defunto, es la fiesta de los defuntos. En este mes se sacan a los defuntos de sus bóvedas que llaman pucullo y le dan de comer y de ueuer y le bisten de sus bestidos rricos y le ponen plumas en la cauesa y cantan y dansan con ellos. Y le pone en unas andas y andan con ellas en casa en casa y por las calles y por la plasa y después tornan a metella en sus pucullos, dándole sus comidas y bagilla al prencipal, de plata y oro y al pobre de barro. Y le dan sus carneros y rropa y lo entierra con ellas y gasta en la fiesta muy mucho*”. (Poma de Ayala, 1980:231). Del mismo modo, Cristóbal de Molina dirá que el mes de noviembre, “*ayamarca*”, estaba dedicado a los muertos y se celebraba con una serie de cantos, música, visitando sepulcros y dejándoles alimentos. En la fiesta se daba de comer, se comía y se bebía junto a los difuntos. (Molina, 1572: 90).

Asimismo, Fray Alonso Ramos Gavilán en su libro “*Historia de Nuestra Señora de Copacabana*” de 1621, citado por Fernández, señala que “*cada año y por el mismo tiempo en que uno había muerto había una junta de parientes y de amigos y sobre la sepultura ponían abundancia de comida y bebida y se refrescaban los cantos, trayendo a la memoria en sus endechas las hazañas y cosas insignes que el difunto se había ocupado, y aquellas cosas que más había aparecido. Conforme a la calidad de la persona que enterraban, así usaban de ceremonias, refiriendo en todas ellas, aquellas cosas que eran en alabanza del difunto, con que pretendían mover a compasión y lágrimas a los circundantes*”. (Fernández, 1986:21).

## **2.1 La celebración de los muertos en el periodo colonial**

A la llegada de los españoles, la celebración de los muertos será combatida durante el proceso de extirpación de idolatrías. La iglesia católica terminaría imponiendo la celebración de Todos los Santos, que daría origen a una simbiosis. Veamos como se entrelazan ambas culturas. En México, por ejemplo, “*el encuentro violento de las culturas indígena y española significó, desde luego, la modificación de prácticamente todos los aspectos vivenciales de estos grupos. Desde entonces se dio un largo proceso de fusión de*

*costumbres, ritos y cosmovisiones, que sumados generaron una nueva forma de percibir las cosas. En las ceremonias consagradas a los muertos, la interrelación de estas dos visiones propició el surgimiento de una celebración llena de misticismo y memoria, formándose un nuevo carácter lúdico y festivo cuyas expresiones llenas de colores, sabores, texturas, manifiestas en la comida, artesanías, flores y ritos que, después de siglos, seguimos haciendo hoy en día los mexicanos.” (Zaraus, 2004:149).*

Veamos como se da este sincretismo y cuales son las similitudes y diferencias entre las culturas andina y española. Ambas culturas se impregnan creando un nuevo lenguaje y una escenografía donde vivos y muertos participan. Una de las similitudes en la práctica de la celebración de los muertos entre el Nuevo y Viejo continente, es que en ambos existía esta práctica. La diferencia es que allá un día estaba destinado a los muertos comunes y el otro a la celebración de las almas santas. La diferencia entre almas comunes y almas de los Santos, se origina en Europa entre los años 284 y 305 d.c., durante la persecución de Diocleciano al cristianismo (Riveros, en la RAE, 2000: 391). Esta persecución, para el cristianismo, representa una gran cantidad de mártires y la necesidad e imposibilidad de los fieles de conmemorarlos a todos. A partir de esta realidad se establece una fiesta en común denominada Todos Santos. Para *“la iglesia católica la celebración de Todos Santos es para recordar a los seres que han sido declarados oficialmente santos, también a aquellos que no lo han sido, pero que han llevado una vida santa”* (Van den Berg, 1983:6) y el día 2 de noviembre para los difuntos<sup>1</sup>.

Esta realidad fue impuesta en los Andes como parte de la conquista del imaginario. La celebración diferenciada entre muertos y santos en España fue implementada como parte de las políticas de *“Extirpación de Idolatrías”*. (Museo de Etnografía y Folklore, 2005:10). Hasta ese momento lo que en la cultura andina existía es un culto hacia los muertos: *“La adoración de los muertos era un componente importante de la religión del Antiguo Perú. Las momias de los*

---

<sup>1</sup> La institucionalidad de la fecha, según Riveros viene de la práctica que “el Santo Abad de Orlidón de Cluny (1048) prescribió para su monasterio que el 2 de Noviembre se celebraran misas para los difuntos”. (Riveros, 2000:391).

*ancestros eran atendidas por sacerdotes y ofrecidas con sacrificios; durante algunas fiestas, ellas eran sacadas en procesiones, en la fiesta celebrada el mes de octubre en honor a los muertos, que más tarde fue asimilada a la fiesta de Todos Santos, cuya práctica todavía se puede observar entre los pueblos del Perú y Bolivia". (Museo de Etnografía y Folklore, 2005:11).*

De esta manera, en el contexto de evangelización, en tanto práctica política, los colonizadores atacaron uno de los pilares fundamentales de su religiosidad como bien dice Harris: *"El control sobre los muertos fue una piedra angular de la política cristiana para propagar la luz de la verdadera religión entre los paganos. La Iglesia pasó a ser el único lugar aceptable para los entierros". (Harris, 1983:138).*

Así, el Segundo Concilio Limense de 1567<sup>2</sup> estableció, a través de la Iglesia católica, la prohibición al desentierro de cadáveres. Y en 1574, durante el mandato del Virrey de Toledo, se produjo la primera imposición brutal de que los restos sean trasladados a una fosa común de donde antes eran enterrados (de manera dispersa o en sus propias viviendas), modificando el uso del espacio que tradicionalmente se empleaba: *"...E así han tenido sepulturas en los campos, distintas y apartadas de los pueblos, y en otras partes dentro de ellos, y en otras en sus mismas casas... ordeno y mando que cada juez en su distrito haga que todas las sepulturas de torres que están en bóvedas en las montañas, e sierras, se derruequen e haga hacer un hoyo grande donde se pongan revueltos los huesos de todos los difuntos que murieron en su gentilidad"* (Archivo Nacional de Bolivia. Sucre. EC. Año 1785 fol. 131 citado por el Museo de Etnografía y Folklore, 2004: 11).

Después *"de los primeros años de la conquista y pese a los esfuerzos de los curas por erradicar los acostumbrados cultos mortuorios, éstos continuaron vigentes en el sistema religioso andino" [...]* *"la Iglesia había logrado que los cuerpos fueran depositados en los cementerios de los templos cristianos, en muchos pueblos andinos los indígenas rechazaban la idea de la sepultura y,*

---

<sup>2</sup> Las principales acciones evangelizadoras en la región, por parte de los españoles, fueron dictaminadas en los 3 Concilios Limenses se llevaron a cabo en Lima entre los años 1551 y 1583. (Barnadas, 2002:79).



*por el contrario, sacaban a los cadáveres de las iglesias para llevarlos a sus antiguas tumbas y rendirles culto” (Pantagruel, 2006: 4, 5). En 1571, según Polo de Ondegardo “era cosa común entre indios desenterrar secretamente los defuntos de las iglesias, ciminterios, para enterrarlos en las Huacas, o cerros o pampas o en sepulturas antiguas o en su casa o en la del mesmo difunto, para dalles de comer y beber en sus tiempos. Y entonces beven ellos y bailan y cantan” (Ondegardo citado por Gisbert, 1999: 3).*

El traslado de un lugar a otro, la creación de nuevos asentamientos o “reducciones” (Saignes, T, Morlon, P. 1996: 136-154) de indios y el empadronamiento de las poblaciones originarias fueron otras de las políticas coloniales. Pedro Vicente Cañete y Domínguez, a finales del siglo XVIII, dirá que estos cambios no impidieron que las poblaciones andinas persistan con los rituales y continúen con la práctica de celebración a los muertos: *“Se empeñan los Deudos y Paisanos vivos a desenterrar los huesos para trasladarlos a las Parroquias donde ellos se hallan empadronados, o a otras, que se les antoja. A este fin concurren a los lugares del entierro, llevando por obligación cántaros de chicha, y unos castilletes vestidos de cigarros al toque de cajas con numeroso acompañamiento de hombres y mujeres de la misma casta. Encienden sus luces y se pasan todo el día y toda la noche en grandes lamentaciones recordando la memoria y costumbres de los difuntos”.* (Cañete y Domínguez citado por Van den Berg, 1987: 5). En estas prácticas en general acostumbraban *“procurarles comida y bebida y vestidos... cuando los enterraban solían a muchos ponerles en sus manos, en la boca, en el seno y otras partes, oro y plata y vestirles las ropas nuevas y, dentro, otras dobladas y chuspas y calzado y llautos, y en las endechas y cantos referían las cosas que hicieron notables, y las de sus antepasados”* (Murúa citado por Aláez García, 2001: 5).

Sobre la música se encuentran datos poco precisos. *“La única evidencia que se conserva de la música precolombina se encuentra en crónicas escritas en el siglo XVI por los conquistadores españoles y portugueses, así como por los misioneros. Estos cronistas fueron en la mayor parte de los casos, indiferentes a la música e incluso se opusieron a las manifestaciones artísticas*

*autóctonas por considerarlas una manifestación pagana*” (“Música Latinoamericana”, Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2008). Los cronistas se refieren solamente a las prácticas al momento de la muerte y a las celebraciones de los años posteriores, sin hacer precisiones y menos el momento en que la música es parte de los rituales, así Cobo dirá: *"En falleciendo el indio, se hacían sus deudos grandes llantos y ceremonias antes que lo enterrasen... Durante estos llantos y obsequias más o menos tiempo, según el estado y calidad del difunto. Celebraban estos llantos bailando al son de tambores y cantando endechas tristes y lamentosas... Daban de comer y beber a cuantos acudían a estos mortuorios los parientes y amigos del muerto"* (Cobo II, 1964:273 citado en Aláez García, 2001:4), o se aludirá de manera indirecta al día de los difuntos relacionándola con el baile y canto. Guaman Poma de Ayala, señala: *"le dan de comer y de ueuer y le bisten de sus bestidos rricos y le ponen plumas en la cauesa y cantan y dansan con ellos"*. (Poma de Ayala, 1980:231). Al igual que estas prácticas *"a oídos de los colonizadores la música indígena sonaba infernal, impía, marcial, fúnebre, lúgubre. De ahí que las músicas y danzas indígenas fueron muchas veces prohibidas por las autoridades religiosas católicas, e incluso algunos instrumentos de uso ritual fueron destruidos"*. (Guerrero 2006:1).

Lo que se conoce en relación a la música, al igual que en México, en Cuzco, se estableció *"una escuela de música y de poesía, con maestros encargados de enseñar éstas y otras artes a los miembros de la familia real y de la nobleza, [...] por ello no sorprende que los autóctonos absorbieran con gran rapidez y pericia la nueva música europea; ni que a las pocas décadas de su llegada ya existieran conjuntos indígenas polifónicos"* (Barnadas, 2002: 323). Esto que para Barnadas aparece como sorprendente, forma parte de la conquista del imaginario social. En México los colonizadores *"habían traducido al náhuatl las letras de los salmos, oraciones y pasajes de la Biblia referentes a la fiesta que se celebraba, y los 'maestros' de sus cantares, compositores indígenas, muchos de las cuales estaban íntimamente ligados a la religión nahua y les ponían música. [...] Así convivieron por un tiempo los bailes de los naturales, los cantares sobre los temas bíblicos entonados con melodías indígenas y música europea con instrumentos europeos [así] el desarrollo de*

*ceremonias con cantos, danzas, sonidos de instrumentos y procesiones, hizo sentir a la mayoría de los españoles, que el trabajo de evangelización había dado fruto” (Turrent 1996: 133). En efecto, una parte de los cantores y los músicos se convirtieron en el elemento indispensable para la conquista, la creación de nuevas escuelas, pero otros pedían a la iglesia católica “que las fiestas se muevan a distinto día, buscando que coincidan las del santo y del ídolo y así solemnizarlos juntos. Y es cierto que no miento que he oído en semejantes días cantar en el areito unos cantares de dios y del santo, y otros mezclados de sus metáforas y antiguallas que el demonio se las enseñó y sólo él las entiende” (Duran, Diego citado por Turrent 1996:169).*

En efecto, lográndose de este otros modos de secretismo hasta el presente, “durante el periodo colonial las culturas española y portuguesa impusieron la música europea en numerosas ciudad de América. En los siglos XVII y XVIII, [...] estos sonidos y ritmos se fueron mixturando e influenciando con la música e instrumentos nativos, transformándose mutuamente hasta el día de hoy [...] Floreció nuevamente la música nativa que incorporó al patrimonio cultural, quenas, tarkas, pinkillos, moseños, ocartinas, sikus, silbatos, raspadores, entre otros. A ellos se sumó, en el último periodo colonial, una fuerte influencia africana por el caudal de esclavos llegados a territorio americano” (Fundación COPPLA 2007:1). Se evidencia que “los primeros instrumentos de música que hicieron y usaron los indígenas –dice Mendieta– fueron flautas, luego chirimias, después orlos y tras ellos vihuelas de arco [...] cornetas y bajones” (Mendieta citado por Turrent 1996: 148). Apropiándonos de esta idea, es posible pensar que las quenas y pinkillos del presente, habrían sido del interés de los clérigos católicos, pues “a los religiosos les interesó especialmente que los indígenas aprendieran a tocar la flauta, porque, con esta se acompañaba el canto. Se usaban ‘para officiar y tocar en armonía: En lugar de órgano, tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo porque son muchas flautas” (Turrent 1996: 149). Lo cierto es que “la combinación de elementos europeos (modelo y compositor) y autóctonos (intérpretes, compositores, instrumentos, preferencias estilísticas, textos en lenguas locales...) dio lugar al nuevo repertorio renacentista y barroco

*americanos, que adquirió dos expresiones: la catedralicia y la misionera*". (Diccionario Histórico de Bolivia. Música. 2002:324).

### **3.1 El ciclo agrícola y los muertos: Todos Santos contemporáneo.**

Distintos autores coinciden que en el área andina el año agrícola se divide en época seca y época lluviosa. Estas 2 épocas corresponden al "*calendario agrícola religioso*" y se denominan: "*Jallu Pacha o tiempo de llluvias, tienen una duración de 4 a 5 meses, de Noviembre a Marzo [...] y la Awti Pacha o período seco, de Abril a Octubre*". (Pacheco, 1991:19). La primera asociada con la fertilidad, la actividad agrícola (siembra/cosecha), y el agua; y ambas están además diferenciadas por categorías de género: lo masculino y lo femenino. La primera se caracteriza "*con lo masculino y la segunda con lo femenino*". (Gutiérrez, 1990: 290).

En el plano sobrenatural "*el período lluvioso entre Todos Santos y el carnaval es visto como un tiempo de comunicación con los muertos, quienes son considerados responsables de la fertilidad de la tierra*" (Randall en Saignes, 1993:90). Los muertos asociados con el agua se explican desde la realidad espacio/temporal: "*esta sociedad agro-pastoril [está] ubicada en un ecosistema alto frío y seco, el agua y la humedad revisten una necesidad dramática: los muertos juegan un papel esencial en el retorno cíclico de las llluvias y la maduración de los campos entre Todos Santos y el carnaval*" (Saignes. 1993: 69).

En relación a los muertos se cree que "*de la muerte nace la vida [y que] las semillas sembradas en los meses anteriores hacen germinar sus primeros frutos*" (Fernández, 1986:3), pues son las almas las que empujan las plantas hacia fuera "*son ellas las que hacen florecer los cultivos y reproducir el ganado*" (Harris, 1983: 143). Por otra parte, las dos épocas se relacionan también con los huesos de los difuntos y los muertos. La época seca, caracterizada por el frío, la sequedad y la aridez es asociada con los huesos de los difuntos. Se cree que esta época los "*huesos se vuelven aún más secos y piden ayuda*". (MUSEF, 2004:19). Los huesos de los muertos, al ser integrados al ciclo

agrícola, aparecen en el mundo de las representaciones como *“huesos secos y sedientos como la tierra, y agradecerán a los dioses cuando llueva o les den un poco de agua o licor.”* (Chalco, 2000:99). A diferencia de esta época, en la época de lluvias, más cálida y húmeda *“los muertos son integrados al ciclo agrícola y el proceso de decadencia corporal [...] enfatizándose en su lugar, la fecundidad de la naturaleza. La manera de festejar a las ánimas individuales, entonces, mejor se comprende en relación y en contraste con la celebración del carnaval, en la cual llega a término el ciclo que comienza en Todos Santos”* (Harris, 1983: 144).

En suma, Todos Santos o *“la fiesta [de] los Muertos es un rito anual del paso de la estación seca a la estación húmeda y de las actividades de los muertos a las actividades de los vivos [es] el punto pivotal dentro del año andino, los muertos visitan a los vivos y, luego, son enviados a otro año de viaje con su parte de la cosecha”*. (Bastien, 1996:241). En Todos Santos, el *“retorno de los muertos a principios de noviembre sólo se limita a los días 1 y 2. En cierta medida los muertos siguen presentes durante todo el tiempo lluvioso hasta el periodo de Carnaval (o a veces, Semana Santa) [...] Los muertos tienen que ver, por tanto, con toda la estación productiva”* (Albó, Marzal y Melià, 1992: 112-113).

#### **4.1 El ciclo agrícola y la música**

La relación del ciclo agrícola y la música, se inserta en la división del año en 2 mitades: la época seca y la época lluviosa. Estos *“períodos a nivel musical, quedan claramente diferenciados; [por] los instrumentos musicales, el ritmo y su función simbólica y ritual”* (Testimonio citado en Layme, 1996: 46). *“Algunos instrumentos pueden ser tocados mientras otros están prohibidos. Músicas individuales y colectivas, con sus respectivos repertorios específicos, siguen así las reglas del ciclo anual [...] El cambio de instrumentos de un periodo a otro, parece otorgar como rol principal a la música el ordenamiento del tiempo, diferenciando las distintas épocas del año”* (Martínez, 1990: 155). La época de lluvias empieza con *“Todos Santos [y] se inicia [con] el periodo de wayñus, melodías tocadas en pinkillus (flautas de madera), cuyos tonos*

*plañideros prevalecen durante la estación y atraen a la lluvia*". (Harris, 1983: 142); *"Usados durante el periodo del Jallu Pacha, los instrumentos de viento como el pinkillu (alma pinkillu, anata pinkillu, etc.) traen la lluvia y evitan las heladas"*. (Sánchez, 2001: 50), y *"no ofenden a los muertos cuya cooperación es imprescindible para hacer fructificar los sembrados"* (Harris, 1983: 144). Mientras que en la época seca se utilizan instrumentos de *"las familias de la qina y siku"* (Layme, 1996: 113-114). Porque no existe peligro de que ahuyenten a las lluvias. Es así como la música, instrumentos musicales, agricultura y la celebración de Todos Santos forman parte de un todo. En suma, diría Rivière: *"sembrar, cosechar, producir, en suma, administrar los diferentes momentos del calendario agrícola, no se reduce sólo a la administración de datos materiales; es también negociar permanentemente con esas fuerzas situadas dentro y al exterior de la comunidad"*. (Rivière, 1994: 97).

### **5.1 La música, los instrumentos musicales y las deidades**

La cultura andina divide el mundo, de manera horizontal, en 2 espacios akapacha (mundo de aquí) y manq`a pacha (mundo de abajo). Pero con la evangelización a estos 2 espacios se les suma un tercero: el alaxpacha (mundo de arriba), poblado por las divinidades cristianas. Veamos como la música se inserta dentro de esta cosmovisión.

Ochoa dirá que en el "mundo de aquí", en *"el akapacha, están integrados todos los elementos naturales y sobrenaturales que controlan la vida de los hombres"* (Ochoa, 1976:25), es *"el mundo habitado por las personas, es el nivel intermedio donde confluyen las fuerzas del Alax Pacha y del Manqha Pacha"* (Van den Berg, 2005: 255). Mientras que en el inframundo o *manq`a pacha* se encuentran *"las fuerzas de la naturaleza y los otros seres del panteón aymara. Es un mundo subterráneo y oscuro que representa la energía incontrolable, renovadora y creadora"* (Bouysson-Beyssac, 1987:56), donde se *"cristaliza actualmente las fuerzas no completamente socializadas, salvajes y diabólicas del mundo del cual surge la fertilidad: los herederos de los cultos prehispánicos incompatibles con el nuevo orden colonial, seres al margen de la sociedad actual, los espacios salvajes así como lugares y tiempos propicios a*

*la comunicación entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. Entre estos figuran la primera humanidad de la edad de las tinieblas (chullpa), los muertos y los antepasados, los condenados, las cumbres de las montañas, las lagunas, los manantiales, las cuevas, las tierras no cultivadas, los cementerios, los fantasmas y otras apariciones (anchanchus, gigantes, etc.)". (Absi, 2005: 82, 83).*

Esta dicotomía entre mundo de arriba y mundo de abajo responde a *"los antiguos cultos, marginalizados por los extirpadores de idolatrías (que) fueron de alguna forma enterrados para ceder el lugar a las divinidades católicas llegadas de Europa. (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987; Bouysse-Cassagne 1998, citado por Absi, 2005: 82). Con la evangelización, la reorganización del paisaje religioso fue modificado en 3 esferas: Alax pacha, Aka pacha y Manqha pacha: El Aka Pacha, donde habitan "la Pachamama, los Achachilas, los Uywiris, los Wakas, los Illas, las imágenes de Santos y las almas de las personas fallecidas" (Van den Berg, 2005: 255). Mientras que Alax Pacha o "mundo de arriba", "es una esfera poblada por divinidades cristianas y corresponde al espacio de las 'dioses oficiales' que representan y legitiman el poder. Es el mundo de la energía controlada y sometida a un orden. En él se encuentran los santos y Dios/el Sol. Esta esfera tiene relación con lo neto, lo iluminado" (Bouysse-Cassagne, 1987:56).*

Según Van Kessel, los aymaras habrían integrado esta nueva dimensión *"en su propia cosmovisión `de acuerdo al principio estructural básico [...] de la reciprocidad simétrica: ...arajpacha y manqhapacha – cielo e infierno – se complementan y equilibran" (Van Kessel, 1980:285, 286). Y es de esta manera que hasta el presente, como bien remarca Absi, que "las entidades prehispánicas relegadas al infierno no cayeron en el olvido, pero en adelante las invocaciones de los indios se hicieron clandestinas. Más allá de su connotación diabólica el ukhupacha, al que le dieron cuerpo se convirtió en el espacio de lo secreto asociado al pasado, en oposición al mundo de arriba, garante del nuevo orden colonial". (Absi, 2005: 82, 83).*

Y son a partir de estos supuestos que los estudios realizados hasta el presente muestran la existencia de una relación entre los músicos y el “mundo de abajo”, cuya divinidad principal es el Sereno. Para Martínez, el Sereno es una divinidad peligrosa que se *“encuentra relacionada con lo Sajira, Supay o más raramente Sereno”*, pero esto solo puede ser entendido *“desde el conjunto del sistema religioso [...] pues se encuentra relacionada con otras divinidades del panteón como son los santos”* (Martínez, 1996: 311). Ahora veamos cómo se establece esta relación entre músico y Sereno y de donde proviene la música.

### 5.1.1 El origen de la música

Según Grebe, el agua subterránea, el ‘ojo de agua’ o vertiente y las aguas termales, tienen su origen en el mundo de abajo o Manqha Pacha (Grebe, 1980:56). Pero no se trata de *“cualquier lugar con agua: debe ser [...] donde la agüita salte’*. Es decir, *donde se produzca sonido”* (Martínez 1976: 287). En la cosmovisión aymara, en general las vertientes son espacios sagrados donde habita el Sereno. En estos espacios los músicos colocan sus instrumentos para que sean templados durante la noche por el *“sirinu mallku, un espíritu generalmente considerado como peligroso, que es el dueño de las melodías y sabe transmitirlos a los instrumentos”* [porque] *“es el dueño de la música”* (Van Den Berg 1990: 131). El Sereno haría que la música se impregne en *“los instrumentos o quede en los mismos músicos si estos la logran escuchar del agua. Por la mañana siguiente tocarán las melodías que Sereno les entregó. Luego de este ritual los hombres vuelven al pueblo sin mirar atrás, ahí [la gente] se repite la bienvenida como [si fueran] nuevos invitados a la fiesta, pero ahora Sereno es el recién llegado”* (Van Kessel, 1981:69). En efecto, la etnomusicóloga Rosalía Martínez, asevera que la música en la cosmovisión andina pertenece al “mundo de abajo”. Desde la dicotomía “mundo de arriba/civilizado”, “mundo de abajo/salvaje”, esta autora plantea que el proceso musical aparece en *“dos universos semánticos distintos. El primero se encuentra en relación con la música considerada como ‘más Sajira’ y*



*conlleva valores como lo no-intelectual, lo salvaje, el desorden; el segundo, que se refiere a la música 'menos Sajra' incluye valores contrarios: lo intelectual, lo civilizado, el orden". (Martínez, 1996: 311, 321).*

En el plano de la naturaleza, el *"Serenos es el sonido mismo y por ello la música es producto de él [y] todo lo que produce sonido es Sereno; el viento que mueve las hojas, la cascada que cae y suena, todos los sonidos de la naturaleza están regidos por el poder de este maestro de la música [...] Sereno es quien crea la música a través del agua y la entrega en el 'ojo de agua', a veces la toma el cóndor y la lleva a las estrellas, otras veces la toman los animales de los pastores y la llevan a los cerros quienes la comparten con Pachamama donde vive el agua". (Grebe, 1980:57). Según el cronista Guamán Poma de Ayala (1613) estas percepciones datan de la época prehispánica, además de estar asociadas a los lugares de agua con los seres que surgían de ella (Citado por Martínez, 1990: 159).*

La relación músico/sereno conlleva cierta peligrosidad: *"Ir al sajjra es siempre peligroso pero, ¿de que peligro se trata? Los riesgos citados mas a menudo son los de 'volverse loco', ser 'engañado' o ser 'tentado', es decir, ser seducido por el sajjra para luego ser conducido a un lugar donde el puede matar. Para 'tentar', el supay se convierte en un ser querido provocando la emoción y engañando la percepción del otro. Los riegos van entonces desde volverse loco hasta morir, pero en todos los casos pasan por un proceso de transformación de la conciencia, pérdida del contacto con la realidad o de facultades intelectuales como el discernimiento". (Martínez 1996: 312). Esta peligrosidad se debería a que "estos lugares son considerados sumamente peligrosos y fieros [phiru], pero lo que importa es que por lo general aún estos tienen su cara positiva. Por ejemplo, las vertientes de agua son tan salvajes que no hay que acercarse a ellas sino con grandes precauciones; pero a la vez en estos lugares el sirinu o sirina enseña a cantar o tocar" (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987: 44).*

Aprender a cantar entonces se trata de *"una experiencia secreta y los jalq'a no hablan fácilmente de ella. Algunos de estos lugares tienen una*

*reputación regional y son visitados por campesinos de distintas comunidades; otros pertenecen a la comunidad o bien son conocidos solo por el músico” (Martínez, 1996: 312). Ellos “distinguen dos maneras diferentes de componer música. La primera consiste en ‘sacar’ melodías del Sajira, la segunda, reside en la creación de la melodía por el músico mismo. La acción de componer es designada con el verbo quechua orqoy, (sacar o extraer), así las melodías se ‘sacan’ de dos lugares distintos: del Supay o de la ‘memoria’. Para ‘sacar’ melodías del Sajira debe irse de noche a lugares especiales donde la divinidad se manifiesta: quebradas, rocas blancas o rojas” (Martínez, 1996: 312).*

En Pumani (Provincia Aroma), *“por una parte, recibir sus favores implica retribución. Al acercarse por primera vez al Sereno le dan coca y alcohol y cuando los músicos tienen que actuar en público, la ofrenda mas conocida es la sangre de gallo. En cada festividad, en general todas las bandas de músicos solicitan de los pasantes un gallo antes de iniciar su trabajo, y por otra parte, la música que proviene del Sereno esta cargada de poderes al igual que quien lo ejecuta. En general se dice que los instrumentos adquieren un sonido fino porque fueron templados por el Sereno y quien escucha esta música, especialmente las mujeres, pueden verse atraídas por esta o por el músico y en algunos casos ellos son asociados con el Lik’ichiri<sup>3</sup>” (comunicación personal de Luz Pacheco).*

Esta relación entre la música y el espíritu del agua es generalizado en los Andes, aparece con diferentes nombres, personajes y sexo: *“en Puno, en la región del Lago Titicaca, muy lejos de Miskhamayu, este espíritu de las aguas está representado como un ser mitad pez, mitad mujer: una sirena. Esta tiene el poder de depositar en los instrumentos de cuerdas “todas las melodías del mundo” (Martínez 1981:42), en la región del Cuzco, “se encuentra directamente ligado a la música y a los asuntos del amor” (Torino citado por Martínez, 1990:*

---

<sup>3</sup> El lik’ichiri, kharisiri, q’ari q’ari, (pishtaku en el Perú) es un personaje mítico de los andes asociado con la extracción de la grasa o sebo del cuerpo humano haciendo una incisión en el vientre de las víctimas después de hipnotizarlas con la mirada, una campanilla, llamando al alma, etc. Este personaje ataca durante la noche, el día o en lugares alejados. Mayormente se hace presente durante los meses de agosto y noviembre (Aguiló s/f, Arriaga, 1968, Carter y Mamani, 1982, Metraux, 1934, Molina 1916, Ochoa, 1988 citados por (Rivière, 1991: 24, 25). Se trata de la “representación del ‘otro’, susceptible de ser modificada al mismo tiempo que nuevos actores ocupan el campo de las relaciones sociales” [Estas representaciones son] “construcciones sociales que forman parte del imaginario social, y tiene existencia objetiva y subjetiva, es decir, son prácticas concretas, formas de pensar, de sentir, etc. de los sujetos sociales”. (Rivière, 28, 29).

159).Y en Tarabuco (Prov. Yamparáez, Chuquisaca), se lo denomina Tata Pujllay: *“durante las noches de verano, el Tata Pujllay canta y toca el pinkillo, aquellos que saben escuchar esta música podrán tomarla y ella será más bella que aquella creada sin inspiración [...] Como el Pujllay, la sirena de la región de Puno, es un ser peligroso que se encuentra en contacto con las riquezas metálicas y mineralógicas”*. (Martínez, 1990: 159).

## 6.1 Planteamiento del problema

La revisión bibliográfica en relación a las prácticas y representaciones de la música en la Fiesta de Todos Santos en el contexto rural, da cuenta que esta sólo es mencionada, sin profundizar sobre su rol, así algunos autores dirán que *“la Fiesta de las Almas adquiere cierto matiz de alegría acompañada de música, bebida y comida”* (Santos, 1988: 16), que con la *“música andina tocan y cantan a los muertos [acompañada] de comidas y licor”* (Chalco, 2000: 103). Otros investigadores, sólo dan cuenta de los instrumentos que se tocan en Todos Santos sin dar otras explicaciones afirmando: *“El día 2 de noviembre, al mediodía, con rezos, cánticos y melodías instrumentales ejecutadas en tarkas y pinquillos se despiden a las almas en los cementerios”* (Fernández, 1986: 3).

Algunos hacen hincapié en la peligrosidad del alma; pues en esta cultura la música serviría para que los deudos exterioricen su alegría cuando las almas se van: *“Se contrata una banda, y en el baile de la cacharpaya manifiestan su gozo incontenible. En desafío simbólico a las almas, cuyas maldiciones dejan de amenazar a los festejantes, los bailarines zapatean encima de los “gentiles” (i.e. túmulos sepulcrales que datan de la época precolombina), dando fin de esta manera al último rito del entierro de los muertos”* (Carter y Mamani, 1982: 347).

Van den Berg encontrará que en la cosmovisión andina, la música tiene otra funcionalidad; instrumento, sonido y canto coexisten en una compleja socialización con la agricultura y su relación con el alma de los difuntos: *“la música es un elemento importante, por no decir indispensable, en los ritos agrícolas [...] la lluvia, los tonos que producen los instrumentos musicales*

*influyen sobre los fenómenos naturales y contribuyen así a que el crecimiento de las plantas pueda realizarse de forma regular [...] los músicos tocan el pinkillu, ese instrumento típico de la fiesta de los difuntos, cuyo sonido es claro” (y) “según la convicción general, gracias a su sonido especial es capaz de atraer a la lluvia” (Van Den Berg, 2005: 83). Sánchez dirá que “una trasgresión de las reglas de uso de los instrumentos (o sea la utilización de los mismos “fuera de época”) podría tener consecuencias catastróficas, no sólo para la persona en falta, sino también para toda la comunidad. Por eso se toman grandes precauciones al respecto”. (Sánchez, 2001: 48), su “cooperación es imprescindible para fructificar los sembrados”, (Harris, 1983: 144, Albo, 1988: 96). “La ejecución de música melancólica y triste [...] interpretadas con pinkillos, no ofende a los muertos [...] esta música atrae a las lluvias como también los cantos de los niños que hacen alusión al florecimiento de las plantas” (Albo, 1988: 96).*

A diferencia de los aymara del área rural, que sólo permiten tocar un instrumento en la época de lluvia, los jalq'a cuya lengua es el quechua, utilizan diversidad de instrumentos diferenciados en periodos. Rosalía Martínez señala que *“en la Bolivia andina, durante el Carnaval se celebran ritos de fertilidad y de unión. Es la época de las lluvias y el ritual de carnaval coincide con un momento importante del ciclo agrícola: las primeras plantas comienzan a salir de la Tierra. La música del Carnaval se toca desde el final de Todos Santos, a comienzos de noviembre y termina el domingo de la Tentación, último domingo de Carnaval. Pero los jalq'a instalan la música progresivamente en el tiempo, generalmente se comienza a tocar primero un instrumento: la flauta o aeroducto thurumi o tarka, en el mes de noviembre; luego aparece el atún charango y finalmente el instrumento principal, el clarinete erqe. La semana de Carnaval será la culminación de este periodo y todos los instrumentos se tocarán juntos”.* (Martínez, 1996: 314). Esto se debería, según Harris a la *“discontinuidad tajante entre la presencia de las almas y su despacho a la tierra de los muertos”, [...]* *“La música de la estación seca por contraste es alegre. El wayñu de la estación de lluvias se dice que llora (q'asi), mientras que el kirki [canción] de la estación seca es alegre (kusisi)”.* (Harris, 1983: 144).

Olivia Harris, aludiendo a la extirpación de idolatrías y a la conquista del imaginario religioso, cuando las deidades fueron interpretadas como diablos y entre estas el alma de los muertos, señala: *“La música del wayñu pertenecía a los demonios que ya habían sido debidamente despachados a la tierra de los muertos y podían volver de nuevo si escuchaban el sonido de la flautas. Me quedó claro entonces que los demonios cuya fiesta es el carnaval son en alguna forma los espíritus de los muertos”* (Harris, 1983:143). Rosalía Martínez corrobora esta idea al identificar la música con el supay o diablo dentro del contexto religioso y va más allá: *“Tratar desde un punto de vista general las relaciones de la música con el Supay, implica obligadamente poder situarlas en un terreno más vasto, que es el del vínculo que existe entre música y el conjunto del sistema religioso puesto que, pese a que la música sea Sajra parte, también se encuentra relacionada con otras divinidades del panteón como son los santos”* (Martínez, 1996: 311). De la misma manera, Ramiro Gutiérrez entiende que en las sociedades andinas el rol de la música está en estrecha relación en una *“triple articulación entre religiosidad, agropecuaria y fiestas”* (Gutiérrez, 1990: 289) porque la música en los rituales no es un *“simple elemento ritual [...] desde el punto de vista occidental”* (Gutiérrez, 1990: 289), como muchos musicólogos creen.

En la relación vivos y muertos no solo se incorpora la práctica de orar. Los instrumentos que sirven de intermediarios. En la comunidad Ajllata (próxima al Lago Titicaca) se encontró que resiris, a través de la oración y músicos a través del instrumento denominado muquni, se comunican con los muertos. Según Fernández, en la Fiesta de Todos Santos las almas llegan al mundo de los vivos y realizan una *“asamblea o reunión [...] a semejanza de lo que sucede en las reuniones y asambleas comunitarias protagonizadas por los vivos [...] En torno a los dones culinarios, comida y bebida, junto a los cigarrillos y las hojas de coca [...] las almas reposan de su largo viaje y conversan entre sí [con los] que están en condiciones de ‘hablar’ con ellas unos a través de la música, como los muquni y los otros, los resiris, merced a la plegaria. Música y oración son las dos únicas formas pertinentes para conversar con las almas frente al valor de la palabra humana como vínculo articulador de contacto entre los vivos [...] Los muquni “hablan” con las almas*

a través de su música; vienen a festejar a las almas y a conversar con ellas a través del muquni [porque estos instrumentos son considerados] las wawas de las almas [y la gente la hace] ebria y en pleno éxtasis musical, reflejan(do) la presencia de los difuntos en las visitas de las almas a lo largo de todo el espacio ceremonial que constituye el dominio comunitario” (Fernández, 2002: 151,152, 157).

A este importante hallazgo de Fernández, los datos encontrados en Ovejuyo añaden que no son sólo la música y las oraciones las únicas formas pertinentes para conversar con las almas. Un testimonio da cuenta que además de la comida, bebida, cigarros y coca están los sueños y las conversaciones que los deudos tienen con el alma.

En relación a los sueños, Teresa (42 años) relata que cuando había fallecido su tío, su padre le dijo:

“No le voy hacer rezar a este, porque era muy fregado conmigo”. Esa noche, el padre de Teresa no pudo dormir, porque el alma de su hermano “le había sacudido su catre toda la noche”. La explicación que da esta señora, es que “el alma le ha debido escuchar” a su padre. Haciendo un paralelismo entre la vida cotidiana y la relación con el mundo del más allá Teresa cree que el alma de su tío “se habría puesto triste”, pues - según su versión -, “Si no se le hace rezar, el alma se pone triste. Es igual que cuando alguien va al cuartel, en general la costumbre es que los familiares siempre vayan a visitarlo, pero también siempre hay alguno que no recibe visitas. El conscripto se pone bien triste. El alma es igual, se pone triste porque no se acuerdan de él. Y cuando le hacen rezar, como es costumbre, recién esta tranquilo. Es como si le diéramos una comida bien servida”.

Aunque se desconoce la relación entre los hermanos y menos los grados de reciprocidad entre ellos, este testimonio respaldaría la idea de que la “responsabilidad social”, solamente se da “si ha existido una responsabilidad

*similar en la vida*". (Carter y Mamani. 1982:367), y la idea de que las almas "regresan a la tierra para infligir el infortunio en sus familiares que aún viven [y es por esto que] los parientes deben recordar a las almas y darles de comer el día de Todos Santos". (Carter y Mamani, 1982:345). En relación con las conversaciones con los muertos, Teresa recuerda que una vez armada la mesa para recibir el alma de su abuela, su madre le hablaba a la fotografía:

*"Mamá aquí está lo que te gusta, tienes que comer, tienes que servirte. Servite, esto te gustaba'.* Que es lo que le gustaba, le pregunté y ella replicó *"Mi mamá se lo cocinaba ají de arveja y ají de racacha con chuleta, con su asado"*. Este relato ilustra cómo la comida esta destinada a mimar al alma: *"Es para que se alegre el alma porque siempre le ha gustado"*.

Entonces, el sentido del ritual conduce ante todo a la satisfacción y bienestar del alma y esto se logra, como aclara Teresa, a *"darle gusto en todo"*, recibirla *"con todo lo que le gustaba"* para que *"allá"* se *"sienta en paz"* sabiendo que pervive en la memoria de los suyos. Textualmente: *"Es que el alma tiene que estar tranquila, conforme. Por eso hay que darle gusto, con eso se alegra y está en paz, feliz, sabiendo que le recordamos. Cuando se da ofrendas, comida o traguitos a otras personas es como si el alma estuviera comiendo"*. Esta frase nos lleva a pensar en nuestro tercer hallazgo:

Las ofrendas (panes, frutas, legumbres, hortalizas, dulces, platos de comida y bebidas), son el alimento de las almas pero, las almas al ser la parte inmaterial del cuerpo, al igual que las deidades, *"solo ingieren aromas, olores, y sabores"* (Comunicación personal Luz Pacheco). Entonces, en la práctica, las personas estarían siendo retribuidas por el hecho de rezar, y en el plano de la representación simbólica estarían personificando al alma. Y en el plano musical resiris y músicos forman parte de las *"representaciones del Universo social y religioso, del cuerpo, del soplido, del espacio"*. (Citado en Martínez, 1950: 365).

#### 6.1.1 La persistencia de las prácticas musicales de Todos Santos en el contexto urbano

Las percepciones y prácticas musicales de Todos Santos en el contexto rural, dan cuenta de la continuidad de estas prácticas en el contexto urbano y su persistencia. Como bien dice Riveros, en uno de los barrios habitados por migrantes aymaras *“arman nuevamente sus arcos, comen bailan con pinkilladas y beben sin restricciones y esto se repite en diferentes cementerios clandestinos no solo de la ciudad de La Paz sino también de la ciudad de El Alto. [Convirtiéndose] en una verdadera fiesta donde no solo se hace rezar a los difuntos sino también mucha gente instala juegos de azar, puestos de comida, existen grupos de pinkilladas e incluso huayños peruanos, toda la gente come y bebe”* (Riveros, 2000: 397).

En relación a la introducción de nuevas pautas de consumo material, comercial o musical se considera que *“la música andina en la actualidad está perdiendo mucho de su significado. Se está dando un proceso de alienación donde algunos instrumentos y melodías folklóricas están marginando a otras, tal el caso del moseño o el sicuri, instrumentos que gustan más a la juventud y que por lo tanto su uso se está generalizando; es decir estos instrumentos ya no son interpretados sólo en su época, tropas de moseños o sicuris son contratados para animar cualquier fiesta, rompiendo toda lógica funcional de la música andina, hecho que ocasiona que algunos instrumentos que han logrado sobrevivir, hoy en día están desapareciendo”*. (Gutiérrez, 1990: 293).

Este hecho en el área urbana se reproduce en varios cementerios en la Fiesta de Todos Santos, así como en Ovejuyo donde muchos instrumentos, incluyendo los de bronce y los sentidos musicales se están cambiando por otros, pero no se trata de un *“proceso de alienación musical”* que llevaría a la extinción de instrumentos musicales y danzas como señala Gutiérrez (1990: 293) sino mas bien a la idea que Bauman propone: *“la alienación musical”* nos lleva al *“surgimiento de un nuevo sistema musical”* (citado por Gutiérrez, 1990: 293).

Las preguntas de la presente investigación cuestionan esta idea de alienación musical y se plantea las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son las



prácticas y percepciones que se otorgan a la música en general en la Fiesta de Todos Santos en la zona de Ovejuyo?, ¿Cuáles son las percepciones que se tienen sobre la música en la zona periurbana de Ovejuyo, a diferencia de los casos encontrados en la zona rural, y cuáles son las continuidades o persistencia de esta?

## **7.1 Objetivos**

### Objetivo general

Poner en evidencia prácticas y representaciones de la música en la Fiesta de Todos Santos en Ovejuyo.

### Objetivos específicos

- Demostrar, en términos de continuidad y persistencia, las lógicas materiales y simbólicas de la música en la Fiesta de Todos Santos.
- Evidenciar, desde la perspectiva local, las prácticas musicales en los ámbitos público y privado de la fiesta de Todos Santos.
- Describir las funciones sociales de la música en términos identitarios, emocionales y de la memoria.

## **8.1 Justificación**

Dos ideas justifican la importancia del tema de la música en la celebración de Todos Santos, en la presente tesis. A nivel científico y desde la antropología, mucho se ha escrito sobre esta fiesta en relación al contexto

rural, pero muy poco se estudió la música practicada en este ámbito como en el de la ciudad, y menos aún las representaciones materiales y simbólicas que esta contiene, por tanto la investigación etnomusicológica en ambos contextos se encuentra poco desarrollada. Y es en este sentido que el presente trabajo etnográfico intenta aportar al ámbito académico.

Desde el microespacio de uno de los cementerios de la zona de Ovejuyo el tema de la música es trabajado desde distintos ángulos. Como cientista social, una de las motivaciones es intentar mostrar el mundo de los músicos cuya particular riqueza se ancla en el imaginario colectivo se reproduce en las estructuras sociales del país. Músicos y resiris forman parte de la población de escasos recursos económicos, pero pese a esto, su papel tiene gran importancia porque se trata de intermediarios entre vivos y muertos. Ellos conviven entre la tradición y la modernidad haciendo que su arte moldee la sociedad y la cultura se engrane en los procesos de cambio.

Este trabajo, sin lugar a dudas tiene una serie de limitaciones en cuanto a la comprensión de la complejidad social en un país pluricultural y multiétnico como el nuestro, pero podrá servir de aporte a futuras investigaciones en otros contextos.

## **9.1 Hipótesis**

La música de la Fiesta de Todos Santos esta moldeada por las dinámicas socioeconómicas y culturales de la ciudad. En estas dinámicas del presente, dolientes, músicos y resiris articulan la memoria del pasado.

## **10.1 Metodología y Técnicas de Investigación**

El método utilizado en la investigación corresponde al campo de la antropología reflexiva<sup>4</sup>. Este método contempla, a su vez el método cualitativo

---

<sup>4</sup> Entendida como la "capacidad de los individuos de llevar a cabo su comportamiento según expectativas, motivos, propósitos, esto es, como agentes o sujetos de su acción. En su cotidianidad, la reflexividad indica que los individuos son los sujetos de una cultura y un sistema social: respetan determinadas normas y transgreden otras; se desempeñan

que *“en su más amplio sentido se refiere a la investigación que produce datos descriptivos a partir de las entrevistas realizadas y la observación participante”* (Taylor y Bogdan. 1992: 19,20). El tipo de entrevista utilizado, en general, fue el no estructurado, lo cual implicó la realización de una guía de investigación previa que permitió acceder a una gama de escenarios y personas. Con estas guías se estableció una relación comunicativa casi fluida, sin alterar el contexto en el cual se desarrollaba la celebración. En pocos casos se efectuaron también entrevistas estructuradas, debido a momentos en que los (as) entrevistados (as) no disponían de tiempo para responder a las interrogantes planteadas.

En antropología, *“el refinamiento de los métodos de campo y la interpretación de los datos obtenidos se halla, claro está, en el corazón de la antropología socio-cultural; en el periodo alrededor de 1960 la cuestión fue abordada desde varias perspectivas. Fue cada vez más claro que puede haber diferencias significativas entre las perspectivas del observador miembro del grupo cultural (insider) y las obtenidas por el observador externo en el trabajo de campo (outsider), conceptos abreviados como emic y etic respectivamente, y entre el imperativo del etnógrafo de presentar el mundo tal y como es visto desde la cultura estudiada y la necesidad de ceñirse a las convenciones del discurso académico”*. (Nettl, 2001: 134). De ahí que en esta investigación se optó por ambos tipos de observaciones, tanto participativas, como pasivas, para poder obtener de la mejor manera posible, todos los datos necesarios.

Es pertinente mencionar que el estudio ha seguido los pasos metodológicos sugeridos en diferentes textos. El primer trabajo realizado fue la revisión bibliográfica, al principio esta se inició desde el mes de Abril del año 2004 y se prolongó hasta el mes de Agosto, pero posteriormente, a medida que la investigación avanzaba se requerían nuevos textos, por tanto el período que se menciona debería ser mas bien entendido como la fase en que pasé en las bibliotecas y en Instituto Nacional de Estadística (INE), buscando datos y cifras ya existentes.

Con las lecturas realizadas sobre el tema se llevaron a cabo las primeras aproximaciones en el Barrio de Ovejuyo. Esta fase se inicia a partir del mes de Agosto hasta el mes de Octubre. En este período deambulaba por el barrio intentando conversar con los vecinos, algunos días tenía suerte de encontrar datos, referencias o alguna historia sobre este, y en otros días no. La gente se negaba o no aceptaba vivir en el barrio, me sugerían que busque otras personas o me cerraban la puerta cuando intentaba hablar con alguien. Pese a estas dificultades, que me provocaban un profundo desconcierto, finalmente pude construir ciertas amistades a las cuales recurría no solo en busca de información, sino también para que me creen nuevos lazos. En esta fase, por ejemplo, en el que fui hasta el cementerio, y desde ese momento lo definí como el espacio a partir del cual intentaré analizar el tema de la música en el cementerio de Ovejuyo. Yo había elegido este lugar porque este se encontraba a 20 minutos de distancia de mi vivienda, y pensando que podría desplazarme a horas en que los entrevistados se encontraban disponibles o cuando ciertos eventos se llevaban a cabo.

Otro dato importante fue conocer donde estaban ubicados los hornos. Por varias referencias sabía que allí podía encontrar a varones y mujeres que se encargaban de la preparación de las ofrendas o las iban a recoger de los hornos. Se hace hincapié que llevaba una grabadora, una cámara fotográfica y mi diario de campo en el bolso. Cuando alguien me proporcionaba un dato, me alejaba de la persona, lo apuntaba o registraba en la grabadora. Esta práctica la apliqué durante todo el trabajo de campo para que la gente no se sienta cohibida o no pensara que era un reportero de la prensa. Pese a este cuidado, algunos me preguntaron si yo era periodista.

En esta fase preparatoria, tres entrevistas formales pudieron concretarse el día jueves 21 de octubre de 2004. Estas se realizaron en el horno que se encuentra en la calle 53 de Ovejuyo: dos grabadas, una a una señorita que estaba haciendo sus masas; y otra, a una señora, y la tercera a otra señora a quien entrevistaría al día siguiente en este lugar. Para registrar etnográficamente este espacio se tomaron fotos del horno con el panadero

elaborando las ofrendas, además de las mujeres en espera de recibir los panes encargados. Todos los datos iban siendo apuntados en mi diario de campo.

Antes de empezar la tercera fase del trabajo de campo, que concretamente trata de la fiesta de Todos Santos (1, 2 y 3 del mes de noviembre) pude observar como los vecinos de Ovejuyo se iban preparando para recibir a las almas tanto en los hornos del barrio, como en el cementerio. Al acercarme a estos lugares pude conocer algunos vecinos y hacer contactos importantes. Ellos fueron quienes el día 1º de noviembre, me abrieron las puertas de sus casas, para realizar el estudio.

En el cementerio conversé con un señor Fernando, el se encontraba arreglando la tumba de su hija, gracias a esta persona me enteré que en los días previos a la fiesta de Todos Santos los familiares de los difuntos van al cementerio hacer reparaciones y limpieza de los nichos. Según él *“No todos la realizan, a muchos el alcalde de la zona los obliga a que vayan a limpiar, porque muchas veces se olvidan o no van a visitar a sus difuntos”*. Fernando iba a celebrar el tercer año de la muerte de su hija, es decir el año de la despedida o kacharpaya. Este informante, de manera amable, quedó comprometido para realizar una charla, para el día miércoles 3 de Noviembre en el cementerio, la cual se llevó a cabo satisfactoriamente.

Para los rituales del 1ro de noviembre, a los cuales los diferencio entre “privados y públicos” (privado el que se lleva a cabo en las diferentes casas), uno de los grandes problemas encontrados al momento de intentar recopilar la información fue que se tuvo que elegir de manera casual una sola familia. Se trata de la familia de la señora Luisa Mamani, la tercera persona a quien había entrevistado en el horno. Algo inesperado sucedió en este espacio. El día de la visita al horno había asistido con mi madre, pues ella quería conocer cómo se elaboran las ofrendas. Ella, con la señora Mamani al entrar en una empatía de mujeres, esta última nos invitó a presenciar todo el ritual en su casa, el día 2. Estos detalles son descritos en el estudio de caso.

Es importante mencionar que esta relación entre mujeres permitió acceder a participar del ritual privado y también del ritual colectivo en el cementerio, además de todo el proceso de transición entre lo privado y público (casa/cementerio). Sin embargo una limitación aparente surgió cuando se intento realizar la observación de campo en el cementerio. Allí solo pude dar una mirada rápida a lo que acontecía para concentrarme en la tumba de esta familia y el conjunto musical contratado por esta. Para poder ampliar el espectro de los datos, en cuanto a los músicos se refiere, tenía que abandonar esta tumba, momentáneamente, para dirigirme a otras donde otro tipo de conjunto había sido contratado. Esta limitante, si es que se la puede entender de este modo, pues con esto se evidencia que ningún investigador puede estar a la vez en diferentes lugares y menos obtener la información total de cualquier evento, esto no ocurrió en la Cancha, donde caminé de un lado a otro con tranquilidad.

En la Cancha, al encontrarse el conjunto de población en un tercer espacio mi experiencia fue distinta. Llegué al lugar y absorto pude observar que las actitudes y rostros de la gente habían cambiado. Ya no había la pesadumbre ni el dolor encontrados en los rituales de la casa o en el cementerio: Aquí, la gente festejaba y yo podía recorrer, como indiqué, de un lado a otro, escuchar los diferentes tipos de música que se interpretaban, ver bailar a la población distintos ritmos, así como observar el tipo de bebida generalizado y los puestos de comida. Poca y casi ninguna conversación podía realizarse, la población se encontraba disfrutando de la fiesta, por tanto los datos corresponden al ámbito de la observación que fueron escritos en mi diario de campo. Estos fueron obtenidos en una grabadora donde se relata de manera continua las diferentes actitudes. Escribir era algo imposible. Muchas fotografías podrían haberse tomado, tanto en el cementerio como en la Cancha, pero la mirada de algunos dolientes me impidió. Cuando intenté hacerlo, en el cementerio alguien me pregunto si era turista y otro me sugirió que no lo hiciera. Estas palabras, ligado al hecho de que en la Cancha la gente se encontraba ebria, hizo que no intentara sacar la cámara para evitarme problemas como un entrometido.

Pasada la fiesta de Todos Santos empecé a transcribir los cassetts e intentar poner orden en los datos que tenía en mi diario de campo. Aquí me cuenta que muchas cosas quedaban imprecisas, me surgieron nuevas dudas, varios días pasé culpabilizándome por no haber preguntado una y otra cosa; y fue por esto que decidí volver al terreno. Al regresar a sus casas, con ninguno de los 4 entrevistados se presentaron problemas. Tenía la impresión que los momentos vividos durante la fiesta había creado otro tipo de vínculo.

Los años siguientes poco pude escribir sobre el tema de la música para mi tesis. Había empezado a trabajar y esto no me permitía. Cuando volví a retomar el tema se me hizo muy difícil. Todo estaba registrado en papel y en mi memoria pero se requería volver al barrio para refrescar la memoria y ver los cambios.

## **CAPÍTULO II**

### **Aproximaciones teórico-antropológicas sobre música**

#### **Marco Teórico Conceptual**

##### **2.1 Sobre el concepto de Etnomusicología en la cultura**

Parafraseando a algunos autores diré que *“el término etnomusicología no es definible, en razón de la propia naturaleza de la palabra, la etnomusicología está ligada a la ciencia: el mismo sufijo ‘logía’ implica una relación con las ciencias o campos de conocimiento”*. (Merriam, 2001: 61). En general la reflexión argumenta que se trata del *“estudio de la música en su contexto cultural”* (Hood 1971: 3) en tanto *“música en la cultura”* (Merriam, 1960), y *“desde el punto de vista de su tradición oral”* (Nettl, 1975), *“se ocupa de la música de otros pueblos [...] El prefijo ‘etno’ apunta al hecho de que esta musicología trabaja esencialmente a través de límites culturales de un tipo u otro”* (Wachsmann, 1969). (Merriam, Nettl y Wachsmann citados por Merriam, 2001: 75, 76, 78).

Dado el carácter interdisciplinario de la etnomusicología y la cada vez mayor diversidad de métodos y teorías, George List considera que es poco menos imposible una única definición de la disciplina: *“El campo de estudio de la etnomusicología se ha expandido de manera tan rápida que hoy en día prácticamente abarca cualquier comportamiento humano que tenga algo que ver con lo que llamamos música. Los datos y métodos que utilizan provienen – señala – de disciplinas relacionadas con las artes, las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. La diversidad de doctrinas, enfoques y procedimientos es enorme. Resulta imposible abarcarlos todos con una sola definición”* (List, 1979: 31), donde pueden ser aplicados distintos puntos de vista derivados de muchas disciplinas.

En las disputas teóricas la interdisciplinariedad hace que esto gire en torno a aquellas ideas *“que buscan sistemas de análisis de aplicación universal y los que pretenden utilizar el marco cognitivo de la cultura como base para el análisis de su música; entre los que creen que el examen detallado de esta es primordial para su comprensión y los que consideran que la música solo puede ser entendida en sus propios términos, a través de la performance”* (Myers, 2001: 34). Pues, *“la música no es un lenguaje universal, más bien esta conformado por la cultura a la que pertenece. Las letras de las canciones comunican información directa, para aquellos que comprenden la lengua en que están vertidas”*. (Merriam, 2001: 290).

En efecto, *“uno de los problemas más importantes para la etnomusicología es el de los usos y funciones de la música, ya que, en el estudio del comportamiento humano buscamos no solo los aspectos descriptivos de la música, sino – lo que es más importante – también sus significados [...] Queremos saber no solo qué es, sino, sobretodo que función tiene para la gente y cómo funciona”* (Merriam, 2001: 275), en tanto lenguaje social, *“este concepto de la música como lenguaje social”,* debe ser entendido, *“como un medio de expresión que posee el ser humano, junto con todas las artes y el habla, para identificarse, expresarse y comunicarse”* (Turrent, 1996: 13). De manera similar al lenguaje, se dice que cada sociedad posee una



música, es decir, un sistema autocontenido dentro del cual tiene lugar la comunicación musical y que, al igual que el lenguaje, debe aprenderse para poder ser comprendido.

En el plano identitario, la interdisciplinarietà *“ha proporcionado a los etnomusicólogos una particular conciencia de la importancia de la música como emblema cultural, como algo que es usado por un grupo de población para expresar su distintividad ante los otros grupos, dotándolo de cohesión, pero también sirviendo como un medio de comunicación intercultural”* (Nettl, 2001: 129). Pues, la interculturalidad *“se apoya en la idea de que en todas las culturas se tiene música, se danza y se baila [...] porque son reflejo de armonías y estilos particulares [...] que corresponden a su contexto como una forma de comportamiento social”*. (Lomax, 2001: 298). En este comportamiento la *“música posee 2 características específicas: es transmitida y difundida por la memoria en lugar de hacerlo a través de la escritura, y es música que está siempre cambiando”* (List, 1969 citado por Merriam, 2001: 76), razón para que la música no se disuelva, *“ni en tiempos de globalización ni de modernización sin rumbo. [...] aún cuando los encuentros se multipliquen innumerablemente”* (Salman y Kingman, 1999:103).

En estos encuentros modernizadores y globalizantes, la música de las sociedades tradicionales la música es usualmente analizada desde los aspectos míticos, simbólicos y rituales *“como elementos constitutivos del imaginario cultural de las sociedades originarias”* (Prada, 1997: 34), pero cuando se intenta analizar la música en el contexto urbano, estas no pueden ser concebidas dentro de una lógica de pérdida y de olvido. Pues se trata de una apropiación cultural con un doble rol aparentemente paradójico, por una parte, estas prácticas muestran el cambio y por otra, se continúa recreando una manera particular de vivir y de pensar. Pero ni el mundo rural ni el mundo urbano viven aislados, ambos viven interconectados en todos los aspectos de la vida social. *“Esto nos conduce a encarar las transformaciones de la vida musical indígena, no solamente como resultados de los progresos, sino también como la expresión de decisión de estas sociedades (por lo menos una gran parte de ella) probando las respuestas de los imperativos de la*

modernidad, señala Martínez, R. refiriéndose a los J`alqa, “Las sociedades andinas actuales no pueden estar vistas como los vestigios de la época pre-colombina. Ellas son transformadas constituidas a través de cinco siglos de contacto con las sociedades occidentales” (Martínez, 1996: 225).

El contacto con las sociedades occidentales se presenta en la vida cotidiana, de esta recibe “constantemente música de todo tipo asociada a imágenes, lugares, personas, productos, estados de ánimo, etc. Esas asociaciones, en la música de fondo de los anuncios o en las bandas sonoras, por ejemplo, nos resultan tan familiares que la mayor parte del tiempo olvidamos que se trata de algo ‘accidental’. De manera inconciente asociamos determinados sonidos con determinados sentimientos, paisajes y momentos” (Frith, 2001: 432). Estas asociaciones se convierten en preferencias personales y se relacionan con la identidad, emoción y memoria porque “están socialmente determinadas. Los gustos individuales son, de hecho, ejemplos de gustos colectivos y reflejan el origen de género, clase y grupo étnico de los consumidores; [...] tanto en el ámbito de la vida pública, como en el de lo privado”. Liberándonos “de las rutinas y de las expectativas de la vida cotidiana que pesan sobre nuestras identidades sociales; forma parte del modo en que experimentamos y valoramos la música” (Frith, 2001: 427, 434).

## **2.2 Funciones sociales de la música**

Parafraseando a Frith, diremos que “las funciones sociales de la música están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo” (Frith, 2001: 427). En este inciso estos criterios teóricos serán aplicados al estudio de caso o a la realidad andina y en el último capítulo, cuando nos referimos al performance se verá cómo se plasman en la práctica.

### **2.2.1 La función en la identidad**

Como bien dice Frith, la primera relación que se establece entre música e identidad es la del “disfrute”. Esto se debe, por un lado al uso que se hace de

esta. A nivel individual, *“usamos las canciones para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad. El placer que provoca la música es un placer de identificación – con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con las personas a las que también les gusta -. [Y en este sentido], es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no - identidad – es un proceso de inclusión y de exclusión”* (Frith, 2001: 422).

Otro de los aspectos sorprendentes del gusto musical es que la música *“consigue dotar a la gente de una identidad, situarla en diferentes grupos sociales y esta no es simplemente una característica de la música comercial. Es la manera en que funciona toda la música popular”* (Frith, 2001: 423). Es el caso de la música de Todos Santos en Ovejuyo. Aquí se utiliza música del contexto rural y del contexto urbano. La música del contexto rural conocida como música tradicional es usada para delimitar las fronteras intra-étnicas entre la población migrante y la citadina, ambas sociedades en constante cambio cultural, al igual que la música citadina. En la fiesta de Todos Santos, la música tradicional actúa de manera poderosa haciendo que la gente, por una parte, se identifique con sus lugares de origen y por otra, cree una identidad colectiva o un sentimiento comunitario. Pero, *“determinar las significaciones de la música únicamente a partir de la experiencia colectiva, no es suficiente [...] seguiremos sin explicar por qué una determinada música consigue provocar tales efectos en la colectividad mejor que otra, o por qué esos resultados difieren según los géneros, audiencias y circunstancias”* (Frith, 2001: 434). Y es aquí donde encontramos una posible respuesta: *“cuando un estilo musical distintivo y consistente vive en una cultura o atraviesa varias, se puede suponer la existencia de un conjunto característico de necesidades o impulsos emocionales que son de algún modo satisfechos o evocados por esta música”*. (Lomax, 2001: 298).

### 2.2.2 La función en la emoción

La música de manera general funciona en distintos niveles como mecanismo para expresar *“variedad de emociones: la expresión de ideas y pensamientos que de otra manera no podrían transmitirse; la correlación entre una amplia variedad de emociones; la oportunidad de servir como ‘vía de escape’ y quizás resolver conflictos sociales; la explosión de la creatividad por sí misma; la expresión grupal de hostilidad”* (Merriam, 2001: 289).

Esta sirve también *“como ayuda para inducir actitudes (de) tranquilidad, nostalgia, sentimiento, compenetración entre los miembros de un grupo, sentimiento religioso y patriotismo, por mencionar unas cuantas”* (McAllester citado en Merriam, 2001: 286). Y en relación a las sociedades tradicionales donde existe un fuerte control social, Charles Keil apunta que la música tiene una *“función catártica”* o *“de descarga”*: *“Una tradición cultural que haga hincapié en el control social, la moderación, la tranquilidad, los castigos ‘vergonzosos’, etc., tenderá a proporcionar al menos alguna vía musical de escape para aliviar las tensiones que pueden generarse en ciertos individuos”* (Keil citado por Merriam, 2001: 288), porque en estas la música se encuentra *“asociada a otras funciones”* y está *“conformada por la cultura a la que pertenece”*. (Merriam, 2001: 290, 291). *“La música, así es un punto de encuentro alrededor del cual los miembros de la sociedad se unen para participar en actividades que requieren la cooperación y la coordinación del grupo. No toda la música se interpreta así; pero cada sociedad tiene marcadas como musicales, ciertas ocasiones que reúnen a sus miembros y les recuerda su unidad”* (Merriam, 2001: 294).

En la sociedad andina el rol de la música está en estrecha relación con lo agrícola, lo festivo y lo religioso. *“Esta triple articulación entre religiosidad, agropecuaria y fiestas, es lo más importante [...] y difícil de entender no sólo [por que] se limita al campo de lo religioso, lo agrícola o lo festivo, sino porque está presente casi en todas las actividades de la comunidad, constituyéndose [...] en uno de los identificadores más importantes de la identidad”* (Gutiérrez, 1990: 289), individual y colectiva.

Dice Vernik, que la música al no pertenecer a un lenguaje universal y estar culturalmente determinada *“surge naturalmente de la elevación que los afectos producen sobre nuestros actos de habla y sobre nuestros movimientos. Son los afectos los que – por la vía del ritmo y la modulación melódica originan la música, tanto la que se canta como la que se ejecuta por medio de instrumentos y también como la que se baila. La música es expresión de las más variadas sensaciones anímicas – sean furias, alegrías o sensaciones místicas siempre que estas sean intensas, vehemente y apasionadas”* (Vernik, 2003: 8). Hablamos de *“una poderosa fuente de emociones que al estar socialmente codificada puede contradecir el sentido común”* (Frith, 2001: 434). Para comprender esto, debemos entender que la música consigue ese efecto mediante el impacto sobre los individuos, y que este impacto permite *“la relación entre nuestra vida emocional pública y privada”* (Frith, 2001: 423), y las letras de las canciones se constituyen en *“un vehículo para la expresión de ideas y emociones no exteriorizadas en el lenguaje cotidiano”*, y en este sentido, la música está, a un nivel más general *“claramente ligada con la emoción y es un vehículo para la expresión de la misma”* (Merriam, 2001: 286).

### 2.2.3 La función en la memoria

En nuestra memoria individual la música organiza nuestra sensación y el sentido del tiempo: *“uno de los efectos de cualquier música, no solamente la popular, es el de conseguir intensificar nuestra experiencia del presente. Por decirlo de otra manera lo que nos da una medida de calidad de la música es su ‘presencia’, su capacidad para ‘detener’ el tiempo para hacernos sentir que estamos viviendo en otro momento [...] las canciones se organizan – y ello forma parte de su disfrute – en torno a la participación y a la repetición, en torno a cadencias esperadas y estribillos que se desvanecen”*. (Frith, 2001: 424, 425). En efecto, *“un canto que lleva letra, parece ser como si los sonidos estuvieran atados a las palabras [...] Las palabras resultan ser el medio que fija el sentido de estos sonidos y su papel en la secuencia en que aparece [...] Nos acordamos también de melodías que no son cantos o cantos cuyas letras desconocemos. En este caso, estas melodías o cantos se descomponen de acuerdo con las divisiones marcadas por el ritmo, que nos recuerda, no los*

*sonidos en sí, sino la forma en que hemos descompuesto su sucesión*". Siguiendo esta lógica, se diría que *"son las palabras las impregnadas de ritmos y flexiones de la voz"* (Dufour 2006, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/contenidos.html>).

De estos conceptos se puede deducir que la música ya sea en canciones o melodías, es la clave para recordar el presente y lo sucedido en el pasado, dotando a la experiencia humana un transcurrir en el tiempo. Unas pocas notas de una canción pueden bastar para que un individuo rememore un momento de su vida relacionándola con los recuerdos, música y emociones. Pero también estas aluden a la memoria colectiva. Las canciones relacionadas con los recuerdos más importantes son las que provocan las reacciones más intensas y cargadas de emoción.

### **2.3 La música de Todos Santos entre lo tradicional y lo moderno**

En la celebración de Todos Santos en Ovejuyo una dicotomía entre lo rural/urbano, lo tradicional/moderno se hace evidente en la música. La primera se caracteriza únicamente por tener música instrumental, esta corresponde a un *"complejo musical"* compartido especialmente por la población aymara, pues *"integra numerosos elementos comunes. Estos se refieren al sistema de pensamiento, las formas de ordenar el mundo y reconocerse en él, las técnicas de ejecución y los calendarios, [...] las medidas, los tonos, etc."* (Sánchez, 2001: 48). Mientras que la música se diferencia por ser cantada. Las canciones tienen una estructura narrativa, cuyos textos son interpretados y tienen una serie de connotaciones. En ambos casos, el poder de la música es incontestable, veamos:

#### **2.3.1 La música tradicional del mundo rural**

Algunos autores aseveran que *"el canto, el baile y la música instrumental – tienen un basamento común y que en muchas ocasiones se identifican en el mismo acto- surgen naturalmente de los sentimientos más universales y más vehementes: de un estado de alegría o de tristeza"* (Simmel 2003: 9), o como diría Goethe: *"La música en el mejor sentido necesita menos la novedad – más*

*bien, cuanto más vieja es, cuanto más costumbre es, más efectiva es”* (Goethe citado por Simmel 2003: 41). En las sociedades rurales andinas, la música forma parte del *“equilibrio de las relaciones interpersonales, tanto a nivel natural como sobrenatural [y este], puede mantenerse solamente mediante la dádiva conspicua, dentro del contexto del sistema mágico-religioso y de las fiestas”*. (Carter y Mamani, 1982: 366). En su relación con lo sobrenatural *“la música se convierte en el lenguaje más importante [...] a través del cual el hombre [...] entra en comunión con sus dioses y antepasados [porque] se constituye en el elemento de transición entre lo real y lo mítico”* (Gutiérrez, 1990: 287). Y en relación con los humanos proporciona *“un núcleo de solidaridad alrededor del cual se congregan miembros de una sociedad, la música realiza una función integradora”* (Merriam, 2001: 293), y es en estos planos que el músico pasa a pertenecer o es parte de un grupo social cuyos valores, vida y formas artísticas renuevan la solidaridad al interior de esta sociedad.

En esta sociedad, los instrumentos de viento tradicionalmente utilizados son sicuris, tarqas, zampoñas, pinquillos o alma pinquillo y quenas, y en algunos lugares, como en las proximidades al Lago Titicaca, el muquni<sup>5</sup>. Pero solo uno comunica a los vivos con los muertos: el pinquillo. Este instrumento utilizado en la fiesta de Todos Santos es una flauta con conductos de aire, originalmente hecho de bambú, tiene una dimensión de 80 cms. de largo, y lleva seis orificios anteriores. Veamos cuales son las percepciones que existen sobre el pinkillo:

*“el pinkillu es considerado como el instrumento del ‘diablo’ y que se toca sólo en esta época. La trasgresión de esta regla puede tener graves consecuencias para el músico, a quien pueden crecerle cuernos..., por ejemplo. El ritmo dominante es el wayñu. Los pinkillus aparecen el Día de Difuntos, que es cuando las almas*

---

<sup>5</sup> *“Este instrumento pequeño y ‘chueco’ [...] propio de la festividad de Todos Santos [...] se interpreta en diferentes comunidades aymaras próximas al Lago Titicaca [y Ajllata] Los ajllateños sólo lo emplean en esta festividad y en algunas misas de año para los difuntos [este] instrumento contextualiza en el tiempo la apertura del dominio de las almas y su presencia entre los vivos, puesto que no se interpreta en ninguna otra circunstancia”* (Fernández, 2002: 153, 155, 157).

*regresan al mundo de los vivos. Pequeñas tropas de cuatro o cinco músicos tocan el pinkillu cuando van a visitar a las familias de los muertos del año en curso o del año anterior*” (Sánchez, 2001: 52).

Sánchez no cuestiona porqué se le denomina “instrumento del diablo” y menos porque aparece el día de los difuntos. Sin lugar a dudas, este denominativo tiene que ver con la conquista del imaginario y el proceso de extirpación de idolatrías del periodo colonial. Harris señala que Todos Santos marca el inicio del periodo de lluvias con melodías tocadas con pinkillus, cuyos tonos plañideros prevalecen durante esta estación porque atraen a la lluvia, evitan las heladas y no ofenden a los muertos. En el pasado prehispánico, la música hecha con pinkillos “*pertenecía a los demonios que ya habían sido debidamente despachados a la tierra de los muertos y podían volver de nuevo si escuchaban el sonido de la flautas*”. Categóricamente, Harris señala: “*Me quedó claro entonces que los demonios cuya fiesta es el carnaval son en alguna forma los espíritus de los muertos*” (Harris, 1983: 142, 143, 144).

Leyendo a Lourdes Turrent, encontramos una posible respuesta a la persistencia del uso del pinkillo. Entre los instrumentos que los españoles introdujeron a América (trompetas, chirimías, flautas, vigüelas de arco, cornetas, bajones y otros) algunos fueron extirpados por ser “*estruendosos y estrépitos*”. Por no estar acorde a los oficios eclesiásticos. Los únicos permitidos fueron el órgano, por ser instrumento de viento y ser considerado “*puro y que favorecía a la elevación del alma*” y no estaba incorporado el aliento ni el cuerpo<sup>6</sup>, y “*la flauta porque con esta se acompañaba el canto. Se usaban para officiar y tocar en armonía*” (Turrent 1996: 131, 149).

Establecer el contacto con lo invisible implica que “*la música aparece constantemente asociada al rito, asumiendo diversas funciones, manteniendo continuidades, integrando y reelaborando formas culturales impuestas, las*

---

<sup>6</sup> El órgano fue difícil de ser introducido, por la dificultad para construirlo y su costo elevado. “Sin embargo la iglesia insistió de que fuera incorporado porque se consideraba que un instrumento de viento era puro y favorecía a la elevación del alma mucho más que el ejecutado directamente con el aliento o el ejercicio de las manos, ya que ambos tenían reminiscencias corporales (Turrent, 1996: 131).



*sociedades indígenas han creado y recreado un universo musical propio caracterizado por una gran variedad de instrumentos y formas musicales, por el grado de desarrollo del lenguaje musical, y por la complejidad de las construcciones conceptuales que articulan la música con otras representaciones de la naturaleza y de la sociedad” (y organizan) “el ciclo del tiempo: textos coloniales e iconografías precolombinas señalan una importante relación subsistente hasta nuestros días entre música y los ciclos temporales” (Barnadas, 2002: 326). Todas las culturas reconocen en la música una forma particular de poder – un poder que puede ponerse en práctica mediante la comunicación con lo sobrenatural, la curación o la abstracción de principios sociales complejos en el acto observable de la performance musical, (concebida como) la vía de acceso para entender cómo la gente alcanza lo que desea dentro de su propio entorno, cómo pone en escena sus presuposiciones en relación con otros y cómo desafía a la autoridad” (Robertson, 2001: 384, 393).*

En relación a la historicidad de la música y los músicos, Simmel plantea que en las sociedades tradicionales esta se presenta como un fenómeno donde cada músico “*se para sobre los hombros de sus antecesores*”. Para este autor la música deviene de “*la suma total del desarrollo musical de su pueblo*”, y el proceso de aprendizaje del músico y el gusto individual por esta es resultado “*de la escucha continua de la música*” (Simmel 2003: 51).

### 2.3.2 La música moderna del mundo urbano

Entre los grupos musicales de Ovejuyo se constata que estos representan lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, y todos poseen diferentes tipos de capital cultural. Estos grupos comparten expectativas y hacen música distinta: los gustos por la música de Todos Santos se asocian a estilos musicales que están relacionados con el calendario agrícola, música e instrumentos tradicionales y modernos, música instrumental o cantada en tanto vocalización que sirve para “*exteriorizar emociones que mantienen unidas a las comunidades [...] como un vehículo que comunica el presente con el pasado, ocupado por los antepasados y por lo sobrenatural*” (Robertson, 2001: 397).

En esta sociedad se produce y consume música diversa porque esta corresponde al gusto del alma del difunto/a y no atañe a los músicos ni compositores. En esta diversidad de gustos, los grupos musicales se mueven en los terrenos de *“etnicidad y sonido”* (Frith, 2001: 415). *“Estos cambios pueden ser parte de la identidad, pero al mismo tiempo los discursos y las prácticas dejan una salida de aceptación eficaces al aminorar las situaciones de desequilibrio social y el contacto con los ‘otros’”* (Martínez, 1996: 226).

En efecto, se advierte que en los últimos años la música de Todos Santos, en el barrio de Ovejuyo, se ha constituido en una vía fundamental para entenderse como sujetos históricos con identidad étnica, de clase y diferenciada por género. Resultado de múltiples factores, es que hoy aparecen tanto tendencias conservadoras coligadas a la tradición, como las modernas asociadas a la juventud y lo que aquí está en juego es el *“sentido de identidad”* (Frith, 2001: 434), porque, *“las costumbres, las fiestas populares y la cultura general actúan como uno de los mejores cohesionadores de lo “nacional”* (Zarauz, 2004: 242), nuevamente *“se reconstituye y afianza la identidad comunal, en torno a su imagen; todos se reúnen y comparten en espacios comunes”* (Irrarázabal, 1998: 99). La casa, el cementerio y la cancha son espacios donde se desarrolla un solo ritual donde se aglutinan diferentes géneros musicales, distintas estructuras narrativas, modelos de identidad y se articulan diferentes emociones *“según sus propuestas ideológicas, según la manera en la que ellos mismos se ven como músicos o cantantes [...] En tanto estructura narrativa, los textos que interpretan, tienen connotaciones físicas, imágenes asociadas, ecos de otras voces. La principal implicación de esto sería, desde el punto de vista musicológico tradicional, que a pesar de que la música no pueda representar nada en concreto, su poder de comunicación es incontestable”* (Frith, 2001: 430, 431), pues esto consiste en *“vibraciones en forma de ondas transmitidas a través del aire, desde la fuente del sonido hasta el oído del oyente. Los tres elementos básicos de la música son: melodía, ritmo y armonía”*<sup>7</sup>. Christopher Waterman señala: *“Es un sonido analíticamente*

---

<sup>7</sup> Concepto obtenido en la Enciclopedia Metódica Larousse. Introducción a la Música.

*distinguible del lenguaje, aunque ambos están relacionados [...] La música, ubicua y sin embargo con gran especificidad cultural, se emplea para endoculturar a los niños, señalar etapas importantes del ciclo vital, curar enfermedades, comunicarse con lo sobrenatural, organizar actividades de subsistencia, apoyar (o criticar) el poder político, y proporcionar placer sensual y estímulo intelectual. Incluso cuando la música se difunde por los medios de masas y se la considera primordialmente como una forma de entretenimiento, sigue conservando una considerable eficacia como expresión de la identidad individual y comunal”<sup>8</sup>.*

### **CAPÍTULO III**

#### **La música de Todos Santos en el barrio de Ovejuyo**

#### **Estudio de caso**

---

<sup>8</sup> Concepto obtenido en el Diccionario de Antropología, Música. Pág. 373.



*hizo*

*“El difunto es recordado [...] traído de nuevo al corazón mediante lo que lo vivió, lo que le hizo gozar el mundo”*  
(Johansson, 2000:217).

En el presente capítulo se contextualiza el barrio desde la óptica socioeconómica, además de la Fiesta de Todos Santos en Ovejuyo, se ahondan temas concernientes a la preparación de la Fiesta, las ofrendas, las tumbas, y las representaciones de la música. Se pone en evidencia las diversas actividades que encierran el festejo de las almas durante los tres días dedicados a estas tanto en la casa del doliente, donde empieza la celebración, como en el cementerio, espacio al cual concurren los familiares y afines para despedirlas y finalmente la cancha, lugar donde termina el ritual. Notaremos que este ritual se desarrolla en estos tres espacios distintos haciendo hincapié fundamentalmente en la música, la manera como esta es clasificada a partir de sus percepciones, y el valor que la población le atribuye a esta.

### **3.1 El Barrio: Ubicación, conformación, idioma y diferencias socioeconómicas de la población.**

El barrio de Ovejuyo es un área periurbana que se encuentra en la zona Sur de la ciudad de La Paz, (Provincia Murillo). Internamente está dividido en tres partes: Ovejuyo, Ovejuyo Alto y Ovejuyo Playón. Limita al Norte con el barrio de Villa Apaña; al Sur con los barrios de Cota Cota y Chasquipampa; al Este y al Noreste con Kupillana, Codavisa y Rosales Arenal y al Oeste con Wilakota.

Según el Censo del año 2001, Ovejuyo cuenta con una población total de 3.443 habitantes, y en la Alcaldía de la zona, los funcionarios señalan que Ovejuyo se crea después del reparto de tierras en la Revolución de 1952, pues este espacio pertenecía a las haciendas de la Familia Patiño. Otra versión confirma que la mayoría de los vecinos proviene de antiguos propietarios del lugar, y otra que “desde siempre” lo poblaron familias, de las comunidades aledañas al actual Municipio de Palca que hoy conforman los barrios periféricos en esta parte de la ciudad, personas que provienen de las Provincias Ingavi, Omasuyos, Pacajes, y en las últimas décadas se sumaron los vecinos de la ciudad de El Alto de La Paz.

Uno de los resultados de este proceso migracional es que actualmente la población se diferencia entre “antiguos” y “nuevos” vecinos. Se desconoce el criterio de la cantidad de años que emplean para marcar esta diferencia. Algunos señalan que una persona que habita el lugar desde hace 15 años es considerada “antigua”, pero otra que se autodenominó “originario y/o comunario”, niega esta posibilidad porque, según el, siempre estuvieron diferenciados entre “originarios y forasteros”<sup>9</sup>, lo cual implicaría que esta se inscribe en antiguas categorías fiscales que datan del periodo colonial.

---

<sup>9</sup> Los “originarios representaban los indios que después de la conquista no se habían movido de su hábitat. La misma etiqueta ya implica un profundo movimiento étnico y demográfico” (Barnadas, 2002: 414 Tomo 2), y “forasteros” dice: “Fueron, pues, los residentes en comunidades rurales que no pertenecían ni política ni socialmente a ellas, por proceder –ellos o sus antepasados- de otras comunidades. En las que se habían establecido ocupaban una posición marginal o subalterna: su derecho a las tierras de la comunidad era muy limitado o no existía, estando obligados a aportar con su mano de obra en beneficio de los “originarios” a cambio de su sustento”. (Barnadas, 2002: 876 Tomo 1)

Los “originarios y/o comunarios” señalan que “desde siempre” vivieron ahí rodeados de parientes consanguíneos y rituales: *“Nosotros vivimos aquí desde siempre, teníamos nuestro terreno, aquí habían estado mis abuelos, mi papá, mis tíos y ellos han hecho sus compadres, sus ahijados. Nosotros igual”*. Mientras uno de los “nuevos” vecinos afirma que la llegada de alguien significó que sus parientes o afines lo sigan: *“Dice que primero se había venido su tío de mi papá y después se habían venido sus hijos y de ahí le ha debido seguir él y otros más de su pueblo. Yo soy de la misma comunidad de Vilaque y estoy aquí hace unos 12 años. Todos somos de la provincia Inquisivi”*. Tanto los “originarios” como los que llegaron de otros lugares, al identificarse con su lugar de origen, ocupación establecieron lazos entre afines, parentesco consanguíneo y ritual diferenciándose desde un inicio, pero con el tiempo crearon nuevas relaciones<sup>10</sup>. Otros señalan que estas diferencias ya no existen porque el barrio creció: *“Aquí hay gente de todas partes, porque los alquileres no son muy caros, como en otros lugares de la zona sur. Aquí viven hasta gringos”* y *“Gracias al esfuerzo de los vecinos tenemos luz, agua, teléfono, entre todos trabajábamos los fines de semana. Al principio éramos pocos vecinos, y poco a poco han ido llegando ahora ya no hay ni terrenos para comprar. Entre todos hemos ido mejorando la zona, ya no se sabe quien será originario o forastero. Algunos nomás deben estar hablando de eso”*.

Las viviendas de esta zona, muestran un pujante desarrollo. Existe una variedad de estilos arquitectónicos, en su mayoría modernas con casas de 2 a 3 pisos, pues por lo que se sabe, aquí prima el criterio de la competencia *“Nadie se quiere quedar atrás”*. Lo cierto es que hoy, al igual que en otros barrios de la ciudad de La Paz, unos se encuentran integrados a un *“sistema socio – cultural de sus lugares de origen, pero también se encuentran inmersos en el sistema urbano manteniendo lazos con sus paisanos de la región y comunidad a la que pertenecen”* (Sandoval, Albo, Graves, 1987: 88), y otros que no se identifican étnicamente *“Yo no soy aymara, vivo aquí porque para otro lugar no me alcanzaba la plata. Ellos tienen sus costumbres y yo los respeto, me saludan, les saludo y esito sería todo”*. Estas diferencias son

---

<sup>10</sup> *“El residente campesino, en su proceso de inserción en el medio urbano, va tejiendo redes sociales de relacionamiento con vecinos, compañeros de trabajo y amistades, pero la mayor parte de sus relaciones en Chukiyawu continúan siendo entre familiares y paisanos”* (Sandoval, Albo, Graves, 1987: 94).

perceptibles en la celebración de Todos Santos y otras prácticas de la vida cotidiana (bodas, bautizos, cumpleaños, etc.). Las unidades familiares se reúnen entorno a sus afines, parientes rituales y consanguíneos para celebrar “cabos de año, sacadas de luto<sup>11</sup>, salidas de cuartel, graduaciones de los colegios o de la Universidad”, como también la celebración de su santo patrón en el mes de septiembre o “los otros santos que tienen en sus casas”. La mayoría de estos eventos se realizan en los Salones de Fiestas que existen en la zona, en general los que contratan son personas que tienen recursos económicos y los “otros” los perciben como gente que: “No tiene en que gastar, y ahí gastan. Aquí la mayoría no tiene plata” señalan. Estos salones, pertenecen a los originarios en algunos casos, a un: “marido albañil y a su mujer que vende comida, y que vendiendo sus lotes se han construido”, en el lenguaje marxista, se diría que la tierra fue su capital originario.

Otros aseveran que en este barrio la vida social es muy activa, “no hay un fin de semana que no tenga invitación. Si no es una cosa es otra. Mi mujer me ha metido en esto y ahora no hay forma de parar. Trabajo para devolver lo que me invitan, ya no me alcanza ni lo que gano. Ahora, eso de trago, música, lindo es, pero cuesta. Estamos igual que en El Alto, yo me he venido escapando de ahí, ¡Ahí todo es fiesta!”. (Testimonio de Julián Queso, un taxista que habita en la calle 60). Otra: “Yo me he venido de la avenida Buenos Aires escapando de la bulla y aquí estoy igual” (Maria 47 años).

En este barrio la mayor parte de la población es bilingüe, el 90% de la población habla español y aymara. En 1.093 casos de varones y 1.159 de mujeres, la lengua materna es el aymara<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Esta práctica de “sacarse el luto, viene acompañado de bailes y música”. (Pimentel, Porcel, Quispe, 2003: 43).

<sup>12</sup> Los datos desagregados del censo del 2001 por idioma muestran lo siguiente:

Hombres						Mujeres					
Quechua	Aymara	Español	Guaraní	Otro	No habla	Quechua	Aymara	Español	Guaraní	Otro	No habla
20	533	938	0	0	2	34	560	910	0	0	4

Entrevistas realizadas a 15 personas muestran que la mayor parte de la población de Ovejuyo trabaja por “cuenta propia”. Los varones se dedican a la construcción de viviendas: albañiles, carpinteros, electricistas, plomeros, mecánicos de autos, cerrajeros y otros en restaurantes, cocineros, meseros y ayudantes de embajadas, consulados, viviendas de la clase media/alta de la zona sur, o se dedican al transporte público (choferes de colectivos, micros, minibuses, trufis, radio taxis y taxis). Otros *“van y vienen con su mujer y sus hijos de las comunidades”*, donde trabajan en la agricultura compartiendo con los trabajos temporales de la ciudad. Los datos del Censo no explican a este nivel de detalle, sólo señalan lo siguiente:

PROFESIÓN Y OFICIOS	Hombres	Mujeres
Administración Pública	15	5
Profesión científica o intelectual	20	21
Técnicos	39	10
Empleados de oficina	13	31
Vendedores del comercio	59	153
Agricultura	60	18
Construcción	305	35
Operadores de Instalaciones y máquinas	146	1
Trabajadores no calificados	30	201

Las mujeres, a diferencia de los varones, se dedican al comercio de comida, expendio de artículos de primera necesidad en tiendas o el trabajo doméstico (cocineras, lavanderas y niñeras principalmente de la zona sur), algunas comparten con la población rural en la feria semanal del día sábado, ubicada entre Chasquipampa y Ovejuyo, en la venta de cereales, verduras y carnes. El resto son “oficinistas” empleadas del sector formal e informal, al igual que los varones.

Revisando los datos del I.N.E, se puede apreciar que de la población más joven de ambos sexos, 854 estudian en diferentes escuelas, 533 asisten a los colegios más próximos al barrio, 162 varones y mujeres a las universidades de la ciudad y otros trabajan como voceadores de minibuses, ayudantes de los oficios de sus padres, en algunos puestos de internet y teléfonos públicos de la calle 53, donde existen computadoras y tilines donde acuden los niños.



En cuanto a los índices de educación en la zona, los datos del I.N.E. arrojan a nivel de instrucción lo siguiente: De un total de 851 varones, 42 son analfabetas, 350 habrían cubierto la primaria, 330 la secundaria y 93 educación superior, además de 35 que realizaron otros estudios. Estos datos que corresponden a los varones se incrementan en las mujeres: 115 de ellas son analfabetas, 503 únicamente habían asistido a la primaria, 203 al ciclo secundario, 69 al superior y como “otros” se señala 24 de un total de 915 mujeres<sup>13</sup>.

### 3.1.1 Los cementerios del barrio

Para los tres sectores Ovejuyo, Ovejuyo Alto y Ovejuyo Playón existen 2 cementerios. Uno está ubicado en el límite con el barrio de Wilakota y el otro a la altura de las calles 60 y la avenida central. Ambos son cementerios clandestinos donde *“No hay registro de los muertos”*. Según la Sub Alcaldía del barrio, la población en general tiene derecho a acceder a estos espacios, pero lo cierto es que sólo los vecinos antiguos definen quien lo usa. Estos crearon sus normas, primero a través de la Junta de Vecinos, y actualmente se maneja bajo la autoridad del alcalde de la zona, quien señaló: *“Solamente pueden utilizarlo los que viven alrededor porque los cementerios son pequeños”*, pero lo cierto es que el terreno donde esta ubicado el cementerio de Ovejuyo pertenece a los comunarios u originarios. Un antiguo vecino, miembro de la familia Condori, indicó: *“Mi abuelo fue peón de la hacienda y siempre había sido originario de aquí, por eso lo hemos enterrado en este cementerio. Y como mi papá ha heredado lote en la misma casa también lo hemos enterrado aquí, pero como nosotros ya no tenemos casa en este barrio a nosotros nos enterrarán en otro cementerio. Este cementerio es sólo para los que tienen casa por aquí. Los inquilinos y los que recién están llegando, tienen que buscarse otro lugar porque el cementerio es chiquito”*. Otro aseveró: *“Ellos*

<sup>13</sup> Cuadro comparativo de los niveles de educación

Hombres							Mujeres						
Total	Ninguno	Prim.	Secun.	Sup.	Otros	S/E	Total	Ninguno	Prim.	Secun.	Sup.	Otros	S/E
851	42	351	330	93	35	0	915	115	503	203	69	24	1

*deciden quien se entierra ahí, unos venden un pedacito, y otros alquilan por años”.*

En efecto, el cementerio sobre el cuál trata la presente tesis es un microespacio de 318 mts<sup>2</sup>., aproximadamente, aquí al igual que en México, donde *“se ha mantenido el significado ancestral de la muerte [...] y se han sumando nuevos sentidos, que dependen de factores diversos: por ejemplo del lugar en que se desarrolla la fiesta, [...] no se da la misma ritualidad en el campo y en las comunidades indígenas también influyen los niveles socioeconómicos y las percepciones culturales de los distintos sectores sociales”* (Zaraus, 2004: 233). Ahora veamos algo de su historia y las prácticas que se realizan en este micro espacio.



### 3.1.2 El cementerio de Ovejuyo

El cementerio de Ovejuyo, según información de los vecinos, data de principios de los años 80, *“cuando el barrio empezaba a crecer”* y la población demandaba de este espacio. La tumba más antigua encontrada coincide con ésta década, corresponde al Sr. Ángel Mendoza, fallecido en 1983. El cementerio está ubicado a una cuadra hacia el noreste de la calle 60 de

Ovejuyo. Concretamente sobre una pequeña loma, cuyos tres frentes se encuentran entre las calles Litoral, Bugarvillas y la Avenida Costanera o del riachuelo. Por la calle Bugarvillas esta loma o promontorio tiene una altura aproximada de 10 a 15 mts, desde el nivel más bajo de la calle; mientras que por la calle Litoral sólo tiene una elevación de 2 mts., y hacia el riachuelo el terreno desciende de manera vertical formando una especie de precipicio.

El ingreso principal ubicado en la calle Litoral, hasta el año 2006, era solo un camino de tierra y al cementerio se podía acceder sin atravesar ninguna puerta. Para el 2007 ambos fueron modificados, actualmente, el ingreso se realiza por una rampa de cemento y para pasar a su interior se debe atravesar una reja de 2 mts., cerrada por un candado y con permiso de un cuidador permanente. Este empleado fue contratado *“Para evitar la profanación de la tumbas. Hay muchos interesados en los tojlitos (cráneos). Se los llevan para que cuiden sus casas, porque por aquí hay mucho ladrón”*, señaló el tendero del barrio.

La superficie más o menos plana del cementerio es de 53 metros de ancho por 60 metros de largo, el resto es terreno irregular o pendiente. En uno de los costados, del lado de la calle Litoral, el cementerio se encuentra rodeado por un muro de ladrillo, los otros 2 frentes no tienen protección porque dan hacia el pequeño precipicio que desembocan por un lado en el riachuelo, y el otro a la calle Bugarvillas. Y el límite norte se encuentra cerrado por 3 viviendas que lo colindan. Tanto el acceso, como el interior del cementerio son de tierra.

Internamente, este campo santo está dividido por calles, 9 de éstas van en sentido horizontal. Aproximadamente 230 tumbas se encuentran distribuidas en nichos construidos en bloques hasta de 3 pisos y otras tumbas incrustadas dentro de la tierra. Los apellidos escritos sobre las lápidas coinciden con los datos del censo, en la mayoría corresponden al idioma aymara: Ticona, Mamani, Quispe, Guarachi, Condori, Mita, ó Castillo, Aguilar, Mendoza, Santos, etc.

En esta zona, a diferencia de otros lugares<sup>14</sup> donde el festejo de Todos Santos se realiza durante 1 sólo día; en Ovejuyo el cementerio es utilizado durante 2 días: El día 2 de noviembre está destinado a los “*nuevos vecinos o forasteros*”. Y el día 3 para los “*vecinos antiguos*” o “*comunarios originarios*”.

En cuanto a las prácticas rituales en el cementerio éstas no varían. Lo que varía es la celebración que realizan los “originarios” el día 3 en la cancha, este tema será tratado en adelante. Una vez más, cuando se consultó por qué existía esta diferencia entre antiguos y forasteros sobre el uso del cementerio, la respuesta de los antiguos fue que ellos “*desde siempre*” eran dueños de la tierra y después, cuando habían “*trabajado en la construcción del cementerio*” habían “*gastado su plata*”. “*A los primeros forasteros los conocíamos bien y algunos siguen, pero ahora hay otros. Son gente nueva, a algunos ni los conocemos, el barrio ha crecido mucho*”, señaló uno de ellos. Esta diferencia en el uso, no implica que los antiguos y nuevos forasteros se encuentren distanciados o marginados, ellos tienen parientes y amigos y con ellos recuerdan a sus muertos, tanto en las casas de los originarios o forasteros así también como en el cementerio y la cancha.

### **3.2 Premisas para la celebración de Todos Santos en Ovejuyo**

En muchas comunidades y ciudades andinas, después que ha muerto una persona en Todos Santos se realiza un ritual durante tres años consecutivos. En Ovejuyo este ritual se inicia una vez que se haya cumplido el año completo porque: “*el alma antes del año sigue en la casa. Si ha muerto en Julio no se puede hacer primer año en Noviembre, por que todavía no es un año*”.<sup>15</sup> A partir del año, “*los muertos vuelven a la comunidad y a la casa para visitar a los parientes y su pueblo. Estos los halagan con un festejo, como es debido entre parientes*” (Fernández, 1986: 3).

---

<sup>14</sup> Cementerio General de la ciudad de La Paz, los barrios de Mallasa, Bella Vista o Villa Ingenio en la ciudad de El Alto de La Paz

<sup>15</sup> Esto se ancla en la creencia de que “*el alma empieza a disgregarse en sus diferentes componentes semanas o meses antes de la muerte; va a despedirse de las personas y lugares que ha conocido en vida, y también se pone a llorar y gritar de noche*” (y después de la muerte) “*el alma se encuentra en varios lugares a la misma vez, una parte en el cementerio y otras partes andando por el aire o por el mundo*” (Spedding, 1991:14).

El regreso de las almas, tanto en Ovejuyo, como en el área rural, es al medio día del 1ro de noviembre, y su partida el día 2. En el área rural para su llegada *“construyen dentro de las casa altares que contienen alimentos, bebidas y ornamentos religiosos. Estos altares son llamados ‘tumbas’ y sirven para ‘esperar a las almas’ que llegarán alrededor del mediodía para permanecer con sus familiares hasta el mediodía siguiente. La llegada de las almas se festeja con cánticos, rezos y encendido de ceras. [Y el día que se van] El día 2 de noviembre, al medio día, con rezos, cánticos y melodías instrumentales ejecutadas en tarkas y pinquillos se despiden a las almas en los cementerios”* (Fernández, 1986: 3), una versión católica señala: *“así las ánimas parten alegres y contentas, los lazos de la familia se han estrechado entre vivos y muertos y los vivos siguen confiados en la protección, ayuda e intercesión de los difuntos”* (Van Kessel, 1979:89). El recibimiento a las almas se debería, según este autor, al interés material de *“los vivos por garantizar su subsistencia y [para ayudar a los muertos] mediante sus oraciones [...] a encontrar su camino”* (Van den Berg, 1987:17). La otra versión señala que *“al alma se la recuerda con bastante fervor, enviándole los víveres y comidas durante tres años (por que) dicen que el alma sufre durante los tres primeros años, tanto de comida como de ropa, pero después son perdonados por el Dios, entonces ellos se consagran como espíritus santos no pecadores y sólo viven con la gracia de Dios”* (Ochoa, 1974: 4).

En Ovejuyo, el norte de Potosí y la región de Charazani, este ir y volver del alma, esta diferenciado por un ciclo de 3 periodos, donde existe una clara analogía entre el ciclo de “viejas y conocidas” tonadas y el “ciclo de las almas” (Arnold y Yapita 1998: 72). El primer año, cuando el alma vuelve y la familia tiene *“alma nueva”* o *“alma machaqani”* le corresponde canciones nuevas (machaq kirki); el segundo denominado *“taypi alma”*, *“alma del medio”*, *“murqu alma”* o *“alma usada”* tiene canciones usadas (murqu kirki); y el tercer año *“alma vieja”*, *“achachi alma”*, *“tiskalsu”* o *“alma descalza”* también conocida como *“t`ant`a alma”*, *“alma harapienta”* le corresponde canciones harapientas o descalzas (t`ant`a kirki). Después de este año el alma ingresa a una nueva vida

en la tierra de los muertos, el Wiñaymarka (Arnold, 1998: 72; Riveros, 2000: 393; Rosing, 1991: 58)<sup>16</sup>.

### 3.3 Los preparativos para la celebración de Todos Santos en Ovejuyo

En Ovejuyo y posiblemente al igual que en el área rural, los deudos ahorran dinero durante todo el año para celebrar la Fiesta de Todos Santos, y un mes antes, la gente se moviliza para preparar lo necesario. En el mes de Octubre se realizan 2 tipos de compras denominadas “pequeñas y grandes compras” (*Jisq´a* y *Jach´a alth´api*) (Soto, 2003: 97). En Ovejuyo las “grandes compras” se realizan con 2 o 3 semanas de anterioridad, dependiendo de si tienen o no dinero, adquieren harina por quintales, levadura por paquetes, chuño, maíz seco (blanco y morado) y papa por arrobas, bebida (cerveza, gaseosas por cajas), cajetillas de cigarros y coca por libras. Las otras compras, las pequeñas, por ser consideradas “cosas frescas” y aparecer en el mercado en este periodo, son adquiridas con 1 ó 2 días de anticipación (flores, frutas, cañas de azúcar, dulces, pasankallas y adornos de papel). Y es por esto que Soto Durán distingue entre “compras cercanas” y “compras lejanas” (*“jak´a althapi”* y *“suni althapi”*) (Soto, 2003: 97).

Para celebrar la fiesta de Todos Santos, quienes tienen almas a quienes esperar, la población aymara de Ovejuyo, realiza una serie de “preparativos” diferenciados por años. Los dolientes, para el primer año *“invierten alrededor de 3 quintales de harina destinados a elaborar las ofrendas pero no hacen fiesta”*. Esta celebración se dice que es *“en grande, igual que la del tercer año porque el alma esta llegando por primera vez”*. En las casas y los cementerios, las mesas o tumbas son adornadas con cañas, frutas, dulces, masitas, flores, panes y refrescos. Para este año, *“se preparan también platos de comida tanto*

16

El Ciclaje de la Música Espiritual		El Ciclaje de las Almas de los Muertos			
Canciones nuevas	<i>machaq kirki</i>	<i>Machaqa</i>	<i>machaq alma</i>	Almas nuevas	1º año
Canciones usadas	<i>murqu kirki</i>	<i>Murqu</i>	<i>murqu alma</i>	Almas usadas	2º año
Canciones harapietas	<i>t´ant´a kirki</i>	<i>T´ant´a</i>	<i>t´ant´a alma</i>	Almas harapietas	3º año
Canciones de abuelas	<i>awil kirki</i>	<i>tiskalsu</i>		Almas descalzas	

Fuente: Arnold y Yapita (1998: 72).

*para los que acompañan a los dolientes como también para las almas*". La mesa es preparada por un especialista - dice Lidia -, *"en general tiene que ser una persona mayor con experiencia la que arregla la mesa"*. Respecto a la música, la presencia de resiris y músicos en la noche del 1º de noviembre, tanto en la casa como en el cementerio, al día siguiente, existe para *"los que quieren que se lo recen o canten al alma"*, pero contratar conjuntos musicales es una cuestión opcional *"Hay gente que contrata, pero en general no es obligatorio en el primer año, eso sí en el tercero"*, según Lidia de 24 años. En relación a la vestimenta, *"la gente esta vestida de negro si no se ha cumplido el año, pero si ha muerto en Octubre, se saca el luto en Octubre y en Todos Santos está de medio luto en la casa o en el cementerio"*.

Para el segundo año, *"la preparación de ofrendas disminuye"* en relación al primer año. De los 3 quintales del primer año *"pueden bajar a un quintal de harina, porque el compromiso con el difunto ya se ha cumplido"*. La presencia de la música en el cementerio persiste, pero al igual que el año anterior, la contratación es opcional, *"en general la gente siempre hace cantar o rezar, pero no es costumbre contratar músicos de conjuntos"* (según Lidia).

Para el tercer año o despedida se hace otra vez una *"fiesta en grande"*, ahora el acento de la inversión esta en la música *"y ya no en la harina, contratar música es obligado para los que tienen plata"*. Las masitas, flores, dulces o frutas y platos de comida, no se limitan al gusto del alma. Los parientes consanguíneos o afines y amistades festejan en grande, pues *"para el alma se prepara un plato especial, puede ser lechón entero con su manzana en su boca. Al chancho se lo cuelga o si no se lo pone en medio de las ofrendas para que todos lo miren, otros traen hasta cerveza, ponen cervezas por cajas. Hay que contratar banda o conjunto porque después de salir del cementerio el deudo o persona que hace rezar, tiene que salir bailando como en la cacharpaya. Con esto, el que hace rezar, ya ha cumplido con el alma"* (testimonios de Lidia).

Al final de la tarde, la mayoría de los vecinos terminan la celebración a sus muertos con una fiesta en la cancha de fútbol de la zona donde participan

los dolientes, los conjuntos musicales y la población en general. En la comunidad altiplánica de Irpachico esta fiesta, según Carter y Mamani, se debe a que los deudos: *“contratan una banda, y en el baile de la cacharpaya manifiestan su gozo incontenible. [Porque este representa un] desafío simbólico a las almas, cuyas maldiciones dejan de amenazar a los festejantes, los bailarines zapatean encima de las tumbas de los ‘gentiles’ (i.e. túmulos sepulcrales que datan de la época precolombina), dando fin de esta manera al último rito del entierro de los muertos”*. (Carter y Mamani, 1982: 347).

### 3.3.1 La refacción de las Tumbas

Otra de las actividades previas a Todos Santos es la refacción y el pintado de las tumbas. Esta actividad es realizada unos 2 ó 3 días antes de la celebración y cada familia invierte entre 4 y 8 horas. En general emplean pintura color blanco, azul, amarillo y verde para el decorar el exterior y para la refacción ladrillo, estuco y cemento. Son las mujeres las que van a hacer refaccionar acompañadas de algún albañil, aunque alguien me dijo, que no era una norma porque *“no es difícil mezclar un poco de cemento y pintar. Aquí hay muchos albañiles”*.

### 3.3.2 La contratación de la Música

Para las ceremonias del 1, 2 o 3 de Noviembre, existen 2 tipos de oferta musical, una proviene de los resiris y la otra de los conjuntos de música. La presencia de ambos se evidencia, tanto en las ceremonias de las casas, como en el cementerio. En ambos lugares los resiris aparecen de manera espontánea ofreciendo sus servicios, mientras que los conjuntos musicales llegan a las casas y al cementerio igual que los resiris, sin ser contratados. Ahora veamos quienes son los resiris, quienes componen los grupos musicales, cómo y por qué son contratados o aparecen vendiendo su arte de manera libre, además de las percepciones que sobre ellos tiene la población y las que ellos poseen entre los grupos o generaciones.





### 3.4 Los Conjuntos de música y la clasificación local

Sabemos que toda cultura intenta clasificar y definir su entorno y *“para lograrlo debe conseguir crear determinadas asociaciones que den significado a una cierta idea de orden”* (Robertson, 2001: 402). Una versión generalizada en el barrio de Ovejuyo, diferencia a los conjuntos de música entre “contratados” y los que “ofrecen su trabajo”. Los primeros son buscados por su calidad artística, y los otros, porque *“aparecen ofreciendo sus servicios sin ser buscados”*.

Pero al interior de los grupos de música, una primera clasificación se constata, estos están diferenciados entre *“tradicionales y modernos”*. Bajo la categoría de tradicionales, se encuentran conjuntos de *“personas mayores”* y los *“changos o jóvenes”*. Los tradicionalistas a su vez se subdividen en “tradicionalistas sin canto” y “tradicionalistas con canto”; mientras entre los “modernos” estas diferencias no existen porque en general se trata de jóvenes que mezclan instrumentos, cantos y melodías de diversas épocas y estilos. A las canciones interpretadas con instrumentos tradicionales de viento, les añaden una combinación de instrumentos: cuerdas (guitarras, charangos), o percusión (bombos y cajas).

Durante el mes de octubre, las familias dolientes de la zona contratan conjuntos musicales, en las proximidades (Chasquipampa, Cota Cota o El Pedregal) y en lugares alejados como la ciudad de El Alto. Otros dicen que “*ya les hablan (cierran trato) el año anterior*” o los contratan a través de parientes y amigos. Esta contratación contempla ensayos en las casas de los contratistas o los “*dueños de la fiesta*” y el repertorio se diferencia de una familia a otra, porque la contratación esta ligada al gusto musical del alma del difunto/a.

Días antes de la celebración de Todos Santos, en las viviendas de la zona se escucha una diversidad de repertorios que van desde música clásica andina hasta canciones que están de moda. En unas se interpreta música con pinkillos, tarkas, zampoñas y sikus y en otras, conjuntos que utilizan guitarras, acordeones y bombos; además de las bandas que emplean trompetas, trombones, tubas, timbales, clarinetes, bombos y platillos. Pero cuando uno intenta indagar sobre el tema, encuentra que algunos conjuntos musicales están diferenciados o clasificados por edades, instrumentos y canciones.

#### 3.4.1 Los conjuntos Tradicionalistas y sus diferencias

Los conjuntos tradicionales se caracterizan por estar ideológicamente apegados al folklore sea esta música cantada o instrumental. Pero entre ellos existen diferencias. Las personas mayores están en contra del uso de la diversidad de instrumentos que no sean los de viento y el rechazo al canto porque - según ellos - este no representa la cultura ancestral. Lo ancestral esta definido por el uso del pinkillo y bajo la lógica que en el primer año no se debe contratar conjuntos musicales que canten, pese a que ellos tampoco obedecen las normas que establece el área rural, donde únicamente emplean el pinkillo como vimos en el Capítulo I. Estos tradicionalistas emplean tarkas, pinkillos, quenás, zampoñas y sikus adecuándose al contexto y los gustos de la ciudad. En efecto, un miembro del grupo “Cielo Jawira” me aclaró: “*Nosotros tocamos mozeñadas, tarqueadas y pinkilladas en todas las fiestas, en carnavales, cuando nos contratan para los matrimonios y cumpleaños y también para Todos Santos. Ahora solo hemos traído mozeñadas porque depende del*

*doliente, según lo que quieran escuchar, pero hay varios grupos que tocan todo*". En este testimonio el énfasis está puesto en los instrumentos.

Otro músico (45 años) argumentaba lo siguiente: *"Nosotros tenemos un conjunto que se llama 'Los Crisales', siempre hemos tocado música del viento zampoña, tarqueada, quena, así también estudiantina. Para Todos Santos nosotros llevamos todo lo que es música de viento, pinkillada, mozeñada, tarqueada. Para esta fecha en el campo no se canta, solo se toca música de viento, por eso nosotros solamente tocamos y no cantamos"* A la pregunta *¿Por qué ustedes tocan estos 3 instrumentos, si en el campo solo se toca el pinkillo?* El músico responde: *"Es que en la ciudad son las diferentes costumbres que tenemos pues. A una alma se le lleva mozeñada, a otra pinkillada o quena-quena depende del doliente y de donde sea también"*. Esto querría decir que la tradición se adecua al gusto del cliente. Y que en esta, como bien dice Riveros, existe una continuidad en las relaciones de reciprocidad con los muertos, *"pese a la migración campo-ciudad y los elementos nuevos propios de un medio urbano el habitus del "ritual" de la fiesta de Todos Santos persiste [sin que se] diluya la particularidad étnica de los migrantes aymaras"* (Riveros, 2000: 398).

Los conjuntos de personas mayores, en relación a los jóvenes tradicionalistas en general tienden a encontrarse apegados a la tradición porque mantienen las mismas canciones y no mezclan con elementos "modernos" de la sociedad occidental, pues para ellos "mezclar" significa "romper" con la música "tradicional de Todos Santos". Textual: *"Aquí joven – me dijo un señor en el cementerio – siempre tocábamos esta música, desde el tiempo de mi papá como era del campo no hemos cambiado. Con respeto a los muertos siempre cantábamos, por eso tenemos que seguir así"*.

Uno de los criterios para contratar a los grupos tradicionalistas es atraer personas a la tumba, quienes lo hacen contratan músicos que tienen prestigio en la ciudad y son "admirados" por la gente del barrio. Es el caso del conjunto "Kollana". La señora Mamani aclaró: *"En el primer año estamos con tarqueada, contratamos a los de Kollana, cada familia los contrata, tocan mozeñadas, sólo es música, no es cantada. [A la pregunta: ¿Por qué se contrata a estos grupos*

que solo tocan música y no cantan?, la respuesta fue] *Esta música es porque estamos comenzando el primer año, pero también porque la gente dice: ¡sin música también es!, entonces por eso también contratamos, sin música no va a venir la gente, cuando hay música la gente ya está acompañando*".

#### 3.4.2 Tradicionalistas folklóricos con canto

Un tradicionalista folklórico, considera que se pueden combinar instrumentos de viento con otros instrumentos, pero respetando el folklore nacional y las canciones apropiadas para la fecha: *"Nosotros hacemos música folklórica más que todo con instrumentos de viento, solo que ahora estamos los pilares del grupo, esta es la columna vertebral del grupo, aunque tenemos, batería, bajo eléctrico y otra guitarra no traemos porque usted sabe, que venir acá es un gasto económico, así que venimos nosotros nomás para fortalecernos espiritualmente un poco. Las canciones que tocamos son antiguas, lo que dicen las canciones son para los difuntos. Nosotros las aprendimos de nuestros ancestros, nuestros padres nos enseñaron por que eran músicos, ya que de 7 hermanos unos 2 somos músicos"* (miembro del grupo Q'ana Inti).

En suma lo que tenemos son por una parte, conjuntos contratados de músicos tradicionales que interpretan música instrumental y por otra, conjuntos de jóvenes, también contratados, que hacen música cantando manteniendo los instrumentos tradicionales donde es aceptable que estos se combinen con otros instrumentos. En este último caso las canciones son cantadas y pertenecen a repertorios modernos.

Los grupos contratados folklóricos, ya sean instrumentales o con canto, forman parte del universo musical de la ciudad. Ambos no solamente tocan durante la Fiesta de Todos Santos, los conjuntos "modernos" están conformados en su gran mayoría por "jóvenes del lugar", de personas que vienen de los alrededores de Ovejuyo, pero también por jóvenes que vienen de la ciudad de El Alto. La percepción que tiene la población respecto a ellos, es que son conjuntos de artistas que se ganan la vida de esta manera. Según

distintas versiones de estos conjuntos, es que a lo largo del año son contratados para diversas fiestas: matrimonios, bautizos, cumpleaños, aniversarios, onomásticos, graduaciones. Por lo tanto, durante todo el año están preparados para cualquier evento incluyendo la Fiesta de Todos Santos. Dentro de su repertorio se encuentra una numerosa colección de canciones.

Soto, refiriéndose a estos grupos señala que: *“tocan otros tipos de música como caporales, huayños, etc. Estos grupos que hacen alarde de júbilo y alegría en su mayoría están compuestos por jóvenes y adolescentes. Algunas personas critican a este tipo de grupos argumentando que se está perdiendo la tradición. Aunque estos grupos no toquen lo tradicional, [...] conservan los instrumentos típicos y la música andina.* [Refiriéndose al cementerio más grande de la ciudad, confirma:] *En cambio en el cementerio general hay todo tipo de música desde la andina, hasta la española y la mexicana”* (Soto, 2003: 100,101).

### 3.4.3 Los conjuntos modernos

A diferencia de los grupos contratados, los grupos no contratados no respetan si las canciones o los instrumentos corresponden a Todos Santos, ni se rigen porque estas deben corresponder al folklore nacional, como lo hacen los tradicionalistas. Estos conjuntos mezclan todo tipo de instrumentos e interpretan diferentes ritmos con canciones cantadas incluyendo pasos de baile.

Los conjuntos no contratados están compuestos de músicos y cantantes, la mayor parte de ellos no tiene una formación académica musical, también tocan al oído, en la mayoría de los casos están integrados por 6 a 10 miembros cuyas edades oscilan entre 8 y 25 años de edad. Ellos se originan al interior de las familias, al interior de grupos de amigos que provienen del mismo colegio o barrio. Entre ellos se identifican como “conocidos”, “somos cuates”, “somos entre primos” o somos “hermanos primos”. Este concepto de “conocidos”, aplicado como autoidentificación no es necesariamente aceptado por la población, muchos dicen que no los conocen y sienten recelo cuando ingresan

a las viviendas o al cementerio, usualmente se piensa: “de *donde vendrán, algunos los conocemos a otros no*”.

A diferencia de los conjuntos de música “tradicionales” que solamente tocan para la fiesta de Todos Santos generalmente, los conjuntos modernos interpretan canciones populares que suenan durante todo el año: morenadas, cumbias, wayño chaqueño y peruanos, música pop nacional y otros, en su mayoría predominan los instrumentos andinos, pero interactuando con otros instrumentos musicales. Estas canciones se escuchan en los salones de baile del barrio, toda la ciudad y que son del agrado de la gente, forman parte de este repertorio y es esta música que les hacen escuchar a las almas.

Un miembro del conjunto moderno “Sociedad Inti Chuymas” a la pregunta ¿Qué música hacen ustedes?, respondió: “Más que todo sicureadas, pero podemos tocar varios ritmos, de todo, nuestro repertorio es bien variado. Somos el único grupo de sicuris ¿De qué depende lo que toquen? Lo que pasa es que con la zampoña podemos hacer todo, hasta cumbias pueden salir, de todo. Pero nuestra especialidad es el sicuri. Tocamos combinado, 2 personas con 2 zampoñas, pero así tocamos también el italaque, pero el italaque es un poco más lento, por que ya no tiene tambor. Pero el sicuri tiene tambor, aunque ya se esta modernizando y ya le ponen timbales mas”. Asombrado pregunté: ¿Timbales también? “Sí, es más bonito, más compaginado. Nosotros hemos venido poquitos, por que también hartos somos, es que no se gana mucho. Este es nuestro tercer año que venimos a este cementerio, antes estábamos en el (Cementerio de) Tarapacá. Ahí están los demás tocando en la banda, pero ahí hay mucha competencia, hay mucha gente”. La población los identifica como los conjuntos que “tocan la música que está de moda”. Como bien dicen ellos: “*Es nuestra música la que atrae a la gente*”.

Estos conjuntos tienen sus propios mecanismos de difusión. Al actuar en otros eventos y en el mismo cementerio van dándose a conocer por su capacidad, variedad y calidad de interpretación musical. En estos espacios, utilizan tarjetas donde esta escrito el nombre del conjunto, teléfono, especialidad de música, etc. Y son a través de estos 2 medios que se los

conoce y contrata. Los medios de comunicación juegan un rol clave en este aspecto.

En suma, este fenómeno puede ser considerado propio de la sociedad moderna citadina como el *“camino a la integración. La adopción de la música mestiza, puede estar vista simplemente como una consecuencia lógica de este proceso, volviéndose un utensilio central dentro de la construcción de su inserción en la sociedad nacional”*. [En Ovejuyo y en los Jalq’a, al interior de este grupo étnico, se] *“crean nuevas aperturas con el exterior, modificando sus contactos [...] y en la naturaleza de las representaciones identitarias el juego musical designa y opera en si mismo, el devenir mestizo del grupo y de cada uno”* (Martínez, 1996: 237). Esto no significa una pérdida de identidad, ni la negación del pasado, lo que aquí existe es una dinámica de continuidad “dentro de un movimiento de absorción y reelaboración de nuevos materiales. Con una vieja estrategia de sobrevivir [...] digerir las producciones culturales de la sociedad occidental. Si ésta permanece [es porque existe], una apertura dentro del sentido de crear una macro identidad mestiza común para todos, simultáneamente, ellos experimentan, o comienzan a experimentar, las diferencias entre las comunidades y entre los grupos” (Martínez, 1996: 238).

#### 3.4.4 Los conjuntos contratados

Los grupos contratados por lo general son buscados por familias cuyos parientes fallecieron durante los últimos 3 años. Cuando pregunté ¿por qué la música acompaña estas costumbres?, uno de los músicos del conjunto contratado por la señora Luisa me dijo: *“Todo depende del doliente, del dueño. Siempre cuando una persona fallece, en el primer, segundo y tercer año se hace con música, así es la costumbre, la tradición de los bolivianos, cada doliente tiene que tener un conjunto”*. Aunque es importante aclarar que esta realidad no es aplicable al país en su conjunto, ni a todos los cementerios de la ciudad y menos a la población generalizada de este barrio, pues los pobres no los contratan. Por lo tanto esta costumbre, como en todo, no es regla, *“Hay dolientes que contratan porque quieren, no les importa si su difunto es de los 3 primeros años o no”*.

Los músicos son contratados para dar mayor relevancia y prestigio al ritual, y esta pasa a ser una necesidad social, como lo manifestó Luisa Mamani: *“sin música la gente no se acerca a las tumbas”* y cuando hay y es un grupo de su agrado, los “acompañan”. Los dolientes manifiestan su gusto por los conjuntos de manera abierta: *“Me gusta ese grupo porque tocan canciones que nos gustan, son alegres y su música se escucha hasta lejos”*. Lo cual significaría que ellos buscan también, recrear al público. Lo que se constata es que cuando un conjunto es *“espectacular”* la gente se aproxima a la tumba a rezar, observar la mesa formando un tumulto de gente mayor al de otras tumbas y esto, sin lugar a dudas, le da mayor prestigio a la familia celebrante, frente a las otras del barrio.

Contratar un conjunto musical *“cuesta caro”* y esto es valorizado en la cancha donde el ritual se hace masivo, deja de ser para las almas y está destinado a la colectividad. Textual: *“La señora Mamani ha traído un conjunto bien lindo que nos ha alegrado a todos. Todos hemos bailado gracias a ella”*. La ecuación es clara el gasto se convierte en ganancia y esto se da en lo social.

#### 3.4.5 Formas de retribución a los conjuntos

Distintas versiones coinciden en que *“los músicos vienen y la gente les paga unos pesitos”*, aparecen sin haber sido invitados durante la noche del 1ro de noviembre en las casas, o van al cementerio al día siguiente. En ambos lugares se desplazan de casa en casa y de tumba en tumba: *“de lugar en lugar van y es para cualquiera que quiera música”*. El paquete de canciones que los grupos ofertan es de 2 a 3 canciones por mesa en la casa o la tumba, lo cual significa que el éxito económico de su actuación depende, en el primer caso de la cantidad de casas que visiten y sean aceptados, aunque se dice que en ninguna de estas *“les cierran la puerta”*; y de la demanda del número de familias que asisten al cementerio.



La tradición oral señala que a músicos y resiris “*antes no se pagaba porque recen o canten*”, por tanto la retribución de los conjuntos musicales, es percibida como “*negocio*” o porque “*los músicos vienen a ganarse unos pesitos, antes no se cobraba dinero*” la forma de pago se realizaba por medio de panes, frutas, pasankallas, etc. En el presente, un patrón generalizado en la forma de retribución para los contratados y no contratados es que ambos son remunerados con dinero y especie. En el caso de los grupos contratados, dependiendo de la fama que tengan, perciben una suma que oscila entre 150 a 250 Bs., por hora, y por permanecer en la tumba 3 a 4 horas, es decir “*toda la mañana*” 350 Bs. Se desconoce el año desde cuando los conjuntos empezaron a cobrar. Mientras las personas mayores “*no contratadas*” cobran un mínimo de 20 Bs. por “*un par de temas*”, y a los grupos de jóvenes, en unos casos por la misma cantidad, únicamente les retribuyen entre 10 y 20 Bs. Al final del día, músicos contratados y no contratados distribuyen el dinero entre el número de músicos.

En general se opina que “*la demanda es alta porque todas las familias quieren música para recibir al alma o para despedirla (y que), hasta los más pobres hacen un sacrificio*”. Pero esto no es cierto, algunos no los contratan por carecer de recursos económicos, aunque varios utilizan el concepto de “*costumbre*” para encubrir su situación: “*Yo hago rezar por panes, frutas, dulces, porque no tengo acostumbrado contratar un conjunto, aquí nomás me lo cantan los resiris y les pago unos pesitos*”. Lo cierto es que “*hay que tener plata para contratar, los pobres sólo contratan por panes*”.

A la diferencia monetaria entre contratados y no contratados, se añade el trato que reciben los conjuntos contratados. A ellos se les “*convida*” trago en los intervalos y a los otros un vaso de gaseosa, vino o cerveza, en el mejor de los casos. Aquí la idea de Navarrete de que: “*el consumo de alcohol es esencialmente un reto para los músicos que tienen que balancear su obligación social de aceptar la bebida que se les ofrece con su habilidad de ejecutar y continuar la celebración hasta el final*”. (Navarrete, 2001:69), es solo válida para los músicos contratados.

Estas prácticas de retribución en especie o en dinero, no son exclusivas de la ciudad, en el área rural *“cada músico puede ganar un poco más que el salario diario que le da la agricultura o la construcción, dos maneras que los Jalq’as pueden ejercer para ganar dinero”* (pues desde su lógica esta) *“no giran en torno al dinero [...] la importancia es [...] favorecer a la integración de la sociedad nacional”* (Martínez, 1996: 231). Este fenómeno que ocurre entre los Jalq’a no es aplicable en el barrio de Ovejuyo, habitado en su mayoría por migrantes rurales. Aquí, cantar o rezar es una forma de ingreso. Los grupos contratados y los que ofrecen libremente sus servicios, atienden a esta celebración por dinero y, en algunos casos, por la comida. La integración se da en el marco de la competencia de la vida cotidiana como se verá más adelante.

#### 3.4.6 Los Resiris

Los resiris son grupos de niños, niñas y adultos varones que se presentan solos o en grupos de 2 o 3 personas. Ellos constituyen uno de los grupos sociales más pobres de la zona. Algunos son huérfanos, niños que vienen enviados por los parientes que los cuidan, otros pertenecen a familias de escasos recursos económicos provenientes del área rural. En Ovejuyo eran campesinos cuyas familias se habían trasladado recientemente del Sector Illimani a la ciudad<sup>17</sup> y otros que vivían en Apaña<sup>18</sup>. Tal como expresó una señora: *“Es gente que viene a rezar generalmente aprovecha para llevarse comida. Ellos vienen a rezar a las almas y son gente de escasos recursos, los panes que se les da les sirve para la semana, generalmente viene gente de pueblo, porque a veces no tienen para comer, así se les paga, con pan, leche, con comida, con todo eso”*.

En general, ellos van preparados con grandes bolsas (saquillos) para recibir las ofrendas. Y los deudos, los retribuyen como si se tratara de una

---

<sup>17</sup> En la ciudad de El Alto de La Paz ellos *“se trasladan de las comunidades aledañas a El Alto, para ganarse panes y otros alimentos en retribución a las oraciones que elevan a favor de los difuntos, al concluir con los rezos piden el descanso de las almas”* (Mamani Conde, 2008:1).

<sup>18</sup> Apaña es el barrio periférico más alejado, esta ubicado a la derecha norte de Ovejuyo al pie de un cerro, al lado de Alto Cota Cota.

cantidad establecida, donde funciona el trueque -ofrenda/rezo-. Los que hacen rezar llevan platos hondos donde colocan panes y fruta, y en algunas ocasiones les convidan refrescos y los resiris una vez que cantan un par de canciones se callan y esperan que les paguen. Al final del día los resiris se van cargados de grandes bolsas llenas de ofrendas sobre sus hombros. Pero estas ofrendas no tienen el mismo valor que lo que se encuentra en la mesa. Esto puede ser comprendido si se observa la distribución final de las ofrendas. Los resiris, a diferencia de los músicos - tanto niños como adultos – en general no reciben dinero a cambio de sus oraciones cantadas. Quienes los reciben en sus casas o en el cementerio les dan comida y ofrendas una vez que terminan su trabajo. Todo aquello que le sirve al difunto para volver al Wiñaymarka en su camino de retorno. Las ofrendas, más grandes (t`ant`awawas, coronas, escaleras, llamas, etc.) son entregadas a los familiares consanguíneos y rituales más cercanos (Padres, hermanos, tíos, primos ahijados y padrinos) y los panes que no tienen figuras y que sirven de relleno en la mesa, están destinados a los resiris.

### **3.5 Performance musical en los rituales públicos y privados, entre propios y extraños**

En Ovejuyo, la ceremonia de Todos Santos es un ritual continuo, que abarca el uso de 3 espacios distintos: la vivienda, el cementerio y la cancha, como si entre estos no hubieran “*fronteras*”<sup>19</sup> (Molinie, 1986: 145-179). En la vivienda el ritual es privado y en el cementerio y la cancha colectivos. Para la población identificada como “forasteros” tiene un tiempo de 24 horas, del medio día del 1ero al medio día del día 2; y para los “originarios” casi 4 días, 60 horas continuas o más dependiendo si prolongan el festejo en algún local. En la casa se inicia, como en todas partes, al medio día del 1ero y continúa hasta el día 3 a las 10:00, porque el día 2 el cementerio es utilizado por los forasteros.

---

<sup>19</sup> En las sociedades andinas las “fronteras” son objeto de manipulaciones simbólicas que se designan como los lugares privilegiados de manifestaciones de lo invisible, señala Molinie.

La experiencia que a continuación se relata trata del ritual conocido como “alma mundo”<sup>20</sup>, practicado en la vivienda de la señora Luisa Mamani. Esta casa está ubicada en el barrio de Ovejuyo - a 3 cuadras del cementerio de Wilakota y a 5 cuadras del cementerio de Ovejuyo -. El contacto con la señora Mamani lo hice acompañado de mi señora madre, historiadora de profesión, quien interesada en conocer las prácticas rituales de Todos Santos en la sociedad aymara, me pidió acompañarme. Con ella, el 1º de Noviembre en la noche, alrededor de las 19:30, después de haber pasado la mañana y la tarde observando cómo los dolientes preparaban sus mesas en un par de casas, fuimos a la vivienda de la señora Mamani. Ella me había invitado a rezar por el alma de su madre un día antes, cuando se encontraba preparando las ofrendas en uno de los hornos del barrio (calle 54, a media cuadra de la avenida principal). En ese momento, en Ovejuyo existían 3 hornos<sup>21</sup> y a éstos acuden en general muchas mujeres de pollera para elaborar las diferentes ofrendas (panes y figuras). Aunque muchas dejan la harina y la levadura para que los panaderos las elaboren.

---

<sup>20</sup> En el área rural, “El ‘alma mundo’. El culto comunitario del día de ‘Todos los Difuntos’, dirigido al ‘alma mundo’, es bastante sencillo. En la tarde del día 1º de noviembre la comunidad se reúne en el templo. [...] en el centro del templo, una mesita cubierta con un paño negro, sobre la que se exponen las calaveras del ‘alma mundo’. Se enciende una vela, que no deja de arder hasta el día siguiente” (Van Kessel, 1979: 90). En Kaata, zona de Charazani, el primero de noviembre, antes del medio día “se prepara una especie de altar (mesa) en el lugar donde había descansado el cuerpo durante el velorio. En la mesa se colocan ofrendas de masas en forma de diversos animales, fruta, comida cocida (principalmente), ch`uñu, coca, cigarrillos y alcohol y, finalmente al medio día, hora en que se cree que llegan las almas, velas prendidas. Durante la noche la familia extendida que se ha reunido conversa, reza de cuando en cuando y recibe a los grupos [resiris] que vienen a ofrecer sus oraciones”. (Bastien, 1996: ).

<sup>21</sup> En las calles 52, 54 y 57.



Cuando llegamos a la casa, la señora Mamani, se sintió feliz al vernos, alguien le había comunicado que en su puerta preguntamos por ella, y efusivamente salió a nuestro encuentro, diciendo: “*¡Qué bien que han venido!, pensábamos que no iban a venir*” y luego nos condujo a una habitación de unos 10 mts de largo x 4 de ancho, donde se encontraba la mesa ritual, preparada con las ofrendas para el alma de su difunta madre. Recuerdo que la habitación estaba ubicada en la planta baja de la casa, el piso era de machimbre y tenía 2 grandes ventanales de unos 3 mts x 1.50. La habitación era su sala comedor y estaba bien iluminada por la cantidad de velas que había y la lámpara que pendía del techo. Aproximadamente, 20 sillas habían sido dispuestas alrededor de la habitación y paralelos a la mesa ritual estaban 2 largas maderas a manera de asientos, colocados sobre 2 cajas de cerveza. En la sala se encontraban 5 señoras y 2 varones que comían.

Mi madre y yo nos dirigimos frente a la mesa ritual, y de pie frente a ésta nos pusimos a rezar. Terminada la oración, nos dimos la vuelta y respetuosamente, con la cabeza un poco inclinada hacia abajo, en señal de respeto a los asistentes les dijimos: “*Que se reciba la oración*”, esta frase la había escuchado en otras ocasiones. En Ovejuyo se cree que al decirla, “*Uno*

*hace llegar al alma su rezo*". Después de saludar a los familiares y dolientes que se encontraban sentados cerca de la mesa, unos vestidos de medio luto, y otros de luto completo, como la señora Mamani, nos sentamos sobre una de las tablas de madera más próxima, pues al otro lado se encontraban otras personas. Apenas nos habíamos sentado entró en la habitación, un varón joven de unos 25 años aproximadamente, y nos invitó 2 platos de chicharrón con mote y papa; amablemente nos dijo: "*Sírvanse por favor*". Le agradecemos y luego nos trajo, a cada uno un vaso de cerveza y un pequeño vaso de coctel de tumbo. La señora Mamani nos observaba a distancia, esperó que termináramos de comer y beber, y se sentó junto a nosotros para conversar. Hablamos sobre su madre, sobre lo buena que era y de que había muerto; al recordarla su rostro cambiaba de expresión. Su dolor era evidente, pues había vivido con ella durante toda su vida; dijo que no encontraba la fórmula para salir de su pena. Comprendiendo que éramos sus visitas y conciente de que yo tenía interés en conocer las costumbres de Todos Santos en su barrio; en medio de los relatos de su vida cotidiana con su madre, de rato en rato, nos hablaba respecto a la fiesta y sobre cómo había preparado las ofrendas, los tiempos en que se compraron los insumos para elaborarlas, etc.

Doña Luisa me explicó que la mesa había sido preparada "*un rato antes de la llegada de las almas*" y que a las 12 del medio día encendió las velas, por que cree que a esa hora "*las almas llegan a sus casas*". "*Prendiendo las velas* – me dijo - *hemos rezado con la gente que estaba aquí, hemos akullicado coca, nos hemos acordado de todas las almas, hay muchas almas que no tienen quien se acuerde de ellas*". En la literatura encontramos que en este momento, "*las mujeres mayores asumen la dirección de este ritual*" (Riveros, 2000: 97), pero al parecer esto no ocurrió aquí, pues "*el que arma la mesa, tiene que ser un especialista, alguien que sabe*" y en este caso se trató de un compadre de la señora Mamani. En medio de estos relatos, algo interesante me dijo una de las primas, Teresa:

*"El 1º de noviembre las almas llegan con la música. Delante de la música llega el alma. A las almas les gusta que se les toque*

*música que les gustaba y también se ponen felices cuando estamos bailando*<sup>22</sup>

Al escuchar esta aseveración, quedé perplejo, no podía plantear otra pregunta, solo pensé: *“esto no coincide con la realidad del momento, el momento de la llegada de las almas no hay música”*, pero ya sabemos que las ideas respecto al alma, su llegada y destino son, *“por su misma naturaleza, vagas e indefinidas”* (Hertz, 1960: 34).

Ahora veamos en que consistía la comúnmente denominada “mesa” o “apxata”, esta *“no es otra cosa que la ofrenda con elementos reales, preparada exclusivamente para el alma del difunto”* (Santos, 1988: 13). La mesa en tanto conjunto de ofrendas, según la señora Mamani sirve *“para recibir al alma como se recibe a cualquier visita que viene a la casa. Hay que alegrarle, ha que darle todo lo que le gusta”*. Esto contradice la versión de Soto, que desde una visión pragmática y utilitarista, percibe que las almas en su vuelta al más allá retribuirán ayudándolos materialmente. *“En el área urbana los beneficios ya no están directamente ligados a la actividad agrícola – todo según el grado de vinculación que aún se tenga con el agro – sino, están más ligados con los beneficios económicos. Entonces esta reciprocidad de los difuntos a los vivos, a la familia se expresarán así en la cosecha como en lo económico”* (Soto, 2003:103).

De todas las mesas que había observado durante la mañana, esta era la más grande (2.00 x 1.50 mts.) y atiborrada por una diversidad de ofrendas pues se trataba del primer año. Sobre la mesa se encontraba un mantel negro, usualmente se dice que se emplea un mantel blanco, como sinónimo de pureza, si el difunto es un niño; y negro o morado<sup>23</sup> si es un adulto.

---

<sup>22</sup> Porque para esta cultura *“Los difuntos siguen formando una parte integral de la sociedad en su nueva capacidad espiritual”*. (Raimundo Cadorette en Ochoa, 1975:16,17).

<sup>23</sup> Desde la percepción aymara estos colores tienen la función de darles *“sombra a las almas [...], pues como las almas llegan del Ch'amakpacha, una dimensión semi oscura, necesitan la sombra para poder visitar este mundo.”* (Santos, 1988: 15).

En las cuatro esquinas de la mesa, amarradas a sus patas, se encontraban cuatro cañas de azúcar, en la parte de arriba, las hojas estaban amarradas formando una suerte de cuatro arcos. De estas cañas uniendo unas con otras, habían colocado cadenas de pasankallas, cadenas de panes atravesados por hilos, al igual que los fideos tostados de colores, tiras de papel con “suspiros” (dulces de “clara de huevo batido con azúcar y colorante” según una vendedora), cadenas hechas de papel seda de colores negro y morado<sup>24</sup>. Sobre la mesa y junto a cada caña se habían dispuesto frutas: piñas con sus penachos, papayas, plátanos y cítricos (naranjas, mandarinas y limas). Al fondo de la mesa se encontraban las ofrendas grandes en forma de figuras: caballos, escalera, sol, luna, corona, llama, además de las masas con figuras humanas (t`ant`awawas o “hijos del alma”, según la señora Mamani). Alrededor de éstas y cubriendo todo el espacio central, se habían colocado panes dulces y salados de diferentes formas y tamaños. En medio de los panes se podía distinguir la fruta seca (higos y duraznos), aparte de la pasanq`alla<sup>25</sup>, caramelos, galletas con formas de animales y quispiña<sup>26</sup>.

Algo importante, resaltaba en la mesa, eran los instrumentos de música: ¡Zampoña y quena! Estos habían sido colocados en medio de las ofrendas y un ¡Bombo! al pie de la mesa. Cuando pregunté por qué los habían colocado, uno de los parientes me comentó que a la señora “*mucho le gustaba la música*”. Ese día fue uno de los mejores durante mi trabajo de campo, había encontrado los mejores hallazgos. Las almas llegaban con el sonido de la música y en la mesa estaban las pruebas del gusto del alma por la música

Delante de la mesa ritual grande, existía otra pequeña, también con mantel negro (aproximadamente de 0.50 X 0.50 cms. y otros 0.50 cms. de alto), donde se encontraba la foto de la madre de la señora Luisa, y delante de esta 2 velas blancas encendidas, además de un plato de ají de arvejas, una bolsa de hojas de coca, un vaso de cerveza y otro de agua. En otras viviendas había observado chicha morada, y en otras vasos de leche. En todas las mesas es

---

<sup>24</sup> Ambas significan muerte y pena. “*Cuando se trata de niños las cadenas son blancas y de colores*”, - me aclararon.

<sup>25</sup> Maíz reventado a alta temperatura.

<sup>26</sup> Galletas dulces fabricadas con harina de maíz amarillo.



común encontrar al lado del plato de comida, cigarrillos acorde al gusto del difunto<sup>27</sup>.

Sobre el significado de las ofrendas se rescataron algunos criterios. Esta parte está en los Anexos, sólo en uno encontré una relación directa con la música: El tocoro: Por una parte, “*el tocoro (tallo) de cebolla, para almas grandes, sirve para almacenar y transportar agua para calmar la sed del alma en su recorrido*” (Aguilar, 1988:118), y por otra parte el tocoro es percibido como el pinkillo “*Tanto el pinkillo como el tocoro ejecutan la misma melodía que el canto*” (Martínez, 1990: 160)<sup>28</sup>.



Mientras conversábamos, familiares y vecinos llegaban a diferentes horas de la noche, rezaban frente a la mesa y repetían la frase tradicional: “*que se reciba la oración*” y se sentaban en los asientos. La señora Luisa interrumpía la conversación con nosotros e iba corriendo a recibirlos con un

<sup>27</sup> Porque esta cultura considera que las almas “*lejos de ser entidades espirituales amorfas, siguen teniendo necesidades tangibles muy parecidas a las que experimentaban como entidades físicas [...] Los vivos, dándose cuenta de esta realidad, hacen todo lo posible para complacer a los muertos y mostrarles su afecto. Así que existe un sentimiento natural de la continuidad que existe entre los dos estados de ser*”. (Cadorette citado en Ochoa, 1975:18).

<sup>28</sup> Los significados de las demás ofrendas, se encuentran en el Anexo 1.

*“¡Gracias por venir, gracias por venir a compartir con nosotros!”*. Una vez que les daba la bienvenida, igual que a nosotros, el mesero, se aproximaba con platos de comida y bebida. El mesero era uno de sus ahijados de matrimonio que en esta fecha está obligado a cooperar *“Es siempre obligación de los ahijados ayudar si pasamos fiestas o cuando alguien muere”*, nos aclaró la señora Mamani.

Las personas que la acompañaban esa noche, conversaban en voz baja mientras los meseros los atendían con rondas de cerveza, refresco o cócteles, el pocillo de coca circuló varias veces. Observando estas prácticas, pensé en la clase media, donde casi no existen, culturalmente corresponden a este medio (periurbano y aymara) y como vimos tienen sus particularismos, pero en el contexto universal: *“la costumbre de ofrendar a los muertos proviene de tiempos tan antiguos como la humanidad misma; junto a los primeros ritos funerarios, enterramientos e incineraciones, aparecieron las ofrendas con que se recordaba a los muertos y veneraba a los dioses. En la ofrenda podemos encontrar elementos como el fuego, las velas, comida y bebidas que en ocasiones son comunes a diversas culturas del mundo, pues la necesidad de honrar y recordar a los muertos es universal”* (Zaraus, 2004:177).

### 3.5.1 Performance de los grupos de música en la casa, a la llegada de las almas (1º de noviembre)

De pronto algo súbito cambió el clima de la apacible habitación. Esta había sido interrumpida por el ingreso de personas ajenas a la familia: 3 hombres mayores solos y 5 niños resiris del mismo oficio ingresaron a la sala, para rezar cantando al alma. Los resiris mayores se pararon en la puerta, y con un *“Buenas noches señoras y señores, vamos a rezar para el alma de la señora Ignacia”*, saludaron a los presentes y se ubicaron al lado derecho de la puerta, junto a la mesa ritual.

Los niños hicieron su entrada, ellos llevaban gorras sobre la cabeza, se las sacaron, cruzaron sus brazos sobre sus vientres, sosteniendo en una mano, cada quien su gorra, y luego uno preguntó el nombre de la difunta: *“¿Cómo se*

*llamaba la señora?*”, alguien les respondió y luego, se ubicaron frente a la mesa. Agachando sus cabezas con un *“Permiso, vamos rezar”* empezaron su *performance*, sin acompañamiento musical, y al unísono. Yo los observaba de frente, la mayoría de ellos tenía la mirada puesta en la foto de la difunta, y otros miraban curiosos a la gente que estaba a su alrededor. Tenía mi grabadora en la mano y algo pude recuperar, el resto eran frases en latín mezcladas con aymara casi intraducible, lo recuperable fue lo siguiente:

“Avi María Porísima

De los ángeles en la tierra

Avi María Porísima

Consuelo del alma mía

Avi María Porísima

Cinco letras del alma mía

Avi María Porísima

En mi muerte, en la tierra”

Filmar fue imposible, no estaba preparado y tampoco lo habría hecho porque habría sido una muestra de irrespetuosidad. Pero, la oración de los niños resiris era un espectáculo de actuación dramática, una suerte de coro cantado en el cual se plañía el dolor ajeno, sus voces delgadas y estridentes habían interrumpido lo que doña Ignacia había armonizado con el silencio y el respeto que sus parientes y amistades sentían por ella.

Cuando comenzaron a rezar cantando, la propia señora Luisa se arrodilló rogando por el buen descanso de su señora madre *“Hay que rogar con ellos”* – me explicó -, y solo se levantó cuando ellos terminaron. No hacer esto posiblemente es una falta de respeto, pues como sabemos, ellos vienen a rezar por la salvación del alma y si no hace, puede traer mala suerte.

Mustios, terminando de rezar, el grupo de resiris salió al patio sin saber que en la mañana yo había recibido 2 testimonios sobre ellos. Los resiris vienen de familias tradicionalmente especializadas:

Existen niños resiris que *“cantan más que todo a los angelitos, con cánticos que a veces los aprenden de sus abuelos e incluso los hacen más bonitos porque los combinan con cánticos que consiguen en folletos o quién sabe donde. Los abuelitos también iban a rezar y va pasando por generaciones”*.

Su actuación no es exclusiva de Todos Santos, *“ellos también cantan para las almas que recién han muerto. Siempre aparecen cuando uno esta por enterrar”* a algún adulto durante los funerales.

En ambas situaciones, los resiris se dirigen al muerto con rezos, canto y llanto combinándolos y practicándolos en 3 lenguas: español, aymara y latín. Entonces, si nos ceñimos a los relatos se dirá que sus rezos cantados son parte de una memoria colectiva y que a su vez estas vienen de la antigua liturgia católica de cuando las misas se celebraban en latín y que en este contexto son readaptaciones entre la tradición y la modernidad. Una modernidad que los rescata desde los valores de la tradición, pero en la vida cotidiana los incorpora desde las diferencias intraétnicas.

Tomaron posesión del espacio donde habían estado los niños resiris las personas mayores, ellos también llevaban gorras y sombreros. Se las quitaron y al igual que los otros entraron en escena frente a la mesa. A diferencia de los niños que rezaron cantando, únicamente rezaron 3 Padre Nuestros, 3 Ave Marías y sus Glorias entremezclando evocaciones en aymara. Nada pudo ser recuperado de esta parte, excepto las palabras *“Achachila, Illimani o Sajama”*. Con toda reverencia pronunciaron el acostumbrado: *“Que se reciba su oración”*, terminaron su actuación y se abrieron paso entre los presentes, y yo los seguí. Los niños estaban esperando en la puerta, y como en todo pacto social, uno de los familiares salió con unas bolsas de ofrendas que tenían preparadas para entregárselas. Tanto los niños resiris como las personas mayores estaban pobremente vestidas, en su apariencia se notaba que venían de los sectores con mayores desventajas económicas de esta sociedad, los campesinos. Después me enteré que en las bolsas habían panes, frutas y dulces, y que a

las personas mayores les habían dado bolsas más grandes, mientras que a los niños bolsas más pequeñas. La lógica para esta retribución desigual se debería a: *“que son chiquitos, no pueden cargar mucho, van de casa en casa y en toda la noche se hacen bolsa grande”*. Cuando los resiris se retiraron, doña Luisa, volvió sonriente y comentándole a mi madre dijo: *“Mientras más resiris recen por el alma, mejor señora, así siempre son nuestras costumbres”*.

Una media hora después llegó también el grupo de música contratado. Este estaba compuesto por 4 integrantes, todos varones. Venían con una guitarra, un acordeón y 2 quenas. Hasta ese momento la habitación estaba casi colmada de gente. Uno de ellos, a nombre del grupo saludó a los presentes: *“Buenas noches distinguida concurrencia, con su permiso, vamos a tocar”*. Se ubicaron cerca de la puerta de la cocina y dirigiéndose a la señora Luisa nuevamente uno pidió permiso: *“Buenas noches señora Luisa, hemos venido a tocárselo para usted, su familia y el alma de su mamacita. Con su permiso”*. Tomando sus instrumentos cada quien entre sus manos, con la vista fija en la fotografía de doña Ignacia – la difunta -, y con una seriedad imperturbable, se empezaron a escuchar las primeras notas de la guitarra. Era la canción titulada “Corazón de luto” de Yuri Ortuño, cuya letra reza:

El mayor golpe del mundo  
que yo tuve en esta vida  
fue cuando a los nueve años  
perdí mi madre querida.

Arrasada por el fuego  
fuerte triste y dolorida  
se llevo a mi madrecita  
sin adiós ni despedida.

Yo volvía de la escuela  
y algo malo presentí  
el rancho donde vivía  
lleno de gente encontré.

Y antes que alguien me hablase  
pronto yo lo imagine  
era causa, era la muerte  
de la madre que yo ame.

Yo recuerdo la carroza

que llevaba el ataúd  
alado yo iba llorando  
la tristeza separación.

Al llegar al campo santo  
se agotó mi gran dolor  
cubrieron con tierra fría  
a la madre de mi amor.

Argillosa vi llorando  
una forma extraña he llevado  
y al cabo de pocos meses  
me vi solo y abandonado.

Con la muerte de mi madre  
quede triste en la orfandad  
con nueve años apenas  
en un mundo de maldad.

Tuve hambre, tuve frío  
en este mundo perdido  
cuando ella aun vivía  
me dijo hijo querido.

No has de robar ni matar  
no andarás por mal camino  
descansa en paz madre mía  
cumpliré lo prometido.

Solo queda en mi mente  
tu consejo y tu bondad  
pero se que dios te guarda  
para mi en la eternidad.

Madrecita quien te canta  
este hijo que es tu fruto  
pues desde mis nueve años  
tengo el corazón de luto  
pues desde mis nueve años  
tengo el corazón de luto.

Sin interrumpir continuaron con la segunda canción "Aquella Noche" del grupo

Proyección:

Aquella noche de mi partida lloré de amor  
desde el lumbral de mi alma herida le dije adiós  
y ya sabiendo que te perdía lloré por voz  
lloré por voz, lloré por voz.

Y ahora voy sin saber a donde buscándote  
y ya no tiene ni la sonrisa razón de ser  
y solamente quiero en la vida volverte a ver  
volvete ha ver, volverte ha ver.

Aquella noche de mi partida lloré de amor  
aquella noche para mi vida no amaneció  
aquella noche entristecida murió una flor  
aquella noche empobrecida mi corazón,  
mi corazón, murió de amor, mi corazón.

Cuanto será la tristeza mía sin tu querer  
y aunque me faltes toda una vida yo te amaré  
todo ese amor que antes no sabia, lo que es querer  
lo que es querer Lo que es querer.

Aquella noche de mi partida lloré de amor  
aquella noche para mi vida no amaneció  
aquella noche entristecida murió una flor  
aquella noche empobrecida mi corazón,  
mi corazón murió de amor mi corazón.

Y finalmente “Tres Rosas” del grupo Alajpacha:

Bajando por el jamarillo  
He recogido 3 rosas  
Tres rosas rojas  
Que quiero entregarte

Una para tus cabellos  
Otra para tus labios rojos  
Y la más roja  
Pa' tus ojos negros

Me dicen que tengo otras  
No se cuales son las otras  
Yo solo tengo  
Tres hermosas rosas

Una para tus cabellos  
Otra para tus labios rojos  
Y la más roja  
Pa' tus ojos negros

El performance había concluido, una canción tras otra había dejado la habitación en calma. Nadie hablaba, observé a mí alrededor y por muchos rostros aún corrían lágrimas. Las letras de las canciones, eran, sin lugar a dudas de esas de lamentos o quejidos que evocaban la pérdida del ser

querido. Si observamos las letras, veremos que estas no necesariamente evocan la muerte. Alguien que partió, alguien que fue dejado, son canciones de amor o de enamorados. Y fue aquí donde pensé que este grupo con su música podría ser definido como “cantantes trágicos”, pues con sus canciones fueron capaces de mover los sentimientos de los dolientes hasta llevarlos a la catarsis. Y de esta el renacer el “*alivio por no estar en el lugar del muerto. Una especie de alegría egoísta e instintiva por la renovación del ciclo vital*” diría Morin (2007).

Después de cantar las 3 canciones, los músicos hicieron una pausa, los mozos se les aproximaron con una bandeja de bebidas en hileras. Al inicio de cada hilera el vaso de cerveza, seguido por otro de coctel y uno de refresco. A este conjunto de bebidas lo denominan “ferrocarril”. Luego, los ferrocarriles circularon para todos los asistentes. A esta hora la señora Luisa se mostraba alegre. Se aproximó donde estábamos sentados y haciéndose espacio entre las polleras de una de sus vecinas, nos dijo sonriente: “*Gracias por acompañarnos, gracias por venir, ¿les han servido traguitos?*”. Le respondimos que si y le comunicamos que era hora de retirarnos.

Sin lugar a dudas, su alegría se debía a las rondas de los “ferrocarriles” que ella intercambiaba con uno y otro de los presentes, pero posiblemente también a la empatía provocada con mi madre, aunque en otros lugares esto no funcionó. En la mañana no nos habían dejado entrar a otras casas. Esta negativa me hizo comprender que el ritual era privado y no se admitían extraños. Pero quizás, para esta señora, nuestra presencia también podía tratarse de un símbolo de status o interés. Este último lo descubrí en la invitación para el día siguiente. Al salir varios miembros de la familia se nos aproximaron, amables y sonrientes, para pedirnos volver al día siguiente y sacar más fotos, además de filmar.

Cabe señalar que todo esto se cumplió, entregue las fotografías y una copia del film. Eran las 22:00 horas, y partimos pensando en el largo día que me esperaba. Al despedirnos, la señora Mamani nos aclaró, que al día siguiente debíamos estar antes de las 10:30, para participar de la despedida



del alma y el desmonte de la mesa. Textualmente nos dijo: “*Si quieren ver como se despide al alma vengan a las antes de las 10 y media a esa hora vamos a desmontar la mesa*”.

Al día siguiente, comentando con uno de los que había estado la noche anterior, me enteré que el grupo de música había estado tocando durante toda la noche, casi hasta el amanecer, “*acompañando a los familiares*”<sup>29</sup> siguieron bebiendo y comiendo. Lo cual implica que el ritual continuó hasta el día siguiente y subsiguiente, pues esta familia es una de las “originarias” y quien realiza el ritual, “*no puede quedarse solo ni un instante porque esta noche es igual que la noche del velorio. El alma esta presente y el doliente tiene que rogar a alguien para que le acompañe*”<sup>30</sup>. Después de escuchar esta versión, pensé que la música tenía otra función: la de acompañar a los que acompañan, pues como sabemos las almas son peligrosas.

### 3.5.2 Performance en el ritual del cementerio. El adiós a las almas. (3 de Noviembre)

El día 3 de noviembre, mi trabajo de campo empezó temprano, mientras esperaba el levantado de la mesa en la casa de la señora Mamani, había llegado a Ovejuyo a las 8:30 de la mañana y tenía tiempo para hacer otras observaciones. Primero fui a la casa de un señor Fernando, con quien días previos, había conversado respecto a la posibilidad de “*ver su mesa*”, y el me había aceptado. En su casa, al preguntar por él, me dijo su esposa que no estaba y que tampoco podía entrar a “mirar” su mesa. No insistí, ya sabía que el ritual era privado y que a este concurrían los parientes consanguíneos, rituales y amistades más cercanas; y me dirigí al cementerio de Ovejuyo. Allí

---

<sup>29</sup> Esto mismo ocurre en la región de Charazani, donde los músicos tocan durante toda la noche “*Escucho la música de Todos Santos, la que viene de tres direcciones distintas. Ya en mi choza, escucho todavía el sordo ritmo del bombo. Me despierto a eso de las 3 a.m., escucho el bombo; me levanto a las 6 de la mañana... escucho el bombo*” (Rosing, 1991: 69, 70)

<sup>30</sup> Antes de enterrar al cadáver, “*La noche es una noche especial en que el alma está rondando y nadie debe dormir puesto que, sería el próximo en acompañar al difunto. Generalmente esa misma noche la familia prepara ‘el bulto’ para el difunto, donde contiene de todo un poco: comida, ropa, etc. En algunos casos se incluyen sus joyas y un bastón que le servirá en su larga caminata hacia el más allá*”. (Santos, 1988:10). Pues, “*a pesar de su muerte física, los difuntos siguen siendo considerados como seres vivos con sus propias personalidades u por lo tanto, bastante humanos. Por eso se les provee de ropa, implementos para el trabajo y alimentación a pesar del hecho de que su existencia física ya se haya terminado*”. (Cadorette citado en Ochoa, 1975:17).

encontré algunas personas que estaban limpiando, arreglando y pintando los nichos de sus muertos. Ellos, me volvieron a reconfirmar las razones por las cuales, en la zona se acostumbra que los “vecinos antiguos” acudan al cementerio el día 3, y los “forasteros” o “vecinos nuevos” lo hagan el día 2. Alrededor de las 9:30 de la mañana, mientras esperaba que la gente llegara al cementerio, me aproximé a la tienda contigua al cementerio para preguntar quién estaba haciendo rezar. La tendera me dio varios nombres y la ubicación de las viviendas. Intenté que alguno de ellos me dejara observar su mesa, pero vanos fueron los intentos. Y fue de esta manera que decidí ir al cementerio de Wilakota. Allí también había mucha gente arreglando los nichos, al igual que en el cementerio de Ovejuyo. Algunas personas empezaban a armar sus mesas sobre las tumbas. Mi presencia en este ambiente no provocaba ningún problema. Pude conversar con algunas personas, rezar para sus almas, sacar fotos y filmar. La gente era amable y por mis rezos me retribuyeron: pasanq'allas, fruta, panes y t'ant'awawas. En este lugar, escuché música, los sonidos venían de cerca, era un conjunto que ensayaba cerca del cementerio. Casi corriendo fui en busca de la casa de donde salían las notas de las tarkas. Al llegar al lugar observé que se trataba de un canchón, cuya puerta estaba abierta y en su interior había una pequeña casa de planta baja con unas dos habitaciones conocida como media agua y al costado, un tinglado de calamina. En éste último se encontraba un asiento largo de madera donde estaban sentados los dueños de casa, y de pie, el conjunto de tarkas que tocaba frente a ellos. Este estaba compuesto por 10 hombres de unos 40 a 50 años. Eufórico por el descubrimiento, toqué la puerta y alguien salió a mi encuentro, le pregunté si podía entrar a escuchar. Amablemente me dijo: *“Joven, el conjunto ha sido contratado por los dueños de casa, usted no puede entrar porque los va a interrumpir, se lo están tocando para un familiar de los señores que ha muerto, se pueden molestar”*. Disculpándome por el atrevimiento, me dirigí donde la señora Luisa, quien nos había invitado la noche anterior. Pero algo más había descubierto, en Ovejuyo se contratan conjuntos de música para que escuche el alma, aún sin mesa ritual.

Al llegar a la casa de la señora Luisa encontré alrededor de 30 personas en la sala y todas estaban comiendo. Por respeto no quise interrumpir y cuando

me disponía a partir, la señora me invitó a pasar. Luego me enteré que se trataba de miembros de su familia y otros vecinos y amigos que estuvieron la noche anterior. Pero al entrar, algo me puso incómodo. Viéndome con la cámara colgando de mi cuello y mi mochila sobre la espalda, sarcásticamente alguien me preguntó: *¿Quién es usted, es de la prensa o es extranjero... nos esta usted viniendo a filmar, acaso somos artistas?* Esta frase sonó divertida para los otros que se rieron y yo le respondí, *“Yo soy estudiante de la U.M.S.A. estoy haciendo un trabajo, la dueña de casa me conoce”*. *“Entonces, pase, pase joven”*, me dijo, tocándome del brazo

Al ingresar a la misma habitación, donde estuve la noche anterior con mi señora madre, la señora Luisa, sonriente a su paso me presentaba a algunos familiares, saludé a los conocidos. Primero fui a rezar y después saludé a todas las personas, me senté en una silla y a los pocos minutos me invitaron un delicioso plato de fricase, igual de bueno que el chicharrón de la noche anterior. Una vez terminado el plato llegaron los copiosos vasos de cerveza<sup>31</sup>. El mozo llenaba uno y otro vaso, y si la espuma se derramaba decía *“Suerte, suerte”*. A esta hora la señora Luisa ya me llamaba *“compadre”*, y como tal podía sacar fotos y filmar. El trato fue claro, yo podía filmar, pero debía obsequiarles una copia.

Eran aproximadamente las 10:30 de la mañana y alguien dijo: *“Es hora de desmontar la mesa”*, para luego trasladarla al cementerio junto con sus ofrendas y vituallas, y volver a armarla sobre la tumba.

Antes de salir hacia al cementerio, la señora Luisa me dijo:

*“De mi mamita, su primer año es, por eso hemos hecho harto pan y nos vamos a sacarnos el luto, vamos a despedirla con tarqueada, y vamos a bailar. Ya no vamos a estar de luto, así siempre es la costumbre”*.

---

<sup>31</sup> *“Al día siguiente, tanto los dolientes como los rezadores van al cementerio a saludar al alma con más oraciones y a decorar la tumba con caña, mixtura, serpentina y las comidas del altar de la casa. Los grupos de rezadores van de tumba en tumba. Nadie almuerza hasta que, ya avanzada la tarde, hayan despachado a todas las almas con oraciones de despedida, y todas las ofrendas se hayan roto en pedazos”*. (Salman, 2001: 102).

Una mujer, Amanda Castillo, de unos 35 años aproximadamente interrumpió la conversación para referirse al luto y sus representaciones: *“Es más fuerte cuando son almas de los primeros tres años y almas grandes, como el papá, la mamá y por eso también se visten de negro, hacen luto, porque dicen que se le da sombra al alma, porque le hace calor, porque el sol es fuerte acá, entonces ellos dicen que al vestirse de negro, así oscuro, entonces ellos le reciben y le dan una especie de sombra para que estén tranquilitos”*.

Acto seguido, se procedió a *“levantar la mesa”*, un concepto que se emplea para referirse al hecho de quitar todo lo que está sobre esta y dejarla limpia. En este caso implicó dejarla sin nada para trasladar las ofrendas a la mesa del cementerio. Por lo general este *“levantar”*, lo realiza un experto *“alguien que no sea de la familia”*, según la señora Luisa, en este caso fueron sus vecinos. No indagué porqué para recibir y despedir el alma siempre son varones con experiencia. Los hombres, primero recogieron lo que se encontraba sobre la pequeña mesa: apagaron las velas, recogieron la foto y la coca. Vaciaron los vasos con las bebidas, y todo lo pusieron dentro de una bolsa de plástico. Luego, levantaron todas las ofrendas que se encontraban sobre la mesa grande: panes, frutas, pasando por los instrumentos de música, hasta finalizar los adornos de papel. Cada uno de estos fue guardado, de manera separada, también en bolsas plásticas.



Concluida esta práctica quitaron el mantel de la mesa y lo llevaron al patio para sacudirlo. Acto seguido, 2 personas alzaron la mesa y la colocaron patas arriba en el patio. Y fue aquí donde pude observar - tal cómo señala Riveros -, cómo los familiares se sacudían la ropa y sacudían el mantel diciendo: *“Llévate todas las penas, que se acaben las penas”*, (Riveros, 2000: 101). Después de “levantar” la mesa, las aproximadamente 40 personas que nos encontrábamos en la casa, salimos rumbo al cementerio de Ovejuyo en 1 camión y 2 mini buses.

### 3.5.2.1 El ritual en el cementerio

Eran aproximadamente las 11:15 cuando llegamos al cementerio. En la tumba de la madre de la señora Mamani, mujeres y varones empezaron a armar la mesa. Tradicionalmente, y por razones prácticas, cuando se trata de una tumba enterrada en la tierra, la mesa es instalada sobre la tumba y cuando se trata de un nicho ésta es ubicada delante del nicho. En el cementerio, cuando se habla de la “mesa”, no se refiere al objeto en sí, en el sentido estricto del término, se trata del conjunto de ofrendas colocadas sobre un mantel. Las ofrendas y el orden al que están sujetas son idénticas a las de la

casa, excepto la pequeña mesa adicional donde estaba la foto, las bebidas y la coca. En el cementerio, las bebidas alcohólicas fueron dejadas en la calle contigua al cementerio. Desde ahí, el mozo traía los vasos llenos en una bandeja y los hacía “circular” para que la gente “se sirva” al igual que la noche anterior. Allí, entre uno y otro comentario, la señora Luisa remarcó nuevamente que por tratarse del primer año, ella quería despedir a su madre “en grande”.

Una vez concluido el armado de la mesa<sup>32</sup>, cada cierto tiempo, un miembro de la familia comenzó con una ronda de oraciones por el alma de la señora, entre una y otra ronda, los tragos circularon sin interrupción mientras llegaban más familiares y amigos del barrio, a todos ellos la familia de la señora Mamani, los recibían con comida y bebida, en un contexto amenizado por la música del conjunto contratado previamente. Pero aquí se mezclaban los sonidos que venían de las moceñadas, tarqueadas, pinkilladas, especialmente de los wayños cuyo ritmo era uno de los más populares. De este ambiente forman parte los resiris. Esta dinámica duró hasta el final de la tarde, momento en que se hizo el reparto total de las ofrendas<sup>33</sup>.

Usualmente se dice que al medio día se van las almas no importa si son almas de 1, 2 ó 3 años, lo que se constata es que después de esta hora, algunas personas abandonan el cementerio, y quienes tienen almas recientes, permanecen bebiendo en general cerveza, cócteles, y consumiendo abundante comida entre propios y extraños. Gente desconocida se aproxima a las tumbas diciendo: “*Señora, se lo rezaré, yo soy amiga de su sobrina*” o mencionando algún otro pariente. Se sientan junto al grupo a compartir el momento del reparto final de las ofrendas.

---

<sup>32</sup> El ordenamiento de las ofrendas sobre la mesa y la tumba no fue trabajado etnográficamente. En ese momento transcurrían muchas cosas y había muchos detalles a observar, no sabía que existía una lógica en el ordenamiento, esto lo descubrí en el cementerio cuando colocaron las cañas y dijeron “*pa’ arriba, pa’ abajo*” y ciertas ofrendas sólo debían ser colocadas a la derecha o a la izquierda o partiendo de un centro. Después pensé que nada era dejado al azar.

<sup>33</sup> Esta práctica es Andina, en Arequipa (Perú), el festejo en el cementerio: cuando empieza a oscurecer, “*la gente de Polobaya, Socabaya, Tingo Grande, se dirige al cementerio. De distintos lugares van llevando agua, flores, velas, faroles (luminarias de papel multicolor), empiezan a limpiar, amontonar la tierra y encender velas con faroles alrededor del rectángulo de la tumba de sus familiares, esto es tanto en la tierra como en los nichos depende del entierro, la costumbre es para todos sea migrante o del lugar los “locos arequipeños”, ellos se pasan la voz para asistir, porque es una “Fiesta de las almas”, hay música andina que tocan y cantan a los muertos y también en las afueras hay kioscos con venta de comidas, licor y música”. (...) “Lo característico es que los deudos llevan comida (tantaguaguas, galletas, frutas, quispiña, etc.) y en un mantel ponerlo encima de la tumba le llaman altar y luego servir a los asistentes e invitados de los deudos, ellos toman y brindan “tinkando” con el muerto “a su nombre, por ti, recuerdan los momentos que pasaron juntos, voy a comer lo que le gustaba a el, un te, un café o un licor, etc.”. (Chalco, E; 2000:103).*

Uno de los platos más generalizados es el “lechón al horno”<sup>34</sup>, este se lo va consumiendo a medida que llega la gente y después que rezan. Cuando solo quedan las ofrendas, es el momento en que estas deben ser distribuidas, pero antes se reza, “no debe sobrar nada” me dijo una persona. El reparto de ofrendas según Navarrete *‘abren el camino de la comunicación’ y expresan el reconocimiento mutuo, el propósito de ser sociable y mantener la reciprocidad*<sup>35</sup> *dentro de la comunidad y las relaciones familiares*”. (Navarrete. 2001:68) y en plano mítico-religioso las bebidas sirven de *‘lubricante social’* [...] *para comunicarse con la tierra, con cosas y lugares sagrados, con los ancestros. Permite comunicarse con el ‘otro’* (Heath en Saignes, 1993:172, 176), con los dioses, los espíritus o los antepasados, porque el alcohol representa el “*vínculo privilegiado para comunicar con lo sobrenatural [...] dado que el intercambio constituye el fundamento de la sociedad humana, es valorizado (es decir sacralizado) como tal, y compartir el alcohol sanciona la alianza por excelencia tanto entre los seres humanos como con el cosmos [...] el alcohol permite comunicar directamente con los muertos y con los dioses responsables de la fecundidad, recorrer las dimensiones pasadas y futuras del tiempo o volverse elemento del paisaje*” (Saignes, 1993:17). Y en lo más profundo, “*el tomar grandes cantidades de alcohol, frecuentemente hasta llegar a la inconsciencia, es una declaración de confianza en la comunión de las almas, vivas y muertas. [...] La embriaguez colectiva es por tanto una afirmación del espíritu colectivo que se mantiene entre los vivos y los muertos*”. (Navarrete, 2001:69).

Aquí, nuevamente sacuden el mantel negro de la mesa para “*alejar las penas*” y despedir al alma aunque esta haya partido al medio día.

Todos se ponen de pie con rostros de complacencia y levantando sus pertenencias, en grupo salen bailando del cementerio, especialmente los del ritual del último año, y en este más aun “*si el muerto es esposo o esposa, los parientes y amigos los sacan del brazo bailando, haciendo zetas por la calle*

---

<sup>34</sup> Viene acompañado de papa, mote (maíz desgranado), plátano, camote y ensalada de lechuga con tomate.

<sup>35</sup> Reciprocidad entendida como un conjunto de “alianzas e intercambios” entre individuos y grupos Diccionario Akal de Etnología y Antropología de Pierre Bonte y Michael Izard 1996: p. 626.

*igual que en la cacharpaya de carnavales*<sup>36</sup> me dijo Lidia. Se dirigen a La Cancha, unos para continuar con el ritual y otros, se dirigirán a los locales cuando estos se abren al anochecer, para sacarse el luto, pues, según la señora Mamani: *“Durante el año de luto, uno no es feliz”* y para recuperar la alegría afectiva hay que hacerlo con música. Acudir a la cancha es considerado una obligación entre los vecinos, porque ahí se sellan las solidaridades y reciprocidades.

A las almas denominadas “antiguas”, las siguen festejando unos de manera sencilla y con una menor cantidad de ofrendas, pues se cree que a partir del tercer año el alma ya terminó “su viaje”; otros simplemente adornan un poco las tumbas con coronas de papel y flores, los parientes rezan o contratan a algunos resiris para recen por ellos.

En el armado de la mesa, dependiendo de si se trata de una tumba o un nicho, las ofrendas pueden ser colocadas de diferente manera. Cuando se trata de una tumba éstas van sobre ésta; algunas personas en la parte superior (arriba) y/o en la parte inferior (abajo) ubican 2 pares de cañas o un par formando 1 o 2 arcos, mientras que cuando se trata de un nicho, las cañas son apoyadas contra éste, formando un arco en la lápida. Para los nichos, las ofrendas son colocadas sobre tejidos (awayus) en el piso. En lo ornamental, se coloca mayor cantidad de comida y bebida en el tercer año, porque es la cacharpaya o despedida.

### 3.5.2.2 Performance en el cementerio: tocando frente a las tumbas

El cementerio se encontraba atiborrado de gente, era el día 3 y este correspondía a los originarios. En las tumbas, dependiendo de los años de antigüedad del difunto habían hasta 20 personas; mientras que en las tumbas más antiguas solo 2 o 4 personas. Al recinto habían acudido 6 conjuntos musicales, compuestos todos por varones: 2 de mayores de 40 a 65 años aproximadamente y 4 conjuntos de niños y jóvenes, cuyas edades oscilaban

---

<sup>36</sup> En el área rural, según Van den Berg: *“Una vez despedidas las almas, los deudos y los demás comuneros inician una fiesta con baile que puede durar varios días y que se caracteriza principalmente por una gran manifestación de alegría, jovialidad e hilaridad”* (Van den Berg, 2005: 93).



entre 10 a 25 años. Además de 10 resiris, de los cuales 7 eran niños y 3 eran personas mayores. Con estos grupos, el cementerio se transformó, por unas cuantas horas, en una gigantesca fiesta. A distancia se podía escuchar el tremendo bullicio provocado por la música, y estando entre la multitud, era difícil distinguir con claridad los temas que se interpretaban porque se entremezclaban los sonidos. En este momento aproveché de grabar, filmar los conjuntos, sacar fotografías y realizar entrevistas cortas a músicos y dolientes.

Entre rezos y tragos, a las tumbas se aproximaban otros conjuntos de música, eran los que iban en busca de trabajo, los “no contratados”. Se trataba de niños y personas mayores que cantan para las personas que “*se animan a contratar ese momento*”. “*Estos empiezan a llegar desde temprano al cementerio*” - me dijo una señora -, “*pero también van a los otros cementerios del barrio*”. En efecto, eran las 10:00 de la mañana cuando yo fui por primera vez, y ellos ya estaban ahí, a esa hora había mucha gente en las inmediaciones y los músicos se “*iban preparando*” para el medio día, hora en que llega más gente. Esta preparación de los instrumentos o afinado, se denomina “*calentado*” y “*sirve para preparar el ánimo de los dolientes*”, y crear el ambiente propicio para el ritual, se diría desde la antropología. Estos conjuntos de música, al igual que los resiris, se aproximan a las tumbas pidiendo a los deudos o dolientes, permiso para tocar o cantar en un tono de ruego: “*Se lo cantaré señor, señora*” o “*¿Se lo rezaré señor, señora?*”.

De uno de los grupos de resiris que rezaba en diferentes idiomas: castellano, latín y aymara, se recuperó el siguiente rezo:

Ángel de gloria	Gloria anjila
Ángel del cielo	Cieluy anjila
Niño angelito	Angilay wawa
Yo te lo digo	Sarakirisma
Ángel de cielo	Cieluy anjila
Tres calvarios	Kimsa calvario
He pasado	Pastaniwaita
Para rezar	Ristañataki

Para cantar	Quchuñataki
Ángel del cielo	Cieluy anjila
Ángel de gloria	Gloriay anjila
Quién es tu Madre	Kitis tayqama
Quién es tu Padre	Kitis awkima
Es San José	San José tata Satawa
Maria mama has de decir	Mariya mama Satawa
¿A que has venido	Kunarus juta
debes decirme?	Sarakirisma
A dar vida he venido	Uywiri juta
A regar he venido	Qarpiri juta
Ángel de gloria	Cieluy anjila
Ángel del cielo	Gloriay anjila

Aquí encontré un código entre los músicos, y cómo se insertan los resiris en este ámbito. La señora Luisa Mamani no quería contratar un conjunto de música, ahí estaba el suyo y ellos no se aproximaron, los únicos que llegaban a la tumba eran los resiris, que entre uno y otro intervalo del conjunto contratado, rezaron cantando.

### 3.5.2.3 Performance en el cementerio: los conjuntos modernos

El conjunto contratado por la señora Mamani, empezó a ejecutar las mismas canciones de la noche anterior. Al escuchar, que era el mismo repertorio, me dirigí a otra tumba, donde un conjunto de gente joven interpretaba canciones tanto en instrumentos de viento (tarkas), como de percusión (bombos). Las canciones que pude grabar fueron las siguientes:

<b>“<i>Salvación de las almas</i>”</b>	<b>Título desconocido</b>
“De Todos Santos ¡Ay wiphalita! Hasta San Andrés es un mes por ti vidita.	“Eco de Jesucristo Hijo del Gran Señor Mira mi corazón

<p>Mira a nuestro Padre  En qué estado lo han puesto,  Y cuales son sus pecados  Para que lo crucificaran.  ¡OH! Yo soy el culpable, Padre,  Perdónanos pues  Que puedes ya hacer  Si estás en las manos de Dios  Frótale los brazos  Que en la cruz están estirados  Por nuestras culpas.  Ay, en la cruz está clavado.  ¡OH! Yo soy el culpable, Padre,  Perdónanos pues  Que puedes ya hacer  Si estás en las manos de Dios”</p>	<p>Apenado hasta el fondo    Mira a nuestro Dios  Compadécete Padre  Donde voy a hincarme  Acompáñame también tú.    ¡OH! Pecador, mira  Por los pecados tuyos  Al que no tiene pecados  Le han crucificado”.</p>
---	---

<p><b>TU ABANDONO de ALAXPACHA</b>  <b>(Morenada)</b>  “Vuelve, vuelve cariñito  Vuelve, vuelve corazón  La casita está muy triste  Se ha acostumbrado  Con tu amor (bis)  Ay! Cómo te quiero  Ay! Cómo te extraño  Mi vida ya no es igual  Desde que te marchaste  Cariño mío (bis)”</p>	<p><b>HAS VISTO MORIR EL SOL de ALAXPACHA</b>  <b>(Cueca)</b>  “Has visto morir el sol  Con los rayos de la tarde  Así voy a morir yo  Sin dar mis quejas a nadie  No lo dudes corazón  Eso cierra con la muerte  Será cuando nos separe  La ingrata tirana suerte”</p>
<p><b>SEÑORA CHICHERA de INTI</b></p>	

<p><b>ILLIMANI</b></p> <p><b>(Tinku)</b></p> <p>“Señora chichera  Véndeme chichita  Si no tiene chicha  Cualquiera cosita  Huila palomita</p> <p>Señora chichera  Véndeme chichita  Si no tiene chicha  Cualquiera cosita  Huila palomita”</p>	
--	--

De estas 5 canciones, 2 parecen estar más asociadas a Todos Santos, mientras que las otras 2 hacen referencia al abandono amoroso, aunque la muerte puede también ser interpretada como abandono. La última canción es un tinku popular, que hipotéticamente podría ser del gusto del difunto/a.

En comparación a las personas mayores cuyos cuerpos denotan cierta rigidez al momento de actuar, los conjuntos modernos se acomodan frente a las tumbas con una actitud mucho más informal. Y cuando han bebido en exceso interpretan sus canciones con movimientos corporales ágiles y haciendo una actuación mucho más espectacular. Se observan los “*pasitos de moda*” que se ven en los canales de televisión, movimientos de cabeza, brazos y pies a un solo ritmo, como si estuvieran en un escenario. Esta forma de actuar, según las personas mayores “*no le agrada a la gente*”, porque consideran que “*es una falta de respeto*”, y en general “*lo hacen cuando ya están borrachos*”, desde su percepción, canciones, instrumentos, y movimientos corporales representan su juventud: “*Es que no somos viejos*”. En suma, lo que se observa en Ovejuyo son 2 posiciones frente al ritual: personas mayores y jóvenes que se comportan de acuerdo a la tradición, respetando las pautas de comportamiento social, y algunos jóvenes que se extralimitan.

#### 3.5.2.4 El performance en el ritual de la cancha

“La Cancha” se encuentra a 2 cuadras del cementerio, ésta forma parte de un complejo denominado “Centro Comunal Multifuncional de Ovejuyo”, donde se realizan actividades religiosas, deportivas y juegos recreacionales. Este complejo está conformado por una iglesia católica denominada “Padre Damián de Mulukai I”, y junto a ésta, se encuentra una sala donde se llevan a cabo las reuniones vecinales, además del parque con columpios, resbalines, sube y bajas para niños y la cancha de fútbol. Durante el año, esta última, sirve para los torneos zonales e inter-zonales, y el día 3 de noviembre alberga la última parte del ritual de Todos Santos, como si se tratara de un salón de fiestas abierto, tanto para la población asistente al cementerio, como para la que se aproxima para a participar de este. La dimensión aproximada de la cancha es de 76 metros de ancho por 102 de largo y está cercada por una malla olímpica.

A la Cancha, las personas que salieron del cementerio llegan bailando al son de las canciones o ritmos de sus conjuntos de música. La gente agrupada por familias (parientes consanguíneos y rituales) se instala en diferentes lugares junto a sus conjuntos. Se evidencia también, música no sólo interpretada con instrumentos; en los alrededores de la cancha se instalan equipos de amplificación y radios de donde se escucha diferentes tipos de música (cumbias villeras principalmente, además de wayños, cuecas, morenadas y otros).

Antes que llegue la gente del cementerio, en la cancha se encontraban ya los puestos de venta de bebidas alcohólicas (cerveza, singani y ron como favoritos), además de los puestos de comida. A lo largo de la tarde y gran parte de la noche, primero los grupos de familias bailan y beben las cajas de cerveza que van a “devolverles” los ahijados, parientes o amigos a los cuales el doliente les hizo regalos en alguna otra ocasión. Como una forma de retribución que se practica en esta cultura. Ellos compran de los puestos de venta que se encuentran en las proximidades. En este espacio, se encuentran también vecinos y parientes empiezan a saludarse y “convidarse” diciendo “*Hay hermana acompáñame, servite esta copita*”, y es así como empiezan a circular las copitas o las cajas de cerveza de grupo a grupo y en este ambiente se

genera el baile. La gente empieza a moverse de un lado a otro bailando al son de la música que toca uno y otro grupo “*Vente pues hermanito, bailaremos este wayñito, nos alegraremos*”, se escucha decir.

En pocas horas la cancha se convierte en una fiesta de múltiples sonidos donde todos bailan diferentes ritmos. Unos pueden estar bailando morenadas y a un metro cumbias villeras y wayños. Aquí el viejo sentido del pinkillo deja de existir, para unirse a las tarkas, charangos, trompetas, quenás, acordeones y bombos que tocan al mismo tiempo creando así una especie de “desorden” en el cual los músicos interactúan, se comunican e interrelacionan.

A medida que las horas avanzan, va llegando también gente extraña que no estuvo en el ritual, se entremezclan entre los grupos, empiezan a beber o simplemente se quedan al borde de la cancha mirando como si se tratara de un espectáculo. En este momento resulta interesante ver cómo, a través de la música, cada grupo habla su propio lenguaje y cómo a partir de éste se entrelaza la vida social del barrio. Los grupos musicales manifiestan una fuerte connotación identitaria en relación con la música que interpretan. A partir de estas particularidades el barrio se integra aceptando y adquiriendo otros gustos que provienen de otros tiempos, de otros ritmos, adoptando nuevas identidades. En este contexto bailar o escuchar música, significa compartir el lenguaje del otro; aunque sea de manera temporal, las diferencias sociales entre “originarios” y “forasteros”, ricos y pobres, se borran para entrar en una nueva identidad urbana, al igual que los conjuntos musicales “tradicionales” y “modernos”. Estos al compartir el mismo espacio, borran también las diferencias generacionales y entre los vecinos de Ovejuyo, pues la música en la cancha se convierte en el eje a través del cual la población se integra, aceptando sus diferencias. En suma, la cancha, en tanto espacio de reproducción cultural, hace que se unan y reúnan las diversas identidades étnicas y musicales. Las melodías compuestas en la ciudad al igual que todas aquellas creadas en el pasado, se quedan en la mente de las personas, pero ahora transformadas igual que el ámbito social.

## **Conclusiones**

En el periodo precolonial, el espacio físico y social de la celebración a los muertos formaba parte de un todo. Materialmente, los restos de los difuntos no estaban alejados de las viviendas de los vivos y por tanto continuaban siendo parte de su vida cotidiana. Estas percepciones, pese a haber sido combatidas por la iglesia católica, en el proceso de extirpación de idolatrías (siglo XVI), por ser consideradas “idolatrías” o “diabólicas”, terminó dando origen a un complejo sincretismo en el mundo andino, en el cual se unen rituales destinados a los muertos y las celebraciones a los santos difuntos europeos.

En área rural como urbana, las prácticas de Todos Santos son generalizadas tanto para el ritual que se realiza en la vivienda como para el del cementerio. En ambos espacios las familias consanguíneas y rituales están presentes. Sin embargo, una marcada diferencia en cuanto al uso del cementerio aparece como fenómeno en Ovejuyo. Aquí, al igual que en el área rural, donde la población está clasificada entre “originarios” y “forasteros” no siguen las mismas reglas. En el área rural el ritual se inicia el 1º y concluye el 2 de noviembre, y en Ovejuyo concluye el 3, el 2 es utilizado por los forasteros y el 3 por los originarios. Los “forasteros” (vecinos nuevos), se ajustan al tiempo del área rural y los “originarios” (vecinos antiguos), festejan la llegada de las almas durante 3 días y sus noches. Esta diferencia se debe al control material y simbólico que los “originarios” tienen sobre el cementerio clandestino, cuyo poder deviene desde su creación (control y pertenencia colectiva del espacio) además de la apropiación cultural que lograron atribuirse en la zona a través de las normas y reglas que vienen del pasado.

Desde la cosmovisión aymara del área rural, la idea de la existencia de una multiplicidad de dioses es una realidad. En esta coexisten dos mundos en conexión permanente: el mundo de arriba (Aka Pacha) y el mundo de abajo (Manq'a Pacha), donde se manifiesta en una de las divinidades principales: el Sereno. Este ente peligroso está relacionado con lo Sajjra, el agua, los muertos y el origen de la música. A este acuden los músicos para templar sus

instrumentos o recibir sus primeros dones artísticos. Estas capacidades o virtuosidades del músico, deben ser retribuidas al Sereno en cada uno de sus performances.

En el área rural, una de las continuidades más evidentes de esta forma de pensar se presenta en la agricultura. En este contexto, la música continúa jugando un papel determinante. Los campesinos durante el periodo de lluvias utilizan un solo instrumento de viento, el pinkillo, para obtener buenos resultados de las cosechas, evitar las heladas y realizar rituales propiciatorios de las lluvias.

En la heterogeneidad de las prácticas “clandestinas” de la ciudad, como es el cementerio de Ovejuyo, donde las lógicas de la cultura occidental muestran su influencia dan cuenta que las prácticas del área rural se mantienen conceptualmente pero no así el instrumento. Tarkas, quenás, sikus, zamponas y otros instrumentos de viento son empleados en el ritual de Todos Santos, pues la música deja de ser el elemento propiciatorio de las lluvias y las buenas cosechas, y más bien se readecua al gusto del alma y los deudos, al interior de los procesos de globalización.

Al acercarse a la música en tanto “lenguaje social”<sup>37</sup>, es necesario entender que en Ovejuyo, al igual que en todas las sociedades, la música es un conjunto de sonidos que el ser humano emplea desde su infancia. Esta juega el papel de medio para comunicarse a través del oído y para que el grupo se identifique, por tanto, la música vendría a ser el elemento idóneo de la cultura en la que el hombre nace. En la vida cotidiana, en la cual las personas pertenecen a un diferente estrato social, este lenguaje está ligado a los diferentes rituales que la población tiene pues se trata de una forma particular de ver la vida y entender este mundo. Es el caso de las diferentes percepciones y prácticas de Todos Santos.

---

<sup>37</sup> Concepto desarrollado por Tourrent, ver Capítulo II, Teoría.



En Ovejuyo, por el carácter clandestino del cementerio el ritual abarca 3 espacios distintos: la vivienda, el cementerio y la cancha. En las viviendas el ritual es privado y en el cementerio y la cancha, colectivos. A través de la performance, es posible interpretar la función que juega la música en estos 3 contextos.

Una de las particularidades de Ovejuyo, a diferencia del área rural, es que la música es tocada de acuerdo al gusto del alma. La música se convierte en el elemento comunicador de emociones, afectos y de principios identitarios diferenciados. En los rituales de la vivienda y el cementerio, la música tiene diversas funciones, permite traer a la memoria el recuerdo de la música escuchada de quien ya está ausente, catalizar el dolor a través del llanto, olvidar esta pena y al final del ritual, convertirla en alegría dejando el luto, cuya representación es el color negro. A diferencia de esto, en el ritual de la cancha, la música cambia de sentido, deja de ser del gusto del alma, y pasa a ser expresión del talento del músico que satisface el gusto de los asistentes al cementerio y de quienes se aproximaron para disfrutar, pues se trata de un ritual colectivo, donde la música aparece como dinamizadora de las emociones.

En relación a la clasificación de la música y los conjuntos musicales la percepción local de Ovejuyo hace una diferencia bien marcada entre conjuntos conformados por personas mayores y/o jóvenes, entre “contratados” y los que “ofrecen su trabajo”. Los primeros son buscados por su calidad artística y por seguir las pautas culturales del área rural, es decir, por interpretar música “tradicional” de Todos Santos con instrumentos de viento; a diferencia de los conjuntos de jóvenes contratados, pero que producen canciones “modernas”, empleando instrumentos de viento pero añadidas de cantos. En esta clasificación se añaden los conjuntos “no contratados” de personas mayores o jóvenes, que aparecen rompiendo la tradición del área rural, que por pertenecer al área urbana ofrecen sus servicios e interpretan canciones y melodías cantadas con cualquier instrumento. En otras palabras, al interior de la clasificación de los grupos de música, se constataría que estos están diferenciados entre “*tradicionales y modernos*” y a su vez los primeros estarían

subdivididos en “tradicionalistas folklóricos sin canto”, y “tradicionalistas folklóricos con canto”.

Los conjuntos “tradicionalistas sin canto” de personas mayores, pese a tocar solo pinkillos, se caracterizan por estar en contra del uso de la diversidad de instrumentos, que no sean los de viento y el rechazo al canto por no representar la cultura ancestral y esto se respalda con la creencia local, que el primer año no se debe contratar conjuntos musicales que canten. En estos conjuntos el lenguaje social está dado por los instrumentos de viento asociados a la tradición. Para estos conjuntos de personas mayores, las normas que establece el área rural, como vimos en el Capítulo I, son un referente identitario, que evoca a la memoria y la cultura. Esta música no está mediatizada o influenciada por los medios de comunicación, se la experimenta de un modo directo, y se sitúa en un grupo social dotando a la gente de una identidad, ligada al área rural o su lugar de origen. De esta manera la música tradicional es empleada para delimitar las fronteras de la identidad étnica, en la compleja realidad que viven los migrantes de Ovejuyo, y su constante cambio cultural. En el presente, una parte de esta población se siente orgullosa de sus orígenes y otra ligada al ámbito urbano.

Por su parte los conjuntos de jóvenes “tradicionalistas con canto”, además de utilizar instrumentos de viento, tocan música “moderna o popular”, canciones que están de moda: morenadas, diabladas, cumbias. Se trata de conjuntos que intentan mantener los hábitos del pasado reapropiándose y recreando su repertorio a través de otros instrumentos de viento (tarkas, quenás, sikus, zampoñas), pero ahora de manera recontextualizada a los gustos de la gente en la urbe. Las preferencias musicales están relacionadas con distintos géneros. En muchos casos las canciones no llevan nombre, porque se tratan de viejas composiciones a las cuales las denominan “tarqueadas”, “sikureadas”, “pinkilladas” o “zampoñadas” y se materializan a través de los sonidos y los instrumentos que conectan el presente con el pasado. Los conjuntos “tradicionalistas con canto”, incorporan en su performance canciones con letras, logrando activar lo afectivo a través de la emotividad que imponen los contenidos de las canciones. La mayoría de éstas

tienen relación con los sentimientos, el amor, la muerte o el abandono. Es típico en el lenguaje de estas canciones usar frases como: “te quiero, te amo”, “tengo miedo perderte”, “no me abandones”, y otros. Por tanto las letras de las canciones evocan a la memoria, el recuerdo de momentos alegres o tristes, identificaciones con situaciones emocionales vividas. Unas pocas notas de una canción bastan para recordar un determinado momento relacionando: recuerdo - música - emociones. En el contexto de Todos Santos, estas canciones hacen que los sentimientos parezcan más evidentes, como si los dolientes las expresaran en sus propias palabras. Hacen sentir que se está viviendo en otro momento y son la clave para recordar cosas que sucedieron en el pasado, desencadenando recuerdos asociados a este.

A diferencia de ambos, están los conjuntos musicales considerados “modernos”, que mezclan tanto instrumentos musicales, como melodías y canto. Las canciones son interpretadas con instrumentos tradicionales de viento pero también les añaden una combinación de instrumentos de cuerdas (guitarras, charangos), o percusión (bombos y cajas). Una de las principales características de estos conjuntos musicales de jóvenes, es que ofrecen sus servicios en el cementerio, no se ajustan a ningún criterio tradicional, y su performance está dirigido a la búsqueda de dinero, al igual que los otros, pero de manera abierta, sin respaldarse en la tradición. Estos conjuntos tienen otra visión respecto de las canciones y los modelos musicales. Estos conjuntos al mezclar todo tipo de instrumentos, ritmos y géneros musicales rompen con los 2 criterios anteriores (tradicionalista sin canto ligado al área rural y tradicionalista con canto ligado al gusto del alma y el doliente), ni se rigen porque estas correspondan o no al folklore nacional, como lo hacen los anteriores.

Si bien en este barrio se presenta una práctica dicotómica entre música moderna y tradicional, la realidad parece mostrar que ambas siguieron un camino paralelo, cada uno respetando la práctica y el pensamiento del otro, identificándose y comunicando, pero con un nuevo sentido originado a partir de las distintas pautas culturales que se viven al interior de este espacio.

En general los conjuntos musicales están inmersos dentro del sistema musical de la ciudad, donde el lenguaje sonoro está ligado a múltiples influencias presentes en la vida cotidiana. De esta fuente los músicos se alimentan, reproducen, crean y recrean otras melodías, y emerge una nueva música que se convierte en el elemento identitario, asociado a una forma de ver la vida, a una manera de entender el mundo desde los estratos sociales a los que pertenece cada individuo o grupo musical.

Pero la cancha, en tanto espacio de reproducción cultural, hace que se unan y reúnan las diversas identidades étnicas y musicales. Las melodías compuestas en la ciudad se quedan en la mente de las personas, al igual que todas aquellas creadas en el pasado, pero ahora borrando las fronteras del ámbito social. En este espacio, compartir la música es un medio de diversión y de catarsis. En este contexto, bailar o escuchar la música del otro, significa compartir su lenguaje, aunque sea de manera temporal, las diferencias sociales entre “originarios” y “forasteros”, ricos y pobres, se borran para entrar en una nueva identidad urbana. Los conjuntos musicales “tradicionales” y “modernos”, al compartir el mismo espacio, también borran las diferencias generacionales y entre los vecinos de Ovejuyo, pues la música en la cancha se convierte en el eje a través del cual la población se integra, aceptando sus diferencias. La casa, el cementerio y la cancha son espacios donde se desarrolla un solo ritual donde se aglutinan diferentes géneros musicales, distintas estructuras narrativas, modelos de identidad y se articulan diferentes emociones.

Otros actores del ritual de Todos Santos lo conforman los resiris. Estos se alimentan de la tradición y recrean las oraciones cantando. Con ellos familiares y amigos viven un momento emotivo con su performance. Su oración es un coro cantado en el cual se plañe el dolor ajeno. A este orfeón se suman los rezos provenientes de los familiares y amigos del difunto. Los sentimientos de pena, dolor y nostalgia se hacen evidentes cuando se unen a sus rezos, en tanto lenguaje social, y logran construir una plegaria colectiva.

## **Glosario de términos en lengua aymara:**

- Achachi alma: Alma vieja.
- Alma machaqani: Alma nueva.
- Amaya Uruchawi: Día de los Difuntos.
- Ajayu: Alma grande.
- Ch'amakpacha: Lugar oscuro, malo, la noche.
- Kacharpaya: Despedida.
- Kirki: Canción.
- Quispiña: Panecillo de harina.
- Resiri: Persona encargada de rezar por el alma.
- T'ant'awawas: Bebés hechos de pan.
- Taypi alma: Alma del medio.
- Wiñaymarka: Se cree que es el lugar donde habitan las almas y de donde los espíritus llegan.

## Bibliografía:

- Absi, Pascal.  
2005. Los Ministros del Diablo. El trabajo y sus representaciones en la minas de Potosí". PIEB. La Paz Bolivia.
- Aguilar, Alberto.  
1998. "Acompañar a los difuntos en el mundo minero andino" en: Eco Andino. Año 3. N° 5. CEPA. Oruro. Bolivia.
- Acosta, Orlando.  
1998. "La muerte en el contexto Uru: El caso Chipaya" En: Eco Andino. Año 3. N° 5. CEPA. Oruro. Bolivia.
- Aláez García, Argimiro  
2001. "Duelo Andino: sabiduría y elaboración De la muerte en los rituales mortuorios" IECTA. Iquique Chile.
- Albó, Xavier.  
1985. "Desafíos de la Solidaridad Aymara" Editorial Cipca.  
  
La Paz. Bolivia.
- Albó, Xavier (Compilador)  
1988. "Raíces de América: El Mundo Aymara" Editorial Alianza. Madrid.
- Alvarado, Luisa; Bustamante, Jonny.  
1997. "Calendario de Festividades en la ciudad de La Paz". Reunión Anual de Etnografía. Tomo II. Musef Editores.
- Arnold, Y. Denise, Yapita, Juan de Dios.  
1998. "Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación" Coedición: ILCA/Hisbol. La Paz. Bolivia.
- Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta®  
2005. © 1993-2004 Microsoft Corporación. Reservados todos los derechos.
- Barfield, Thomas (Ed).  
2000. "Diccionario de Antropología". Siglo Veintiuno Editores. México.
- Barragán, Rossana; Salman, Ton; Ayllon, Virginia; Sanjines, Javier; Langer,

- Erick D; Córdova, Julio; Rojas, Rafael.  
2001. "Formulación de Proyectos de Investigación"  
Segunda Edición. PIEB. La Paz. Bolivia.
- Bastien, Joseph W.  
1996. "La Montaña del Cóndor: Metáfora y Ritual en un  
Ayllu Andino" Hisbol. La Paz. Bolivia.
  - Barnadas, Josep M.; Calvo, Guillermo; Ticlla, Juan. (Redactores).  
2002. "Diccionario Histórico de Bolivia" Tomos I y II. Grupo  
de Estudios Históricos. Sucre. Bolivia.
  - Barnadas, Joseph M.  
1993. "La Cultura en su Historia". Editorial Juventud.
  - Baumann, Max Peter. (editor).  
1996. "Cosmología y Música en los Andes".  
Iberoamericana. Madrid. España.
  - Bourdieu, Pierre.  
1985. "El habitus en el espacio de los estilos de vida" En  
"La distinción. Criterio y bases sociales del gusto".  
Editorial Taurus Humanidades. Madrid España.
  - Bourdieu, Pierre.  
1999. "Intelectuales, política y poder". Editorial Universitaria  
de Buenos Aires. Argentina.
  - Bourdieu, Pierre.  
1999. "Meditaciones pascalianas". Editorial Anagrama.  
Barcelona España.
  - Bouysse-Cassagne, Thérèse; Cereceda, Verónica; Harris, Olivia; Platt,  
Tristan.  
1987. "Tres reflexiones sobre el pensamiento andino"  
Editorial Hisbol. La Paz. Bolivia.
  - Borrás, Gérard.  
2000. "Músicas Tradicionales y Dinámicas Sociales entre  
los Aymaras del Altiplano boliviano" Reunión Anual  
de Etnografía. Tomo I. Musef Editores.
  - Canaza, Miguel.  
2004. "Cuerpo y Ritualidad. Alimentando al cuerpo en la  
ciudad". Reunión Anual de Etnología. Musef  
Editores.

- Carter, William E; Mamani, Mauricio.  
1982. "IRPA CHICO: Individuo y Comunidad en la Cultura Aymara" Editorial Juventud. La Paz. Bolivia.
- Chalco, Pacheco Edgar.  
2000. "Desentierro de huesos: Culto a los muertos en Arequipa". Reunión anual de Etnografía. Musef Editores. La Paz Bolivia.
- Coluccio, Felix.  
2002. "Fiestas y Costumbres de Latinoamérica". Ediciones Corregidor. Buenos Aires. Argentina.
- Cruces, Francisco (editor).  
2001. "Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología". Editorial TROTTA. Madrid. España.
- Díaz, Viana Luís.  
1993. "Música y Culturas: Una Aproximación Antropológica a la Etnomusicología" Ediciones EUDEMA.
- Fagetti, Antonella.  
1998. "Tentzonhuehue. El Simbolismo del Cuerpo y la Naturaleza". Plaza y Valdes editores. Puebla. México.
- Fernández, Gerardo.  
2004. "Ajayu, animu, kuraji: El "susto" y el concepto de persona en el Altiplano aymara" publicado en: "Gracias a Dios y a los Achachilas. Ensayos de sociología de la religión en los Andes". Compilación y edición de Alison Spedding Ballet. Plural editores. La Paz, Bolivia.
- Fernández, Gerardo.  
2002. "Aymaras en Bolivia. Entre la Tradición y el Cambio Cultural" Ediciones: Abya – Yala.
- Fernández – Oporto.  
1981. "La Fiesta de Todos Santos: Casos particulares". Revista Boliviana de Etnomusicología y Folklore Nº 7. I.B.C.
- Fernández, Roberto  
1986 "La Fiesta Andina de los Difuntos". En Simposio: Mitos, Rituales e Identidad Religiosa Indígena. Cochabamba. Bolivia.



- Flores, Aguanta Willer.  
1996. "Urunis: La visita de los muertos". Reunión Anual de Etnología. Musef Editores.
- Flores, Apaza. Policarpio; Montes, Fernando; Andia, Elizabeth; Huanacuni, Fernando.  
2005. "El Hombre que volvió a nacer. Vida, saberes y reflexiones de un Amawt'a de Tiwanaku" 2da Edición. AOS, PADEM, COSUDE. La Paz. Bolivia.
- Fundación COPPLA  
2007. "Homenaje a la Música Latinoamericana". Cantapueblo 20 años.
- Gisbert, Teresa.  
1999. "El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina". Plural editores.
- Godelier, Maurice.  
1998. "El Enigma del Don" Editorial Paidos, Barcelona, Buenos Aires, México
- Gose, Peter.  
2001. "Aguas mortíferas y cerros hambrientos. Rito agrario y formación de clases en un pueblo andino". Editorial Mamahuaco.
- Grebe, María Esther.  
1980. "Cosmovisión aymara" en Revista de Santiago, Santiago de Chile.
- Guber, Rosana.  
1990. "El salvaje Metropolitano". Editorial Legasa. Buenos Aires. Argentina.
- Gutiérrez, Filomena.  
2001. "Mesas de Todos Santos, altares que servirán de posadas a las almas". La Paz Bolivia.
- Gutiérrez, C. Ramiro.  
1990. "La importancia de la Música en el Mundo Andino". Reunión Anual de Etnología. Musef Editores.
- Guerrero, Pablo.  
2006. "Música en la Colonia" Edufuturo. Pichincha. Ecuador.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe.  
1980. "Nueva crónica y buen gobierno", editado por John V. Murra y Rolena Adorno, traducciones del quechua

por Jorge L. Urioste. 3 tomos. Siglo Veintiuno, México, D.F.

- Habenstein, W. Robert.  
1975. "Organización Social".
- Harris, Olivia.  
1983. "Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia"  
Revista Chungará.
- Hernández, Sampieri Fernando; Fernández, Collado Carlos; Baptista, Lucio  
Pilar.  
1998. "Metodología de la Investigación" Segunda Edición.  
Mcgraw-Hill Interamericana Editores. México D.F.
- Herve, Dominique; Genin, Didier; Riviere, Gilles.  
1994. "Dinámicas del descanso de la tierra en los Andes".  
COTESU, IBTA-ORSTOM, Embajada Real de los  
Países Bajos. La Paz. Bolivia.
- Hertz, Robert.  
1990. "La muerte y la mano derecha". Editorial Alianza.  
Madrid España.
- Hood, Mantle  
1971. "The ethnomusicologist". New York McGraw-Hill.
- INE.  
2003. "Características Sociodemográficas de la Población  
Indígena". La Paz Bolivia.
- Irrarázaval, Diego.  
1998. "La Fiesta. Símbolo de libertad". Instituto  
Bartolomé de las Casas – Rímac. Lima. Perú.
- Johansson, Patrick.  
2000. "La Muerte en el Mundo Náhuatl Precolombino".  
En "Sustentos, aflicciones y postrimerías de los  
Indios de América". Casa de América. Madrid.
- Kessel, Juan Van.  
1979. "Muerte y ritual mortuorio entre los aimara".  
Universidad católica. Chile.
- Kessel, Juan Van.  
1981. "Danzas y estructuras sociales en los Andes".  
Instituto de Pastoral Andina. Lima Perú.

- Layme, Félix.  
1996. "Concepción del Tiempo y la Música en el mundo Aymara" En: Baumann, Max Peter. Cosmología y Música en los Andes.
- List, George.  
1979 "Ethnomusicology: a Discipline Defined". Ethnomusicology. XXIII: 1.
- Maestre, Juan.  
1990. "La Investigación en Antropología Social" Editorial Ariel S.A. Barcelona. España.
- Manrique, Nelson.  
1994. "Vinieron los Sarracenos. El Universo mental de la Conquista de América". Editorial Desco. Lima.
- Martínez, Gabriel  
1976 "El sistema de los uywiris en Isluga. En homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, SJ", Antofagasta, Universidad del Norte.
- Martínez, Rosalía.  
1996. "El Sajra en la música de los Jalq'a" En: Baumann, Max Peter. Cosmología y Música en los Andes.
- 1990. "Musique et Demons: Carnaval chez les Tarabuco" En: Journal de la Societe des Americanistes. Paris. Francia.
- 1996. "Flutes de pan et modernite dans les Andes. L'exemple Jalq'a". Dossier. Cahiers de Musiques Traditionnelles.
- 2001. "Autour du Geste Musical Andin" Dossier. Cahiers de Musiques Traditionnelles.
- 1992. "Tomar para tocar, tocar para tomar, Música y alcohol en la "Fiesta" Jalq'a". Cahiers de Sociologie Economique et Culturelle.
- Marzal, Manuel M. (Coordinador); Melià, Bartomeu; Albó, Xavier.  
1992. "Rostros Indios de Dios" Ed. CIPCA/HISBOL/UCB. La Paz. Bolivia.

- Molina, Cristóbal de.  
1947. "Ritos y fábulas de los incas". Futuro Buenos Aires. Argentina.
- Molinie, Antoinette.  
1986. "Instruments symboliques aux frontieres andines". Techniques et culture 7.
- Moliner, María.  
1991. Diccionario de uso del español. Editorial Gredas S.A. Madrid España.
- Museo Nacional de Etnografía y Folklore.  
2004. "Todos Santos: Xiwatanakan Urupa" Musef Editores.
- Navarrete Pellicer, Sergio.  
2001. "El bien y el mal: Música, alcohol y mujeres" University of Texas
- Ochoa, Villanueva Víctor.  
1974. "Todos Santos en la Cultura Aymara" Instituto de Estudios Aymaras. Boletín Ocasional. N° 12. Octubre.
- Ochoa, Villanueva Víctor.  
1975. "Entierro y Ritos a los Difuntos" Instituto de Estudios Aymaras. Boletín Ocasional. N° 27. Noviembre.
- Ochoa, Villanueva Víctor.  
1976. "Ritos para Difuntos" Instituto de Estudios Aymaras. Boletín Ocasional. N° 39. Noviembre.
- Oliva, Aurora.  
2005. "Introducción a la Etnomusicología" En: El Rincón del Antropólogo. [www.plazamayor.net/antropología](http://www.plazamayor.net/antropología).
- Ondergardo, Polo de  
1916 "Religión y Gobierno de los Incas (Seguida de las instrucciones de los Concilios de Lima)". Editorial Carlos Romero. Lima, Perú.
- Otero, Adolfo Gustavo.  
1958. "Vida Social en el Coloniaje". Editorial Juventud. La Paz. Bolivia.
- Pacheco, Luz  
1991. "Pronóstico del Tiempo de Siembra y Cosecha" CIPCA. La Paz, Bolivia.

- Pardinás, Felipe.  
1978. "Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales" Decimoctava Edición. Siglo Veintiuno editores.
- Prada, Alcoreza Raúl.  
1997. "Ontología de lo imaginario. Formación del sentido y la praxis" Editoriales: Punto Cero, Mythos. La Paz. Bolivia.
- Quispe, Filemón.  
1995. "Calendario Anual de Fiestas". Reunión Anual de Etnografía. Tomo II. Musef Editores.
- Raymi 7.  
1989. "Calendario Andino". Centro Cultural Jayma. La Paz. Bolivia.
- Revista de Pensamiento antropológico y estudios etnográficos  
1995. "Antropología". Madrid España.
- Riveros, María Ángela.  
2000. "La Fiesta de Todos Santos entre los Migrantes Aymaras en la ciudad de La Paz: Cambios y Continuidades Culturales" Reunión Anual de Etnografía. Musef Editores.
- 2000. "Rituales de la muerte e identidad entre los migrantes carabuqueños en la ciudad de La Paz" Tesis de licenciatura. Carrera de Antropología – Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés.
- Rivière, Gilles  
1991. "Lik'ichiri y Kharisiri: A propósito de las representaciones del "otro" en la sociedad Aymara" Boletín del Instituto francés de Estudios Andinos. París Francia.
- Rivière, Gilles  
1994. "El Sistema de Aynuqa: Memoria e Historia de la Comunidad (Comunidades Aymara Del Altiplano Boliviano)" IBTA. ORSTOM. La Paz. Bolivia.
- Rösing, Ina.  
1991. "Las Almas nuevas del Mundo Callawayá". Editorial "Los Amigos del Libro". La Paz. Bolivia.

- Ruvalcaba, Mercado. Jesús.  
1992. "La Fiesta de las flores de los Muertos en la Huasteca". En "La Muerte y el más allá de las Culturas Latinoamericanas". Abya – Yala ediciones. Quito. Ecuador.
- Saenz, Jaime.  
2007. "Felipe Delgado". Plural Editores. La Paz, Bolivia.
- Saignes, Thierry.  
1993. "Borrachera y Memoria: La experiencia de lo sagrado en los Andes" Hisbol. La Paz. Bolivia.
- Saignes, T, Morlon, P.  
1996. "*Del archipiélago étnico al minifundio*" en Comprender la agricultura campesina en los Andes Centrales. IFEA, BC. Lima, Perú.
- Salman, Ton; Kingman, Eduardo.  
1999. "Antigua Modernidad y Memoria del presente. Culturas Urbanas y Modernidad" FLACSO. Quito. Ecuador.
- Sánchez, Walter. (editor)  
2001. "La Música en Bolivia. De la Prehistoria a la Actualidad". Memoria del Simposio Internacional. Fundación Simón I. Patiño. Cochabamba Bolivia.
- Sánchez, Walter.  
2001. "Festival Luz Mila Patiño, 30 años de encuentros interculturales a través de la música". Fundación Simón I. Patiño. Ginebra Suiza.
- Sandoval, Godofredo; Albo, Xavier; Graves, Tomas.  
1987. "Chukiyawu La cara aymara de La Paz". Tomo IV.
- Sandoval, Villanueva Carla.  
2003. "Cañas de azúcar que al son de la Diablada, maceran conflictos de poder e identidad" Tesis de Grado. La Paz. Bolivia.
- Santos, Felipe.  
1988. "Fiesta de las Almas en La Paz" en el Taller de Fiestas Religiosas sobre Todos Santos. La Paz. Bolivia.
- Simmel, Georg  
2003 "Estudios Psicológicos y Etnológicos sobre Música" Editorial Gorla. Buenos Aires Argentina.

- Suxo, Nestor.  
1997. "Todos Santos y la Muerte en los Mineros Cooperativistas de Siglo XX" Reunión Anual de Etnografía. Tomo II. Musef Editores. La Paz. Bolivia.
- Soto, Durán Pablo E.  
2003. "Breve reflexión sobre Todos Santos/Día de los Difuntos". Reunión Anual de Etnografía. Musef Editores. La Paz Bolivia.
- Spedding, Alison.  
1992. "Almas, anchanchus y alaridos en la noche: El paisaje vivificado de un valle yungueño". EN: II Congreso Internacional de Etnohistoria, Coroico, Edit. Hisbol/IFEA/SBH-ASUR, La Paz.
- Taylor, S.J.; Bogdan, R.  
1992. "Introducción a los métodos cualitativos de investigación". Ediciones Paidós. España.
- Teijeiro, Villarroel José.  
2006. "Todos Santos, Culto a los Difuntos". La Paz Bolivia.
- Thomas, Vincent-Louis.  
1983. "Antropología de la muerte". Fondo de Cultura Económica. México. D.F.
- Turrent, Lourdes.  
1996. "La Conquista musical de México". Fondo de Cultura Económica. México. D.F.
- Van Den Berg, Hans.  
2005. "La tierra no da así nomás" CEDLA. La Paz. Bolivia.
- Van Den Berg, Hans.  
1987. "Día de Difuntos, Fiesta de la vida" en Revista Cuarto Intermedio. Editores: Compañía de Jesús en Bolivia. Cochabamba. Bolivia.
- Zaraus, López. Héctor.  
2004. "La Fiesta de la Muerte" CONACULTA Publicaciones. México. D.F.
- Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online  
2008. Música Latinoamericana. En <http://es.encarta.msn.com> © 1997 – 2008 Microsoft Corporation. Reservados Todos los Derechos.

## ANEXOS

### EL SIGNIFICADO DE LAS OFRENDAS

Los siguientes significados de las ofrendas fueron obtenidos en mi visita a uno de los hornos de Ovejuyo, donde se encontraban varias mujeres quienes intervinieron en la conversación. En este inciso se muestra lo que dicen otros autores para ver las similitudes y diferencias de lo que se cree al respecto:

#### a) El Caballo:

Según Aguilar *“el caballito y la llama llevan al alma y sus cosas a la ‘ciudad del oro’ (...) cargan todos los bienes del difunto”* (Aguilar, 1988:118). Los testimonios de Ovejuyo señalan que éste *“Sirve para llevar las almas de nuestros difuntos de vuelta al cielo luego de su llegada en estas Fiestas”* (Rosmery Chuquimia, estudiante de la UMSA, 35 años). Otros indican que también sirve *“para ayudar a la llama a llevar las ofrendas”* que los difuntos reciben. Y para Riveros, *“El alma puede volver en estos caballos”* (Riveros, 2000: 93).

#### b) La Llama:

La llama, al igual que el caballo, sirve para cargar los bienes de la mesa. *“Es un medio de transporte en el cual se llevan todas las ofrendas que fueron preparadas por nosotros, los familiares y amigos, (pan, comida, frutas, etc.) y que solían gustar a nuestros difuntos. Se cree que la llama es un símbolo de unión entre el cielo y la tierra”* (Chuquimia, Op. cit).

#### c) El Dios Sol y la Luna:

Estas figuras hechas de pan tienen forma circular, o semicircular como en el caso de la luna, con una cara al centro. Tanto la señora Rosmery como la señora Amanda corroboraron esto. El Sol *“Representa al dios de los*



*tiwanakotas, Wiracocha o conocido también como Whilatantacha, porque representa a las personas que fallecieron de ancianos*". También se lo toma como un elemento que representa una nueva vida en los difuntos (R. Chuquimia 35 años y Amanda Castillo, 28 años). *"El sol acompaña al alma durante el día, iluminando su camino. La luna le ilumina la noche. El sol da fuerza para el trabajo durante el día y la luna cuida durante el descanso de la noche"* (Aguilar, 1988:119).

e) La Escalera:

Las escaleras son de masas dulces y saladas, están formadas por dos caños de masa, atravesados por tres o cuatro peldaños. Para Aguilar: *"Es como un camino que permite al alma bajar y luego subir al cielo. Por la escalera de pan que adorna la mesa, el alma desciende al altar, a las doce del medio día, y luego asciende después de haber comido. Para almas menores se hacen escaleras dulces; sirven a los angelitos para bajar y subir"* (Aguilar, 1988: 118). Según otra informante, la señora Amanda Castillo, de 28 años, las escaleras *"Ayudan al alma a subir y bajar del cielo, del alaxpacha"*. *"Si es cojo le ayudan a llegar al cielo"*, pero también si fue un *"gran pecado"* le sirve de purgatorio. Textual: *"Dicen que si ha pecado mucho subiendo paga sus culpas"*.

f) Las Coronas:

Según se dice en Ovejuyo, las coronas son un símbolo cristiano que representa la muerte, se cree que estas coronas son llevadas por las almas en la cabeza en su largo trayecto de regreso. Se las puede poner encima de la "mesa", o también en niveles intermedios o próximos a la escalera. Se puede pensar que éstas representan un elemento de prestigio y estatus del fallecido, esto debido a la colocación de las coronas en la mesa.

g) Las T'antawawas:

Según Aguilar, las t'antawawas son conocidas como "achachis" (ancianos) cuando son varones y "awichas" (ancianas), cuando son mujeres. También se

les llama *urpis*. (Aguilar, 1998: 117). Pero para Filomena Gutiérrez “*las t’antawawas o personas de pan, ayudan a recordar la pureza de los espíritus*”. (Gutiérrez, 2001: 2). De acuerdo a mi percepción, éstas son una suerte de muñecas o bebés y figuras humanas adultas. Según la señora Rosmery, “*En la parte de arriba va la careta de yeso pintado, para que tengan el parecido del muerto*”. Según la señora Luisa Mamani: “*Representan a nuestros difuntos, a nuestros muertos que se han ido*”. Para Riveros también “*representa al muerto(a)*” (Riveros, 2000: 93).

#### h) La Quispiña:

Son panecillos de harina de quinua de 15 por 7 cms, aproximadamente. Según las señoras Chuqimia, Castillo y Mamani, los elaboran porque le “*gustaba mucho*” a su fallecido, “*Hay que poner en la mesa para que coma el alma cuando llega*”.

#### i) La Chicha morada:

La chicha morada es elaborada de maíz morado, su sabor es dulce. Según la visión local ésta representa “*El refresco*” y sirve para que calme la sed del difunto (Luisa Mamani). La cantidad de azúcar va de acuerdo al gusto del difunto.

#### j) Los platos de comida para el difunto:

En Ovejuyo, el plato de comida generalizado es el Ají de arvejas. Los testimonios señalan que este plato está destinado para “*que el difunto coma*”, pero en muchas casas también se ofrecen platos de comida “*que le gustaban al difunto*” (chicharrón, fricasé, fritanga, etc.) “*Los dolientes respetan los gustos del difunto. En algunas tumbas se ponen animales cocidos enteros, como conejos, gallos, gallinas o chanchos. El “ajis uchu” es una comida picante que se cocina para las almas mayores. El ají colorado picante asegura el aprisionamiento del alma*” (Aguilar, 1998: 119). Uno de los platos que más se

sirve durante la fiesta es el ají de arveja. Gutiérrez dice: “*este plato o los platos que les sirven a las almas simbolizan lo que al difunto le gustaba comer*” (Gutiérrez, 2001: 2).

#### k) Las Cañas de azúcar:

Las cañas de azúcar son colocadas en las cuatro esquinas de la mesa, “*La caña sirve como bastón al difunto en su caminata. A la vez contiene agua para la sed*”. (Aguilar, 1998: 120). Muchas veces estas cañas, son llevadas al cementerio con las demás ofendas, allí se las coloca de manera cruzada significando los umbrales de la iglesia o un altar.

#### l) Las Frutas:

En las mesas se encuentran por general una variedad de frutas: piñas, mandarinas, limas, mangos, naranjas y plátanos. La población señala que éstas sirven “*para que el alma se alimente durante todo el año*”.

#### m) Los Dulces:

Los dulces o caramelos son colocados para los “angelitos” o los niños que murieron. Para personas mayores, por lo general no se colocan. Según Aguilar, los dulces son “*para los angelitos y las otras almas. Cuando tiene forma de canasta es para llevar cosas y en forma de gallo para que los despierte*”. (Aguilar, 1998: 120). Filomena Gutiérrez dice que también “*distraen a las almas de los niños*” (Gutiérrez, 2001: 2). Ninguna de estas versiones fueron encontradas en Ovejuyo.

#### n) Las flores:

Las flores sirven “*para que el alma esté alegre y no se sienta desolada. Después de levantar la tumba se las llevan al cementerio. Algunas, como la vara de San José, sirven como vaso para tomar agua. Las flores de retama son el vestido para almas mayores y las de ilusión para menores*”. (Aguilar,

1998:120). Según Francisca Choque (22 años) “*las flores blancas son para los niños y las retamas para las personas mayores*”. “*Las retamas ayudan a ahuyentar a los malos espíritus*” dice Filomena Gutiérrez. (Gutiérrez, 2001: 2).

o) El biscochuelo:

El biscochuelo es un pastel dulce, hecho de harina, azúcar, canela, huevos y royal. Una vez batidos todos estos ingredientes, la preparación se la pone en unas “cajitas” hechas en papel blanco, sujeta por palillos en las cuatro esquinas. Según Aguilar su forma rectangular “*tiene forma de ataúd*” (Aguilar, 1998:117), esta versión fue indagada en Ovejuyo pero ninguna persona la acepta.

p) El agua, la coca, el cigarro y el alcohol:

Según la señora Rosmery Chuquimia “en la mesa no tiene que faltar la coca, el cigarro, el alcohol ni el vaso de agua para cuando llegan. Dice que el rato que llega lo primero que hace es tomar su agua, de sed debe llegar pues”. Pero no me aclaró nada sobre la coca, el cigarro y el alcohol. Para Gutiérrez, estas ofrendas se utilizan “para que el difunto se sienta satisfecho” (Gutiérrez, 2001: 2).