

## Música Folklórica en la Industria Cultural

Marcelo Guardia Crespo  
Universidad Católica Boliviana-Cochabamba  
guardia@ucbcb.edu.bo  
Bolivia

RESUMEN: Este trabajo pretende demostrar que la música popular, en sus dimensiones folklórica y autóctona, experimenta radicales transformaciones de orden formal y de contenido cuando se inserta en los procesos de producción y difusión masiva en las sociedades contemporáneas. Para ello, concentramos una descripción cualitativa de la música llamada autóctona en la región andina de Bolivia en base a contribuciones de la etno-musicología andina y observaciones propias. Así podemos apuntar las siguientes características como "fuertes" de este tipo de música: producción ritualizada; producción colectiva; concepción de tiempo cíclico. Cuando se produce el encuentro con la industria cultural, estas características son transformadas para su difusión, puesto que no es posible trasladar la complejidad de esta manifestación estética, científica y ritual a un sistema fragmentado de producción de bienes simbólicos que funciona atendiendo a las reglas del mercado. Por tanto se producen las siguientes adaptaciones: descontextualización espacio temporal; fragmentación de la dimensión estética, la religiosa y la científica; la concepción cíclica del tiempo es convertida en tiempo lineal en una pieza con inicio y fin determinados; baladización de la música, la instrumentación es adaptada a la de la música occidental. De manera similar se producen transformaciones con la música folklórica. En ese caso, la homogenización se presenta en aspectos de forma y contenido. Sin embargo, no se puede tener un análisis completo de este fenómeno si no se toma en cuenta el proceso de comunicación generado tanto dentro como fuera de los sistemas de industria cultural y, en ese sentido, conocer la perspectiva de los sujetos protagonistas de estos fenómenos, que en estos casos son los productores de la música y especialmente los consumidores. Los cambios deben ser entendidos dentro de la dinámica cultural que si bien determina ciertas pérdidas, también permite ganancias y sobre todos redefine la dimensión comunicacional de la cultura sin destruirla.

La Música Popular en Bolivia es como un termómetro mediante el cual se puede medir lo que ocurre en el campo cultural del país y en los campos económico y político. Es por eso que se necesita analizar los fenómenos culturales en Bolivia, considerando las relaciones que implícita y explícitamente tiene la música con el resto de los factores que están presentes en la sociedad.

En este caso pretendemos analizar cómo la industria cultural interfiere en la producción de la música folklórica andina de Bolivia y en la llamada música autóctona. La motivación principal para este cometido es comprender las dinámicas culturales que sirven de base para la producción de música en las últimas décadas y también vislumbrar que ocurrirá en este campo en las próximas décadas.

Para comprender estos procesos debemos recordar cuál o cuales son los orígenes de lo que conocemos hoy como música popular boliviana. Por tanto, es necesario recordar la memoria y ver que los "campos de producción" de la música popular boliviana son producto de un proceso de interacción nacional e internacional rico, dinámico y permanente.

### I. CAMPOS DE PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA POPULAR EN BOLIVIA

Actualmente, y siguiendo la evolución de la producción cultural de los países de la región andina, podemos identificar, aunque solamente con fines didácticos que arriesgan la precisión de

análisis, la existencia de tres grandes campos de producción musical y cultural en Bolivia: el del mundo andino, el del mundo occidental y el mestizo.

### **1.1 Mundo andino**

Pese a que pasaron muchos años de tentativas coloniales que sometieron y hasta extinguieron grandes pueblos y culturas, en Bolivia existen muchas comunidades quechuas y aymarás que conservan sus rasgos culturales con poca influencia de la cultura occidental o con una marcada presencia de estructuras formales y de contenido que tienen que ver con cosmovisiones milenarias.

Muchas comunidades mantienen sus formas de relacionarse con el mundo material, la sociedad, la naturaleza y el mundo sobrenatural y en esas relaciones la música juega un papel fundamental como propiciador de comunicación. La cosmovisión andina supone la existencia de vínculos de identificación y relacionamiento íntimo con la tierra, no podemos fragmentarla de sus dimensiones estética, científica y religiosa. Así, podemos afirmar que una de las principales características de la música andina, también llamada autóctona, es la concepción ritual, es decir su existencia en momentos ritualizados, festivos y religiosos.

Entre otras características tenemos el carácter grupal no solamente de su concepción, puesto que no existe ningún autor intelectual (individual), sino también de su ejecución que es grupal, colectiva (técnica dialogada). No existen autores y solistas. Todo es social. Por eso tampoco es posible distinguir la noción de espectáculo, presenta en la música occidental, donde podemos ver la separación actor/espectador.

La música andina y el empleo de determinados instrumentos responden a la celebración de las fiestas más importantes del ciclo agrícola. Tanto ritmos como instrumentos son usados de acuerdo a los ritos y las épocas de siembra, cosecha y almacenamiento. (lluvias y seca)

Técnicamente podemos afirmar el carácter monódico(unísono), de la música es la marca del ese carácter no moderno, propio de culturas que no tienen relación con la polifonía de la historia de la música occidental.

### **1.2 Mundo Occidental**

La música traída por los europeos en épocas coloniales ya experimentaba un proceso de fragmentación consagrado en la exaltación del músico virtuoso, la separación actor/espectador, el

carácter contemplativo de la dimensión estética, la admiración por “lo bello”, la polifonía, armonía, el uso de registros como el pentagrama, las técnicas complejas de la afinación y exactitud racional de la organización del sonido y sobre todo el carácter individual de su concepción.

Actualmente esas características se mantienen en el espacio de la producción de la música occidental “no-boliviana”, si la clasificamos por su origen, además de un fenómeno importante surgido en este siglo: el mercado, es decir la necesidad de entrar en el sistema técnico económico de producción, difusión y consumo.

En esta vertiente encontramos como ejemplo la música ‘llamada’ clásica o erudita, el jazz, el rock, salsa cumbia etc, que tienen origen cultural geográfico identificado.

### **1.3 Mundo Mestizo**

Desde que comenzó la conquista se inició el mestizaje. Así como hubo mestizaje biológico entre los andinos y los europeos, también hubo un rico proceso de mezcla cultural.

Esto no quiere decir que allí comenzaron a combinarse las formas musicales. Antes de la llegada de los españoles, la cultura y en particular la música se enriquecían a partir de la influencia de pueblos y grupos vecinos con los que entraban en contacto. La cultura siempre fue, es y será dinámica, a no ser que esté muerta.

En este campo tenemos todas las formas de música conocidas como folklórica, tradicional, la de los pueblos pequeños del país, desde el taquirari, la cueca, la morenada, el huayño y a infinidad de estilos que persisten y son creados por los músicos. El neo- folklore, que a diferencia del folklore tradicional, le da importancia a la autoría y tiene como principal característica de inserción en los sistemas de registro fonográfico y difusión masiva, también conocida como Industria Cultural.

El espacio de la producción de las fraternidades, en el que son recreados estilos tradicionales como la diablada, la morenada, recientemente la saya etc.

También se encuentra el espacio significativo, aunque con mucha relación con la vertiente occidental, de la cumbia boliviana, conocida también como música chicha, tropical, electrónica etc. Esta vertiente tiene en la cumbia su estilo básico, pero adopta lo mestizo boliviano de manera

privilegiada en estilos que van desde la cueca, el huayño, la saya, morenada y otros bailables que sirven para amenizar las fiestas.

Más hacia el polo de la música occidental están todos los tipos de experimentaciones musicales, tales como las diversas fusiones del jazz y el rock con el folklore, composiciones sinfónicas o electrónicas con elementos folklóricos, que tiene un carácter más elaborado, responden a actitudes de orden estético más profundo, por tanto más elitistas.

De estas líneas de producción en el mundo mestizo, debemos destacar por su importancia y representatividad, no sólo como producción sino también por lo que representa económica y culturalmente, en primer lugar a la “Cumbia boliviana” o chicha, porque es en este campo donde se produce más que en cualquier otro en la música nacional, porque es también allí donde se encuentran los más interesantes productos de hibridación creativa, y también porque es donde más existe actividad musical, movimiento económico y por tanto actividad cultural.

En un segundo lugar se debe destacar el campo de la música folklórica, vinculada al mercado, e decir el llamado “neo-folklore”, por ser el segundo espacio de importancia para la producción, innovación y creación de formas que retoman lo tradicional y lo adaptan a las nuevas condiciones de producción y difusión musical, inclusive provocando importantes movimientos y fenómenos de revalorización y modernización musical.

Luego está el de la música de fraternidades que, si bien no es un campo tan fuerte como los dos anteriores, tiene importancia al funcionar como una especie de escenario donde en momentos festivos se descubren las tendencias de la música nacional, en combinaciones en las que aparecen estilos hábil y curiosamente combinados de saya, huayño, morenada, cumbia, baladas, etc.

Los demás campos, aunque son muy ricos como propuesta renovadora, no llegan a la representatividad que supone trabajar con sistemas de asimilación de la demanda, no sólo de estilos, sino también de temáticas.

## II. CONFLICTOS

Sin embargo la existencia de todos estos campos de producción musical en Bolivia es frecuentemente conflictiva. Uno de los factores, entre otros, que promueve esa conflictividad es la presencia de la Industria Cultural.

Las culturas andinas y el folklore están en un proceso que podría ser definido como de debilitamiento, en el que sus características formales y de contenido se van alterando gracias a su ingreso o adopción de los sistemas de industria cultural.

En realidad no se puede hablar de música en todos sus géneros, que no tenga que recurrir a la industria cultura para poder existir. La única música que tiene distancia con estos esquemas es la autóctona y algo del folklore de las zonas rurales del país.

## **2.1 IC y Música Autóctona**

Varios son las incidencias de la IC en la música autóctona, cuando ésta entra al sistema de producción industrial, difusión masiva o tiene alguna aproximación a las cultura masiva.

La IC exigencia de adaptación a los formatos estandarizados de registro fonográfico, mutila el carácter cíclico del tiempo de manifestaciones puras.

Una de las características de la música andina es el carácter cíclico presente como estructura básica. Se trata de una necesidad de retorno o repetición del motivo o tema principal que está expuesto en períodos de tiempo largos que pueden durar horas y hasta días. Para la Industria Cultural el tiempo, tanto de producción como el de difusión, es concebido linealmente, por tanto tiene inicio y fin, además tiene valor mercantil. Por esa razón no se puede concebir una pieza producida en los marcos de esta industria con las características antes mencionadas, por tanto la única forma de poder producir y difundir un tema autóctono de región andina es recortándola a un tiempo estándar de 3 minutos aproximados, crear una introducción y un final; además de proporcionarle “arreglos” en el tema, (motivo) de la pieza. Eso refiriéndonos a grabaciones masa o menos respetuosas de las formas básicas de esta música.

Otro elemento importante como característica es que la música es monotemática, lo que permite la memorización y repetición a cargo de los miembros de las llamadas tropas que son grupos de 20 o 30 personas tocando los instrumentos. Este tema único, para entrar a una grabación industrial, en primer lugar es afinado, es decir, se uniformizan los sonidos hacia un afinado en base a la escala occidental de siete notas. Luego se coordinan los sonidos para lograr una ejecución ‘limpia’, sin desafinaciones, ni descompaginación por parte de los músicos. Es una suerte de ‘higienización’ de la música autóctona que le quita la espontaneidad y libertad propias de la manifestación original.

Otro elemento de pérdida formal es la descontextualización del tiempo y espacio originales.

Toda esta compleja manifestación hace parte de las representaciones culturales de las comunidades con elementos estéticos, porque se pueden entender como actos de embellecimiento de la materia natural; científicos, por cuanto son parte de celebraciones del calendario agrícola, lo que suponen actos de transformación de la naturaleza en beneficio de la comunidad y religiosos, por tratarse de rituales que contactan al ser humano con sus figuras y mundo mitológico. Por tanto estamos hablando de tiempos y espacios especiales, en los que ocurren reordenamientos simbólicos de la vida cotidiana.

Al entrar, esta manifestación, a la Industria Cultural, ocurre un quiebre con estos elementos. En primer lugar se fragmenta la unión estrecha entre estética, ciencia y mito, para privilegiar la primera, incorporando la dimensión comercial. A esto llamamos descontextualización, que arranca un aspecto del todo para convertirlo en algo ‘otro’ distinto, con otra función, otro contexto y otro uso.

Implícitamente está la separación actor espectador que originalmente no existía por cuanto el músico era también parte de la comunidad y viceversa. Aquí se separan los dos sujetos y se inaugura una relación que permite el goce estético y la contemplación de la obra de ‘arte’ por seres extraños a ella, además en contextos artificiales de reproducción de la grabación, ya no de presencialidad.

Un siguiente paso es la espectacularización de la música autóctona que convierte una manifestación compleja en mercancía, en objeto con valor de cambio.

Estos elementos tienden a una homogeneización de la producción cultural, pues todo tipo de manifestaciones culturales entran en moldes ajustados por la relación oferta y demanda del mercado. Lo invariante de la producción musical tiene formas que tienden a ser universales que son legitimadas por los medios de difusión masiva por cuanto al empresario de medios masivos, tampoco le interesa arriesgar el uso de su tiempo radial o televisivo en productos que no se encuadran en los moldes antes mencionados.

El sistema de Industria Cultural funciona sincrónicamente para permitir estas posibilidades de producción y difusión de bienes simbólicos.

## 2.2 La IC y el Folklore

Entendemos por folklore a toda la cultura popular que se transmite de generación en generación sin vínculos con el mercado ni sus sistemas de producción y difusión cultural.

Asimismo entendemos por neo-folklore a la cultura popular que entra a los sistemas de producción, circulación, difusión y consumo de la industria Cultural.

Al igual que en el caso de la música autóctona, el folklore también se ve afectado por la lógica de la IC en cuanto a aspectos formales y también de contenido.

Como define Adorno, la IC es un sistema que trabaja especialmente por la obtención de lucro en un sistema de mercado. Para ello, los empresarios invierten capital a fin de promover la producción de bienes simbólicos que atiendan las necesidades culturales de la población consumidora. Para ello, no existe preocupación sobre aspectos de cultura, identidad, características propias, etc. Al contrario, el parámetro comercial se guía por lo rentable.

En la música folklórica, la IC imprime una serie de marcas que las podemos ordenar de la siguiente manera:

Fuerte adaptación de formas musicales tradicionales. - Cuando las formas y contenidos no se ajustan a los patrones de la industria fonográfica y difusión masiva, se procede a una adaptación forzosa consistente en recortar tiempos, convertir formas monotemáticas en bitemáticas, estructurar cuerpos coherentes y equilibrados en base a introducción, estrofa, coros, y repetición de lo mismo y final.

Estandarización hacia temáticas individualistas,- Consistente en la “baladización” de las canciones que se concentran en temas de amor, en dos posibilidades: encuentro amoroso o desencuentro siendo éste último el más frecuente. La balada latinoamericana es la base de canciones de las décadas 40, 50, 60 del siglo XX, en las que se privilegia el tema del amor con un tratamiento melodramático.

En la actualidad el fenómeno de la baladización es una tendencia que absorbe inclusive formas que originalmente no tenían ninguna relación con esa temática. Por ejemplo, el Chuntunqui, que es un villancico antiguo de las navidades rurales, ha sido incorporado a través de la IC al neo-folklore, incorporando los rasgos de canciones románticas. Actualmente es uno de los ritmos más importantes del neo-folklore boliviano.

Pareciera que la tendencia de la producción musical es la baladización tanto en forma como en contenido.

Desde un punto de vista semiológico se trata de temas con una fuerte marca de mensaje individualista, al no contemplar las temáticas colectivas antiguas, paisajismo, orgullo por la tierra, ni el tratamiento humorístico y vulgar del folklore, sino solamente problemas de orden individual o de pareja. Para sectores críticos de la cultura masiva serían contenidos ideológicos de una sociedad clasista.

Asimismo no se percibe ningún contenido ilustrador u orientador de la sociedad, por cuanto se podría afirmar que carece de sentido educativo o conscientizador que también muchos sectores esperan encontrar en el arte.

Posee todas las características del llamado arte de masas, producido en el mercado y condicionado por las reglas de oferta y demanda.

### **III La Necesidad de la Industria Cultural**

Para muchos la presencia de la IC tiene un efecto perverso para la producción de la música autóctona y folklórica nacionales. El mercado no acaba de ser asumido como un espacio en el que también puede producirse buen arte.

A eso se suma que en Bolivia existen importantes sectores que incentivan esas discusiones porque gracias a ellas obtienen lucros de orden material y también de orden simbólico.

Se busca defender las esencias y purezas de la cultura y la identidad nacional, para legitimar políticas culturales xenófobas y aferradas a un pasado estático y sin dinámica. Con ello se gana prestigio y también dinero a través de la industria del turismo que convierte grandes manifestaciones culturales populares en museos vivientes.

Mientras esos sectores discuten sobre cultura y folklore, millares de consumidores de todas las clases sociales, escuchan música para acompañar sus actividades cotidianas.

Mientras los cultos se preocupan por las contaminaciones, los jóvenes enamoran con canciones tildadas de alienantes. Mientras poderosos señores se preocupan por los cambios que experimenta la música autóctona, campesinos de regiones andinas aprovechan todas las oportunidades posibles para ocupar espacios que durante siglos les fueron prohibidos.



Así, estos sujetos producen y escuchan música sin preocuparse por las esencias, inconsistencias, profundidades o simplezas de la música. Porque lo que les interesa es remarcar sus relaciones interpersonales reales, adornándolas con música, en rituales nuevos y viejos que les proporcionan satisfacciones explicables sólo por ellos mismos y no por ningún discurso racionalista que busca esencias pretendiendo insinuar que la música debería quedarse intacta en los refrigeradores de la historia.

Para ellos, ignorar el mercado y la IC es ignorar que fuera de ellos sólo queda el abandono y que la creatividad de productores y consumidores debe considerar seriamente la reformulación y apropiación de las posibilidades que ofrece este sistema.

Comprender la importancia de la IC en la Música no sólo debe ver el lado perverso de la desintegración y la incoherencia, sino la resignificación y apropiación de los bienes simbólicos en eventos muchos más ricos que los aferrados al pasado, pero que son importantes no tanto por su pureza, sino por las posibilidades de interacción (comunicación) que permiten.

## Referencias Bibliográficas:

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. O Iluminismo Como Mistificação de Massa, In: ADORNO, T. A Indústria Cultural. In: COHN, G. Comunicação e Indústria Cultural. 5º ed. São Paulo, Quercos, 1987.
- BARBERO, Jesús Martín, De los Medios a las Mediaciones. México, Gustavo Gili, 1987.
- \_\_\_\_\_. Modernidad, Posmodernidad, Modernidades: Discursos sobre la Crisis y la Diferencia. Cali, Universidad del Valle (mimeo), 1991.
- BAKTHIM, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo, HUCITEC, ed. UNB, 1987.
- BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira. In: Mendes Trigueiro (coord.). Filosofia da Educação Brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.
- \_\_\_\_\_. Plural mas Não Caótico. In: Cultura Brasileira: Temas e Problemas. São Paulo, Atica, 1987.
- \_\_\_\_\_. Dialética da Colonização. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BOUYSSÉ, Cassagne & HARRIS, Olivia. Pacha, en Torno al Pensamiento Aymara. In: Tres Reflexiones Sobre el Pensamiento Andino La Paz, Hisbol, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. El Espacio Social y la Génesis de las Clases. In: Estudios sobre las culturas Contemporáneas. nº7. Colima, septiembre, 1989.
- DIAZ GAINZA, José. Música Boliviana, La Paz. Puerta del Sol, 1977.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. Las Culturas Populares en el Capitalismo, México, Nueva Imagen, 1982.
- GUARDIA, Crespo Marcelo; Música Popular y Comunicación en Bolivia: las interpretaciones y conflictos; segunda Edición; Cochabamba; UCB; 2001.
- \_\_\_\_\_. Mediaciones en la Mira; culturas populares, recepción, educación y desarrollo; en Rev Contribuciones; Buenos Aires; CIEDLA 1988.

---

\_\_\_\_\_, Comunicación Carnavalesca en Bolivia; Imaginario en tres Escenarios de Proyección; ponencia en el IV FOLKCOM; Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Campo Grande -Brasil; junio - 2001.

JAMBEIRO,Othon. A Canção de Massa: As Condições de Produção. São Paulo, Pioneira,1975.

MONTES, R.Fernando. La Máscara de Piedra: Simbolismo y Personalidad Aymaras en la Historia. La Paz, Quipus,1984.

MONSIVAIS,CARLOS. Notas sobre Cultura Popular en México, Historia General de México, vol. 4, el Colégio de México, 1976.

SIEGMASER,Elie. Música y sociedad. México, 2ªed. Colección Mínima,1980.

URBANO,Enrique (org.). Modernidad en Los Andes: Un Tema y Un Debate. (Introducción). Cuzco, CERA, 1990.