

**Desenterrando las vibraciones sonoras del siglo XX:  
apuntes sobre el archivo *Ajayus de antaño*  
*Discos Méndez - el alma de Bolivia en su música***

Unearthing the sound vibrations of the 20<sup>th</sup> century:  
Notes about the archive *Ajayus de Antaño*

Claudia Pardo Garvizu  
Universidad Sorbonne Nouvelle de París, Francia.  
Email: clamort@gmail.com

Resumen

El ensayo se centra en la reflexión sobre el modo de hacer archivo del proyecto *Ajayus de antaño-78 RPM Bolivia* y el uso de las redes sociales como medios de difusión e información. Este archivo fonográfico evoca la cuestión de la importancia de la música y su producción a inicios del siglo XX en Bolivia. También se plantea pensar el impacto de la música mestizo-criolla como un proyecto inclusivo, que en ese contexto adquiere la nominación de “popular”, en una sociedad donde se están asentando las bases de lo que posteriormente será el nacionalismo. *Ajayus de antaño* es la posibilidad de un archivo que surge desde la experiencia del arte.

*Palabras clave:* Archivo fonográfico – música – cultura popular – producción

*Abstract*

The essay proposes the reflection on the way to make the archive project *Ajayus de antaño-78RPM Bolivia*. The use of social networks as diffusion and information tools. This phonographic archive evokes the question of the relevance of music and its production at the beginning of the 20th century in Bolivia. It's also important to consider the impact of the mestizo-creole music as an inclusive project. The nomination of “popular” arises in a context where the society is laying the foundations for what later will be nationalism. *Ajayus de antaño* is the possibility of an archive that arises from the experience of art.

*Key words:* Phonographic archive – music – popular culture – production

Fecha de recepción: 27 de octubre  
Fecha de aceptación: 19 de noviembre

---

María Claudia Pardo Garvizu (La Paz, 1985). Estudió Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés y posteriormente se graduó de la Maestría en Literatura Latinoamericana en la misma universidad. Actualmente realiza el doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Sorbonne Nouvelle de París, Francia. Publicó *Los engendros de la imagen en la obra de Arturo Borda* (2017) y varios artículos sobre la obra de Arturo Borda en revistas especializadas, *Residuos de noviembre: pieza asimétrica del tiempo* (2013). Participó de la antología latinoamericana de poesía Tea Party V (2016). Es directora de la colección de ensayo en la Editorial 3600 y miembro del Centre de Recherche Interuniversitaire sur l'Amérique Latine (CRIAL) en la universidad Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Fue docente en la Universidad Católica Boliviana y en el colegio Saint Andrew's, actualmente en la educación pública francesa. Ella es celeste.

Otrora la veta de plata, actualmente la veta archivística: los archivos literarios y artísticos bolivianos se han convertido, en estos últimos años, en una fuente nutrida de documentación del universo histórico boliviano. Se trata de un legado documental que actualmente nos confronta con otros tiempos, otras expresiones y otras maneras de interpretar el mundo.

Transitar por esos caminos del archivo implica también adquirir una postura frente a ese universo documental, asumir el papel de “descubridor”, de “rescatador”, de “permutador” o finalmente, ¿de qué? Seguramente ese lugar del archivo tiene una relación directa con forma de habitar el archivo.

Así, el hecho de estar inmersos en un camino de “(re)descubrimientos” trae consigo dos consecuencias importantes; la primera y la más obvia, la “recuperación” de un patrimonio cultural fundamental para comprender lo que se produce hoy en día; la segunda y no menos obvia, la apropiación de este patrimonio como un bien privado. La administración del archivo bajo el constante recelo por los papeliños, datos, borradores y garabatos encontrados, ya sea por medio de ardides, de dormidas, de cuentos y vericuetos, malabares o, en el mejor de los casos, seducciones.

Sin embargo, así como hay dormidas también hay desenterramientos, exhumaciones y restauraciones que funcionan bajo otras lógicas e intereses, construyendo redes de intercambio donde el conocimiento se nutre a través de un trabajo colectivo, es decir, la labor administrativa del archivo que se conjuga con la investigación sobre el mismo. Es el caso del archivo fonográfico *Ajayus de antaño: 78 RPM Bolivia*, especializado en discos de 78 RPM que recoge material musical boliviano producido entre 1910 y 1959, con una colección que asciende a aproximadamente 1300 discos de carbón y vinilo<sup>1</sup>. Este proyecto se concibe como un archivo sonoro que se construye desde una comunidad y se vuelve

---

1 El archivo de *Ajayus de antaño* recibió la donación de dos coleccionistas, 400 discos de carbón de música nacional e internacional que hizo la señora María Eugenia Montes y 80 discos de vinilo donados por el Dr. Bernardo Fischerman, que también son de música nacional e internacional.

hacia la misma. Así, el proyecto utiliza las redes sociales para difundir todo el material que se restaura y digitaliza, paralelamente también se está trabajando en la publicación de cinco libros/cd que abarcan las cinco décadas de producción de los discos de 78 RPM, de 1910 a 1950. Este archivo fonográfico fundado y dirigido por los músicos investigadores Isaac Rivera y Fernando Hurtado desplaza esta labor académica a otros espacios de reflexión y de relación con el arte.

En el presente ensayo se indaga sobre la forma de habitar el archivo sonoro *Ajayus de antaño* y los objetivos o los deseos que se juegan en este terreno, además de la importancia de enfrentarnos al archivo como un ejercicio de reconocimiento y rescate de nosotros mismos. Algo de eso se exalta en la imagen mitológica de uno de los archivistas más populares de las letras bolivianas, el personaje de Juan José Lillo de Jaime Sáenz en *Vidas y muertes*, en cuyo retrato el valor del archivo se sintetiza en esta sentencia: “Nadie como él para conocer la ciudad de La Paz; su pasado y su presente –Y aún su futuro, si se quiere” (Sáenz, 1986). De esta manera, el trabajo del archivista estriba en la posibilidad de *conocer* el pasado, el presente y el futuro.

¿Qué pasado se aproxima a través de este archivo fonográfico? Para comprender el contexto y el impacto de la producción de discos de 78 RPM en Bolivia es necesario reflexionar sobre el fenómeno que transformará los modos de producción y de consumo de las obras de arte, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Continuando en esa línea, habrá que preguntarse cómo la música contribuye a la transformación de la sociedad bajo el régimen liberal de la época. Esa pregunta se desplaza a algunos apuntes sobre la inclusión. En ese sentido, surge la cuestión de la música popular como parte de un proyecto homogeneizante que posteriormente se vinculará al nacionalismo. No obstante, esta contextualización está atravesada siempre por la lectura del archivo desde el presente. En un ejercicio de permanente conjunción de temporalidades, que es lo que justamente permite este archivo fonográfico.

### **Discos de 78 RPM: la música y la transformación de una época**

El archivo de *Ajayus de antaño* propone un acercamiento al pasado, el presente y el futuro de la sociedad boliviana a través de la música, y para esto se ha propuesto recuperar una parte del patrimonio sonoro boliviano y su reconstrucción histórica, entendiendo desde el inicio que los discos son documentos históricos. En este camino, los dos músicos investigadores se han enfrentado al problema más recurrente cuando de buscar archivos en Bolivia se trata: caos y carencia de información documental. En la ponencia<sup>2</sup> realizada por Hurtado y Rivera, en el

2 Sobre el simposio organizado por el Instituto Francés de Estudios Andinos: *Objetos musicales. Patrimonio, conservación e investigación*. “La propuesta partía de una constatación

marco del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos, se plantea que no existen fondos documentales para conocer la procedencia y destino de la gran parte de la producción musical de las primeras décadas del siglo XX.

La cronología y la historia de las primeras grabaciones y la producción de los primeros discos de música boliviana, no está documentada. No existe ninguna investigación histórica, o etnomusicológica que se haya acercado al tema específico de los discos de 78 rpm. Las pocas fuentes existentes son básicamente hemerográficas, discográficas, y catálogos digitales en línea. (Hurtado, 2015)

Una de las consecuencias de esta falta de documentación es la pérdida absoluta de ese patrimonio y el desconocimiento de artistas de la época. Así Rivera comenta en una entrevista realizada para este ensayo,

(...) Artistas de la talla de Adrián Patiño, Simeón Roncal, Manuel Elías Coronel, por citar algunos, siguen siendo ampliamente conocidos pero muchos otros tuvieron una fama más efímera (...) Incluso temas desconocidos de los artistas citados han sido encontrados junto con otros músicos que no figuran en ninguna biografía y no se sabe nada de ellos salvo por las grabaciones que realizaron. Por citar algunos puedo mencionar al dúo de Feliciano Guillén y Majin Mercado, o Jorge Schulze y Moisés Aldurralde; las hermanas Gainsborg; Moisés Bilbao la Vieja, Víctor Arellano. No hay nada escrito sobre estos músicos y hasta el momento no hemos encontrado a nadie que pueda decirnos algo de estos artistas. (Rivera, 2017)

El objetivo de investigar sobre el material rescatado también fue producto de un largo caminar; primero la iniciación en la música, la herencia familiar, el afán coleccionista, la difusión de un patrimonio privado, el trabajo de archivo y la consecuente investigación. Evidentemente, el lugar que asume el investigador archivista, en este caso, también se articula con una experiencia personal, una biografía que raya el sendero de su propio archivo. Aquí, se comprende que este trabajo además de constituirse como una ciencia, es también una creación. Apelamos entonces a la clásica imagen borgiana, el archivo como un universo imaginado por el creador; en la biblioteca está la historia de la humanidad y de todas

---

sencilla: la producción musical de tipo comercial conoció tempranamente una variedad significativa de soportes, de objetos sonoros: cajas musicales, cilindros de cera, rollos de pianola, discos de 78 rpm, etc. Sin embargo, otros objetos similares tienen mucha importancia y deben ser trabajados conjuntamente: partituras, cancioneros, folletería, etc. La conservación, la recuperación de estos soportes es un verdadero reto y a la vez la promesa de avances significativos en el conocimiento y la comprensión de la historia de la música, en particular de la música popular. La propuesta articulaba entonces claramente dos aspectos: en primer lugar, la necesidad de reflexionar sobre las cuestiones archivísticas, que implican pensar el tema de la recuperación, catalogación, conservación de los materiales. En segundo lugar, la necesidad de revisar la aproximación a este tipo de investigación: ¿cómo trabajar estos objetos, en qué perspectiva, con qué herramientas y qué metodologías?" (Borrás, 2015)

las épocas, está escrito el pasado, el presente y también el futuro; esto convierte a la biblioteca en un archivo. Indagando, entonces, sobre el recorrido de *Ajayus de antaño*, Rivera cuenta que el inicio del proyecto se da cuando él y Hurtado son invitados en el año 2003 a hacerse cargo del programa de música autóctona, mestizo-criolla y fusión *Imantata* en la radio *Wayna tambo*.

(...) Al principio poníamos la música de la discoteca que tenía la radio pero pasado un tiempo nos íbamos quedando sin material y como tampoco teníamos dinero para comprar CDs, encontramos a unos vendedores callejeros de discos de vinilo usados que tenían unos puestos en las inmediaciones del Barrio Chino, en la zona Gran Poder. Se trataban de dos señores, Don Prudencio y Don José<sup>3</sup> —este último tenía un ojo de vidrio y usaba sombrero y gafas de sol todo el tiempo, incluso de noche—. Además a pesar de estar a sólo unos metros de distancia eran enemigos, hablaban muy mal el uno del otro<sup>4</sup> y cada cual ponía su música en unos parlantes a todo volumen. Los discos de vinilos eran muy baratos, los grandes entre 7 y 10 Bs. y los pequeños entre 3 y 5 Bs. Entonces íbamos cada noche a comprarles discos, los copiábamos a casetes y al día siguiente los pasábamos por la radio. (Rivera, 2017)

Así, la labor de archivo va progresando a través de hechos que van empujando a los músicos a consolidar el proyecto de trabajar con los discos y finalmente investigar sobre el material. Años después de haber dejado de lado la motivación por los vinilos Rivera incursiona en una intervención artística<sup>5</sup> con una instalación donde retorna al tema de los discos.

(...) “Discos Méndez - El alma de Bolivia en su música”. Entonces supe que la instalación debía ser con los discos y ahí nació del nombre de “Ajayus de Antaño a 78rpm”. Realicé una especie de rockola donde se exhibían los discos que eran escogidos por la gente mientras un circuito cerrado filmaba como se reproducían y eran escuchados a la vez. Esto fue en la plaza Wenseslao Monroy frente al Teatro Municipal. Fernando participó activamente y también llevó sus discos. El éxito fue rotundo, varios temas alegres fueron bailados por abuelos, adultos, jóvenes y niños mientras que otros más sombríos eran profundamente escuchados mientras nos dábamos cuenta una vez más del poderoso efecto que tenía esta música y lo importante que era difundirla. (Rivera, 2017)

3 Estos mismos señores fueron los que nos introdujeron al mundo de los discos de 78rpm, también llamados discos de vitrola o de carbón, pues al ver que les comprábamos bastantes vinilos nos preguntaron si no queríamos de esos “otros discos”, “los pesados”, “los que se rompen” y que por eso mismo no los llevaban a sus respectivos puestos salvo a pedido (Rivera, 2017).

4 Una actitud muy común en el rubro del trabajo de archivo. [La llamada al pie es nuestra]

5 Yo estaba incursionando en el arte contemporáneo y tuve la idea de participar con una instalación sonora para la denominada “Noche Blanca de La Paz” organizada por Erick Tassel, un amigo francés que replicaba en Bolivia este evento iniciado en París y que intervenía lugares patrimoniales mediante expresiones artísticas contemporáneas. En esta primera versión la temática era el “Ajayu de la ciudad” (Rivera, 2017).

De esa manera, el proyecto *Ajayus de antaño* termina consolidándose en 2015 con la ponencia antes citada. Casualidades, ires y venires, propician así una búsqueda constante por el documento. A la manera de rescatiris entre residuos, Hurtado y Rivera salen a encontrar estos discos, que en el devenir de los años, se han convertido en basura.

(...) El material fonográfico es literalmente rescatado de comerciantes ocasionales de antigüedades, mercados, libros usados de la Feria 16 de Julio de El Alto, anticuarios; y en sí, lugares donde los discos se encuentran en pésimas condiciones, a veces expuestos al sol, otras veces amontonados en depósitos repletos de polvo, tierra, humedad, hongos, moho, insectos, etc. (Hurtado, 2015)

A través del testimonio de Hurtado y Rivera se hace evidente la necesidad de la restauración del documento que, como se describe en este caso, está expuesto a un sinfín de condiciones físicas que lo ponen en riesgo. De ahí la posibilidad al salto de la difusión que iniciaba en el 2003 con el programa radial *Imantata*, Rivera recuerda que los radioescuchas llamaban para pedir música de los discos de 78 RPM, la música boliviana antigua “esa que suena como friendo chicharrón”, decían los oyentes (Rivera, 2017). Esta difusión se desplaza, a partir del 2014, a las redes sociales: “La idea es rescatar y digitalizar, pero sobre todo difundir la música boliviana y sus compositores que nadie conoce a través de las redes sociales, el internet, y que esté al alcance de todos” (Pau, 2014).

Es imperativo reflexionar sobre este punto porque aquí se juegan dos fenómenos importantes. En primer lugar, que este archivo fonográfico genera retroalimentación al ser difundido a través de redes sociales y eventos públicos, se produce la respuesta de una comunidad que se identifica con la música. Ya se mencionó que las fuentes para la investigación de estos discos son precarias, sin embargo esa respuesta que provoca la difusión de este archivo, en este caso, también se convierte en información que ocasionalmente puede servir al trabajo de búsqueda de fuentes. Así muchos de los usuarios de Facebook, asiduos a la página de *Ajayus de antaño-78 RPM Bolivia* comienzan a aportar información. A continuación se reproduce una de estas publicaciones:

**Ajayus de Antaño – 78 RPM Bolivia en Fotos antiguas La Paz** (publicación del 20 de agosto 2017 a las 15:30) “(...) El proyecto Ajayus de antaño - discos de 78RPM Bolivia, se inició hace 15 años coleccionando y comprando discos de vinilo de estos dos importantes, pero olvidados, personajes paceños (...)”

**Respuesta: Julio Alcón Salazar** (publicación del 24 de agosto 2017 a las 10:00) “Recuerdo que don Prudencio hasta hace algún tiempo aún seguía vendiendo sus discos por el sector de la riel, cerca a la plaza Ballivián en la feria de la 16 de julio los domingos, alguna vez me comentó que vivía por villa Armonía y hasta tenía su número de teléfono, una verdadera lástima que haya extraviado esa información, realmente tenía muy buena música, fue mi casero de LP’s durante muchos años” (sic.). (Ajayus De Antaño-78 RPMBolivia, 2014-2017)

De este modo, el archivo se va nutriendo de un colectivo que aporta y al mismo tiempo conoce un poco más de estos documentos, en el caso de la cita anterior, la respuesta expone la ruta de estos vendedores de discos, aspecto que también puede ser analizado por los archivistas. Es decir, aquí tenemos como fondo documental principal los mercados y las ferias, lo que nos da cuenta, no sólo del manejo informal y heterodoxo de los archivos, sino también de una dinámica social: una sociedad civil que ve en los discos un objeto de entretenimiento, poniendo en circulación documentos valiosos que encuentran azarosamente un lugar, y por otro lado, las instituciones que quizás tampoco le atribuyen un valor histórico a los discos o que simplemente no tienen los recursos para administrarlos. El mercado como “fondo documental” exalta la imagen laberíntica de la gran biblioteca imaginada por Borges, pero al mismo tiempo, revela la proximidad y la lejanía de los archivos, conflicto que se resuelve, obviamente, por el azar. Pareciera entonces que, en la sociedad boliviana, es el carácter secreto lo que se quiere preservar como patrimonio. ¿Se trata entonces de la intensión o la presión de la sociedad boliviana por negar/borrar un pasado? Habría que pensar qué se ha “recuperado” realmente, ¿acaso nuestra sociedad está dispuesta a comprenderse e indagar sobre su pasado?

Si la construcción de una memoria colectiva se hace posible a través de la difusión del archivo, al mismo tiempo, se hace visible un constante desinterés institucional, que desde hace siglos no ha preservado su patrimonio documental. Esto ha sucedido en todo el mundo pero, particularmente en Bolivia, el caos parece ser mayor, de ahí la riqueza y la impenetrabilidad de sus archivos. En este caso, el mercado será el espacio en el que el documento oscila entre lo público y lo privado.

En segundo lugar, otro elemento que convoca a la reflexión es el cambio de soporte, es decir, estos discos de carbón son restaurados y desplazados al formato digital para su libre difusión (no se requiere estar inscrito a una institución o ser investigador para consultar el archivo). Estamos entonces ante la transformación de un archivo fonográfico que se actualiza y acomoda a los modos tecnológicos de un presente. Aquí cabe la pregunta sobre el manejo de temporalidades que se hace posible a través de un archivo. Es decir, como lo anunciaba Sáenz describiendo a Juan José Lillo, éste no solo era un brujo, sino que su labor archivística lo llevó a ser dueño y heredero de todas las temporalidades.

Sin embargo, no se trata de la nostalgia por un tiempo pasado “que fue mejor”, se trata de crear un mecanismo para moldear el tiempo. Entonces, si en pleno siglo XIX el avance de la tecnología hace posibles muchos proyectos, que hasta entonces eran utópicos, no resulta extraño que, luego de haber logrado captar y registrar imágenes, surja la necesidad de captar y registrar el sonido. Estos avances luego darán paso a la gran revolución del cine.

En este contexto de la cúspide de la modernidad en el mundo occidental, entrado ya en el siglo XX, Walter Benjamin reflexiona sobre los medios tecnológi-



cos de la producción de los bienes culturales de consumo y cómo estos marcan un cambio en las sociedades modernas. Uno de las ideas fundamentales que Benjamin expone en el famoso ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” es la reflexión sobre la transformación del modo en el que la sociedad moderna, en este caso europea, se enfrenta con la obra de arte. “Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforman también, al mismo tiempo, el modo y la manera de su percepción sensible” (Benjamin, 2008, pág. 56).

Esta idea es antecedida por la reflexión que hace sobre el cine, ese espacio en el que todos los mitos vuelven al presente. La imagen cinematográfica, en este caso, hará posible el retorno de imágenes arcaicas, muy anteriores. En ese sentido, la obra continúa evocando tiempos pretéritos y hace posible también otra temporalidad, el pasado se vuelca hacia un presente a través de la imagen. Sin embargo, Benjamin dirá que esta obra de arte, reproductora y reproducible pierde su *aura*. En este caso, lo que aquí conviene reflexionar es cómo se transforma la forma de apreciación del arte. Benjamin dice que la misma no está condicionada solo por la forma sensible de percepción, sino que ésta también está condicionada por la historia.

Así, la modernidad y la decadencia del *aura* producen una forma distinta de aproximación al arte, la necesidad de la acercarnos a otros lugares y otros personajes, por ejemplo. “Aproximar, espacial y humanamente, las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado como lo es igualmente su tendencia a intentar la superación de lo irrepetible de cualquier dato al aceptar su reproducción” (Benjamin, 2008, pág. 57). Ese contexto moderno llegará a Bolivia con sus modos de producción y reproducción, una muestra de ello son los discos de carbón y posteriormente de vinilo. Esos discos forman parte de la historia republicana de Bolivia. Quizás aún no sean considerados de este modo, pero sí hay un interés creciente en ellos, quizás porque esta música del pasado aproxima a la sociedad a algo.

### **La música mestizo-criolla y la construcción de lo popular**

En el contexto boliviano de inicios de siglo XX surge la música mestizo-criolla que se popularizará justamente a través de los discos de carbón de 78 RPM. La llegada de la modernidad a Bolivia viene de la mano de la explotación minera y su exportación como materia prima al extranjero, así como el surgimiento de otra élite política liberal que se abre a la inversión privada y a otros modos de intercambio. Los inicios de siglo serán fundamentales porque surgen otros actores políticos y sociales, que no son parte de la élite que gobierna el país, pero que comienzan a visibilizarse. La modernidad trae consigo la posibilidad de una otredad en todo sentido, sujetos y espacios que luchan por entrar en escena.

En este contexto llega la tecnología a Bolivia, y por supuesto llega la música extranjera y al mismo tiempo se gesta la necesidad de difundir una música propia. La música, entonces, se convierte en un bien de consumo importante que en un primer momento es accesible sólo para una élite adinerada, pero que luego, con el paso de los años, se va haciendo accesible para las clases medias. Esta difusión tecnológica será para Benjamin parte de un proyecto homogeizante, que en este caso, sentará algo de las bases de lo popular en Bolivia.

Sobre los medios que se utilizaron para hacer accesible la música en el país, Hurtado y Rivera cuentan cómo se crearon los clubs de música como un espacio cooperativo para comprar los aparatos reproductores de discos e intercambiar material fonográfico.

Sin embargo en el afán de popularizar los gramófonos y los discos con el fin último de vender<sup>6</sup>, las casas importadoras crean los populares “Clubs Cooperativos” que consistían en ofertas cooperativas grupales para la adquisición de discos –similares al Pasanaku–. Se abren las inscripciones, un número determinado de gente se inscribe, semanalmente van pagando una pequeña cuota, 10 Bs. para adquirir su Gramófono y cada semana se realizan sorteos, en los que el primer beneficiado recibe un gramófono –o su equivalente en discos– y queda exento de los siguientes pagos. Luego mensualmente cada miembro va recibiendo a través del sorteo un “Grafonola” o una “Victrola” pero todos continúan pagando hasta completar la suma. Finalmente todos los miembros del club terminan adquiriendo un aparato con estas facilidades de pago, aunque son los artefactos más sencillos, pero se crea la necesidad de comprar más y más discos. (Hurtado, 2015)

De ese modo, si las reproducciones acercaban “de alguna manera” a las masas a consumir arte, a apropiarse de un lugar o de una persona, ¿qué aproximaciones se jugaban en la música? En el caso de estos discos se generarán dos cuestiones importantes, la primera tiene que ver con una obvia “internacionalización” de los bienes culturales de consumo. El público boliviano tiene la posibilidad de acercarse más al mundo occidental a través de la música. Paralelamente, surge la necesidad de tomar protagonismo y aprovechar esa tecnología para difundir lo propio. En esos momentos surge la cuestión de “lo propio” en términos identitarios pues tenemos a una música mestizo-criolla, pero también la música indígena. Así, surgen estas otredades que reclaman un espacio y lo consiguen, pero que al mismo tiempo abandonan su “particularidad” para entrar al mercado bajo la nominación de “música popular”. Es así que surgen las primeras grabaciones de discos de 78 RPM hechas en Bolivia. Aquí es importante señalar la reflexión de Hurtado y Rivera en torno a la

---

6 Política impulsada desde las fábricas internacionales de discos en la pelea por el monopolio del mercado entre las grandes empresas COLUMBIA Gramophone Co. y VICTOR TALKING MACHINE Co.

llegada de la Víctor Talking Machine en 1917<sup>7</sup>. A partir de este momento, los discos difundirán música interpretada y creada en Bolivia: los tristes, los yaravís, las cuecas y los bailecitos, como también los famosos boleros de caballería. En este contexto es importante destacar el aporte de música indígena y cómo ésta fue incorporada a la música mestizo-criolla. Tal es ejemplo que Hurtado y Rivera mencionan: “El dúo Guillén y Mercado, grabó en total 12 canciones en un día y medio. Es importante destacar que 7 temas son en idioma quechua o bien bilingües, y los ritmos son pasacalles, bailes, un triste y una cueca” (Hurtado, 2015). Los investigadores también mencionan que dadas las condiciones precarias de grabación en el país, se solía enviar las partituras y los músicos al extranjero para que trabajaran en otros estudios de grabación, luego ese material era comercializado en Bolivia. Entonces, la producción de discos genera una red artística de intercambios, apelando nuevamente a esa idea de la “internacionalización” de Bolivia. Así las cosas, la música a inicios del siglo XX acerca a los bolivianos al exterior pero también los aproxima a sí mismos. En la publicación de la página de Facebook de *Ajayus de antaño-78 RPM Bolivia* se presenta la canción: “Musñani”, un Fox Trot Aymara de Manuel Elías Coronel, donde a manera de preámbulo se expresa la siguiente consideración.

*Ajayus de Antaño – 78 RPM Bolivia* (publicación del 8 de marzo 2017) “(...) En los años 30's no muchos se animaron a fusionar el Fox Trot –cuya fama era mundial, con aires indígenas que no eran precisamente afamados en una sociedad que más bien anhelaba ser moderna–. Hacerlo era una propuesta arriesgada, pero la resolución musical a la hora de amalgamar dos ritmos aparentemente antagónicos es magistral y don Manuel Elías Coronel, autor de esta pieza, articula una metáfora de convivencia armoniosa entre dos extremos que para muchos eran irreconciliables, lo moderno y lo indígena; el triunfo de la música sobre la incapacidad política de conseguir un verdadero equilibrio social y cultural, se hace real en la abstracta conmutación del ritmo y la armonía (...)”. (*Ajayus De Antaño-78 RPM Bolivia*, 2014-2017)

La producción de música para el mercado boliviano se convierte en una herramienta de difusión y asentamiento de sus raíces indígenas. El posicionamiento del “cholo” en la emergente Bolivia liberal será clave para comprender esta dinámica cultural, así el surgimiento de lo “popular” como antecedente al proyecto del Nacionalismo Revolucionario encontrará también sus expresiones en la música, la literatura y las artes plásticas.

Aquí Hurtado y Rivera recuperan en su ponencia una fuente fundamental que refiere al afán de consolidar una identidad latinoamericana, ya imagina por

---

7 Esta primera serie de grabaciones realizadas en suelo boliviano, más allá de su brevedad, marcan un hito importante en la historia fonográfica del país al capturar, por vez primera en formato de disco de 78 rpm, la música de un periodo particular para Bolivia, que con todas sus contradicciones, también ingresaba en la modernidad (Hurtado, 2015).

José Enrique Rodó en *Ariel* y que tuvo gran impacto en los artistas latinoamericanos a inicios del siglo XX. Se trata del músico colombiano Emilio Murillo que, en 1917, publica en un periodo local una carta dirigida a la Víctor Talking Machine donde expone la riqueza y la variedad de estilos en la música boliviana, identificando ya “tres regiones sociales” (Hurtado, 2015). Es evidente que a esta carta subyace un proyecto y un afán por difundir el interés de esta música atractiva por su personalidad y por el diálogo que podría establecer con la música y el arte latinoamericanos.

La música boliviana en ese entonces era tan diversa como sus otredades. De tal manera que el aporte y la inclusión de esa diversidad en la música trajeron consigo una época de fértil creación musical, así como en otras artes. En este sentido, Rivera aporta un ejemplo concreto:

(...) Por lo menos a nivel cultural es evidente que ya existía un mestizaje muy fuerte y no existía la segregación que se manifestaba en otros aspectos. Solo por citar un ejemplo en una de las primeras versiones del Himno Nacional [lado A], en el lado B se encuentra un Yaraví [El Cisne], que si bien era interpretado con piano y voz de soprano, reflejan perfectamente este sentir de ser modernos pero con una esencia originaria. (Rivera, 2017)<sup>8</sup>

Asimismo Rivera reconoce la participación temprana de cantantes mujeres que graban desde los ‘30s con las empresas RCA Víctor y Odeón. Tal es el caso del famoso Dúo Las Kantutas que grabaron en los ‘40s bajo la dirección del maestro Gilberto Rojas. Esta tendencia continuará con la empresa nacional de Discos Méndez, que grabará a mujeres populares como Las Hermanas Arteaga y Pepa Cardona, “esto gracias en buena parte a la aparición de discos Méndez que recibe y graba a artistas de todas las latitudes y surgen referentes importantes como la propia Lola Sierra de Méndez” (Rivera, 2017).

(...) Sin embargo hay referentes cruciales, como por ejemplo que una de las primeras versiones del Himno Nacional sea cantado y tocado por las Hermanas Gainsborg que si bien radicaban en EEUU eran de madre boliviana. Además la letra del Yaraví que mencioné antes, no es sino la musicalización del Poema “El Cisne” de Adela Zamudio. (Rivera, 2017)

La inclusión de las voces femeninas no fue sencilla al inicio, pero con el paso de los años, se reconoció que las mismas eran muy atractivas para el mercado, entonces las mujeres adquieren fama, así como también muchos años después, al buen estilo hollywoodense, habrán de explotar sus imágenes en el medio artístico. Además es fundamental mencionar la incorporación de instrumentos nativos

---

8 Los corchetes son nuestros.

y música indígena, predominantemente, occidental. Sin embargo, aquí se señala un ejemplo de los pocos existentes, hasta el momento, de una canción proveniente de las tierras bajas, bajo la interpretación de Adrián Patiño. Así lo consigna la página de *Ajayus de antaño* al momento de presentar la canción “Piama” en Facebook: “La presente versión corresponde al maestro Adrián Patiño Carpio y no lleva letra. Según la etiqueta VÍCTOR de “pergamino” se produjo entre 1925 y 1929.” (*Ajayus De Antaño-78 RPM Bolivia, 2014-2017*)

*Ajayus de Antaño – 78 RPM Bolivia* (publicación del 21 de abril 2014) “El poeta, músico e investigador mojeño, Luis Rivero Parada (1927), en su libro “Viuri Samure” Folclore Mojeño, describe “PIAMA”: “Esta canción nativa originaria de San Ignacio de Mojos es en cierto modo un canto de protesta por las tremendas injusticias, abusos y esclavitud a que fue sometida la raza moja después de la expulsión de los jesuitas en 1767.”

La letra del tema, según Parada es “En el idioma original mojeño ignaciano en que fue compuesto:

Piama, Piama eta mérira  
ni cuticha yare chúculate...  
Nutí paure, paure sami;  
Naji, naji, naji, temuna canú”.

La traducción sería:

“Trae, trae, aquella tutuma  
que es para medir el chocolate.  
Yo pobre (mojo) desamparado  
nadie, nadie, nadie vela por mí...”

Rivero lo considera como un “Emblema musical de Mojos”.

En varios textos y discos se menciona a Rogers Becerra (1924) como el que habría recopilado Piama en 1942, pero este disco demuestra que el tema –o por lo menos su melodía– ya se conocía y habría sido grabado mucho antes”. (*AjayusDeAntaño-78 RPM Bolivia, 2014-2017*)

Si bien la grabación de Adrián Patiño no lleva la letra, claramente su interés pasa por recuperar el legado musical, en este caso mojeño. Integrar y enriquecer una obra propia con otras. Así, a inicios del siglo XX se difundió mucha música entre las clases medias y la clase alta de la sociedad boliviana. Llama mucho la atención la recuperación de la música autóctona, así como también la inclusión de las lenguas nativas. Definitivamente, el aporte de la confluencia del mundo occidental con el mundo indígena tuvo importantes logros en la música.

Paralelamente a la difusión e integración de la diversidad cultural en la música boliviana, se fue construyendo el concepto de “música popular”, la misma que si bien era incluyente y ponía en diálogo muchos elementos, también se constituyó en un producto para ser comercializado, es decir, un producto para el

consumo de masas. Una muestra muy clara de este fenómeno se encuentra en una publicación en la página de Facebook de *Ajayus de antaño-78 RPM Bolivia*<sup>9</sup>. El disco de Los Peregrinos y el órgano de Guillermo Butikoffer de 1951, bajo el sello de Discos Méndez, en cuyo lado A tiene el famoso huayño “The Strongest”, o más conocido actualmente como “Negra Zamba” o “Condorcito” que inicia con el típico grito en aymara de los hinchas atigrados “¡¡¡Huarikasaya k'alatakaya!!! -¡Hurra! ¡Hurra!” Esta canción evoca el deseo del hincha por convertirse en un cóndor y así desde las alturas del Illimani poder ver la victoria del equipo. Además del toque humorístico donde se consuela a la “negra zamba” por el triunfo del Strongest. Evidentemente, los ingredientes que sazonan la canción en su letra contribuyen de la construcción de un imaginario que parte de elementos alegóricos de la ciudad de La Paz, como el Illimani, la altura y el cóndor, los mismos que identifican y refuerzan la imagen del club como auténticamente paceño. Esto también contribuye a expresar metafóricamente la grandeza del equipo de fútbol. Así se refiere entonces a la ciudad de las alturas y un equipo paceño que juega con “altura”, conjuncionando la tonada alegre del huayño a manera de celebración por las victorias.

En el lado B está la cueca “Bolívar”, o más conocida como “A las cuatro de la tarde”. Se trata de una cueca en cuya letra se expresa el carácter determinado de los jugadores en la cancha, el apoyo de la hinchada, apelando siempre a la imagen del combate porque se habla del Bolívar como el gran vencedor. El juego se debate entre la victoria y la derrota, así se narra el pase de gol a uno de los jugadores más importantes de la historia del fútbol boliviano, el pase de Vargas a Víctor Agustín Ugarte. El imaginario del fútbol se construye entonces desde un enfrentamiento, donde el Bolívar siempre sale con dignidad, este sentido se apoya en el aire señorial de la cueca. Cabe destacar que esta canción se graba cuando el equipo del Bolívar aún es amateur y The Strongest jugaba en la división profesional. El disco comprueba que ya en 1951 se augura, desde el reconocimiento del equipo, la importancia del gran rival histórico y actual de los aurinegros.

De este modo, el disco es una muestra de cómo la música va a penetrar en diversos tipos de mercado. En este caso, la idea es fenomenal, articular estas grandes composiciones musicales al clásico paceño del fútbol. La “pasión de multitudes” entonces, también se construirá desde el flanco del arte, de la música popular que convoca a una sociedad a ser parte de una identidad nacional. En definitiva, el arte está haciéndose parte del imaginario nacionalista antes de la Revolución del '52, y esa posibilidad retorna siempre al presente para interpelarlo.

¿A qué aproxima hoy la música del pasado? Hace cien años llegaba a Bolivia la Victor Talking Machine, un evento que transformaría la música boliviana y que sería parte de los grandes cambios de nuestra sociedad a principios del siglo XX. En ese camino, la música se convertirá quizás, a través de los años, en la mani-

9 Publicaciones del 9 y 12 de abril de 2014.

festación artística más democrática, un espacio donde confluyeron esas otredades que luchaban por visibilizarse: con los ejemplos antes citados, hemos dado cuenta concretamente del indígena y de las mujeres. No se debe olvidar que a ese proceso de “democratización” de las artes, en este caso la música, subyacía el efecto de la homogeneización de una sociedad diversa, que por una parte convirtió a la música en un bien consumo “masivo” y que por otro lado germinó formas más inclusivas y más generales, es el caso de “la música popular”, es decir, la posibilidad de hacer música más comercial y con la que se identifiquen más personas.

Hoy en día, un siglo después, la sociedad boliviana enfrenta otros cambios y otredades, lo que da cuenta de una dinámica de transformación permanente, y también, de momentos en la historia que se repiten o regresan. A lo largo del siglo XX la música popular boliviana se ha extendido a Latinoamérica y a Occidente, ahora no es tan común producir música en lengua indígena, por ejemplo; así también la música de otras latitudes ha penetrado profundamente en la música boliviana y ha generado otras identidades, es el caso de los ritmos “tropicales”, por ejemplo. De tal modo que la pregunta de ¿a qué nos acerca la música del pasado?, parece no perder vigencia en el tiempo porque siempre habrá un “ahora” y un “pasado”. Algo general que sí podemos afirmar es que este archivo fonográfico contiene esa clave temporal porque nos acerca a la música y a la sociedad boliviana del ayer y del hoy, pero al mismo tiempo nos aleja porque da cuenta de profundas pérdidas y de secretos que permanecen.

Siguiendo la ruta del archivo fonográfico de *Ajayus de antaño-78 RPM Bolivia* nos adentramos en una espiral que imita la estructura del disco de carbón, una aguja de zafiro que en su camino por los surcos devuelve al presente diversas imágenes de gestas anteriores. El roce de la aguja con su ruta va desenterrando viejas vibraciones que devuelven al presente los sonidos de un pasado ni tan lejano porque está ahí. Aquella música que retorna para conmover y convocar a otras creaciones, a otra música. Esa que seguramente volverá a definir a la sociedad en un presente y también en el futuro. Es la importancia de hacer archivo y de habitarlo, recuperar tiempos y exponer esa experiencia. La música del pasado nos aproxima a nosotros mismos hoy, habrá, entonces, que escucharnos a través de ella.

## Bibliografía

AjayusDeAntaño-78RPMBolivia. (2014-2017). [www.facebook.com](http://www.facebook.com). Obtenido de <https://www.facebook.com/78rpmbolivia?fref=ts>

Benjamin, Walter (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Vol. Libro I/ Vol. 2). (A. B. Muñoz, Trad.) Madrid: ABADA editores.

Borrás, Gérard (24-25 de Julio de 2015). [bifea.revues.org](http://bifea.revues.org). Obtenido de <https://bifea.revues.org/7610>

Hurtado, Fernando y Rivera, Isaac (2015). La música popular boliviana de principios del siglo XX: Rescate de documentos sonoros bolivianos registrados en discos de 78RPM. Ponencia VIII Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos. Simposio “Objetos musicales: patrimonio, conservación e investigación” (IFEA). Sucre - Bolivia: Inédito.

Pau, Alejandra (26 de Enero de 2014). Ajayus de antaño, el rescate de la memoria fonográfica de Bolivia. Página Siete.

Rivera, Isaac (9 de Noviembre de 2017). (C. Pardo, Entrevistador). Inédito.

Saenz, Jaime (1986). Juan José Lillo. *Vidas y muertes*. La Paz: Huayna Potosí.