

Entre sonidos de bandas de bronce y *Qina Qina (quena quena)*: dinámica musical y cultural en Tiwanaku

Richard Mújica Angulo¹

Resumen

Esta investigación parte de un enfoque antropológico aplicado al fenómeno musical, donde la transformación cultural tiene un rol central. Un fenómeno contingente motivó este estudio: una banda de música fue incluida en un conjunto musical de *Qina Qina*, durante la celebración de la fiesta de San Pedro y San Pablo de la localidad aymara de Tiwanaku. Tal evento generó transformaciones en la práctica, representación y producción musical local. Entonces en este texto trabajaré con la siguiente interrogante: ¿cómo se generaron las dinámicas musicales y culturales referidas a la presencia de la banda de música en el *Qina Qina* de Tiwanaku? Esta presencia visibiliza múltiples procesos de significado, comportamiento y productos sonoros de los grupos e identidades que interpretan esta música-danza-canto. Asimismo, estos procesos son consecuencia de transformaciones en las formas de vida de las actuales comunidades.

Así, la presencia de la banda de bronce plantea una constante tensión y lucha de visiones y sentidos del pasado y el presente, donde las identidades tiwanakeñas tienen un rol fundamental.

Palabras clave: Dinámica musical, antropología de la música, *qina qina*, bandas de bronce y Tiwanaku.

1. Introducción al “hallazgo” del tema de investigación

Esta investigación es producto de un hallazgo no planificado. El primer encuentro que tuve con los *Qina Qina*² de Tiwanaku (localidad aymara ubicada en la prov. Ingavi

1 Licenciado en Antropología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), maestrante en Estudios Críticos del Desarrollo en el Postgrado en Ciencias del Desarrollo de la Universidad Mayor de San Andrés (CIDES-UMSA), investigador de Pacha Kamani: espacio Intercultural de Práctica e Investigación Ancestral. Correo electrónico: mujicarich@gmail.com.

2 El *Qina Qina (quena quena)* es una “forma de cultura expresiva” que combina música, danza y canto. Está conformada por una tropa o agrupación que reúne aproximadamente a 30 personas entre hombres y mujeres. El denominativo de la danza se debe a la *qina*, un instrumento musical, cuya ejecución está a cargo de los varones, mientras la mujer cantan y bailan. El *Qina Qina* se practicaba en diferentes fiestas entre los meses de mayo y octubre (*awtipacha* o época seca), con especial énfasis en la época de cosecha de la papa.

en el departamento de La Paz) fue en la fiesta de San Pedro y San Pablo, el año 2006. El *Qina Qina* de esta localidad es reconocido por las comunidades de esta provincia por su “originalidad” y “autenticidad”; ya que las agrupaciones que la componen mantienen la vestimenta característica³ y la forma de interpretar la *qina*⁴ y la *wankara*⁵. Sin embargo, ese día surgió un hecho inesperado: el fuerte sonido de una banda de música⁶ se escuchó por un extremo de la plaza –creí que era algún caporal o kullawada–, pero grande fue mi sorpresa y frustración, al ver que una banda acompañaba a uno de los grupos de *Qina Qina* de la comunidad de Corpa, sus integrantes no tocaban la *qina*, ya que la banda, ubicada detrás del grupo, ejecutaba la misma melodía y tanto hombres como mujeres, danzaban exagerando sus movimientos.

Inicialmente no pretendí hacer de este hecho una investigación. Mi primera impresión de lo ocurrido mostraba distorsión y “empobrecimiento” de la música⁷, lo cual evidenció mi perspectiva idealizada y esencialista de la comunidad y su música, entendidas como esa “especie de ‘pueblo’ imaginario con el que los intelectuales muchas veces se complacen” (Bourdieu, 2004: 20), y que nunca estarían afectadas. Era la clásica postura del antropólogo, de creer que esta “comunidad”, por su reducido tamaño, estaba aislada de toda relación con otros espacios urbanos, pueblos y músicas (Hammersley y Atkinson, 2001: 56-57). Este proceso reflexivo (Rance y Salinas, 2001: 18-22), me mostró la necesidad de conocer cómo sucedió dicho fenómeno y paralelamente generar el “aprendizaje de la diferencia” (Rance, 2002), en procura de una mayor amplitud de pensamiento respecto de estas dinámicas y de la diversidad musical y cultural. ¿Cómo se generaron las dinámicas musicales en torno a la presencia de la banda de música en el *Qina Qina* de la fiesta de San Pedro y San Pablo en la localidad de Tiwanaku? Es la pregunta que dirigió este estudio.

Para la comprensión de los sentidos atribuidos a estos sucesos partiré de algunos criterios. De entrada, fue necesario tomar en cuenta el rol de los actores sociales, es decir, el papel de la identidad como punto de referencia para la construcción del sentido y el rol de la música. Si

3 En el caso del varón, la indumentaria consiste en: una *qhawa*, especie de coraza cilíndrica que cubre el tórax, está elaborada de cuero de jaguar; un *phuyu*, conjunto de plumas verdes de loro, que conforman una especie de alfombra, cargada en la espalda tanto por el hombre como por la mujer; un *ch'ulu*, gorro masculino, tejido con lana de varios colores, con extensiones que cubren las orejas, y un sombrero. Las mujeres visten: un reboso, especie de manta de textura suave y color rojo, verde, amarillo o blanco; una *pollera*, indumentaria femenina similar a la falda de colores y texturas brillantes, influenciada por la estética de las ciudades; un *phuyu* y un sombrero.

4 *Qina* (aim.). Quena, instrumento musical aerófono sin canal de insuflación, vertical con 7 orificios. Aerófono es el nombre genérico para designar cualquier instrumento de viento donde el sonido se genera mediante una columna de aire encerrado.

5 *Wankara* (aim.). Especie de tambor. Instrumento musical membranófono.

6 La banda de música es una agrupación compuesta generalmente por varones, alcanzando hasta cincuenta personas, que interpretan instrumentos metálicos de bronce (mínimamente cuenta con 3 trompetas, 2 tubas, 1 bombo y 1 tambor). Estas agrupaciones se sitúan en contextos urbanos y acompañan a grupos de bailarines “folkloricos” (Villcarani, 1991: 217).

7 Gutiérrez habla de la transformación como un proceso de alienación que “lleva a la total extinción de instrumentos y danzas musicales” (1990: 293). Luego, esta visión será considerada como peyorativa y etnocéntrica por Kartomi (2001).

bien, los habitantes de esta localidad se autodenominan *tiwanakeños*⁸, en su interior existen otras formas simultáneas de identificación y diferenciación: comunario, vecino, *thiya* vecino y residentes, como las principales. Estas formas de identidad hacen de las relaciones sociales procesos de construcción de identidades múltiples expresadas en narrativas que expresan tensión (Sánchez et al., 2008: 19–20) y se manifiestan en sus formas musicales y festivas⁹.

Por otra parte, las fiestas también pueden ser entendidas como momentos performativos (Qureshi, 1987), pues son el contexto de interpretación de la música y danza, donde confluye un tiempo y espacio de “revificación” y práctica ritual, de danza y música que permite la participación de diversos sectores (Cánepa, 2001). En Tiwanaku, con los años, fue disminuyendo el número de fiestas¹⁰ quedando actualmente: Tentación de Carnaval (febrero/marzo), San Pedro y San Pablo (junio) y Tata Exaltación (septiembre).

El fenómeno musical puede entenderse como un “sistema integrador¹¹” en la forma de vida de los grupos tiwanakeños. Siguiendo los aportes de Rozo (2011a) y Qureshi (1987), la práctica musical no es un elemento aislado, implica una serie de interacciones que vinculen los aspectos sonoros, musicales y de danza con otros de la vida de un grupo social. Entonces, se entiende:

(...) por sistema musical al conjunto de roles, prácticas, instrumentos, repertorios, valores y recursos sonoros –todos ellos relacionados entre sí–, constituidos como un universo de expresiones y representaciones materiales y subjetivas, vigentes en una cultura dada. Este concepto contempla las constantes transformaciones ocurridas en el tiempo y el espacio, como resultados de la apertura al contacto permanente con otras culturas, descartando así la estática del centralismo y/o localismo (Rozo, 2004: 130).

Es así que la investigación musical pondera tres niveles, interrelacionados e interdependientes¹²: Los *conceptos y valores* referidos a ideas, sentimientos, formas de

8 El gentilicio *tiwanakeño* es usado por los pobladores de Tiwanaku para autodefinirse. Este apelativo se diferencia al de “*tiwanakota*”, que es empleado para referirse a quienes habrían habitado el sitio arqueológico de Tiwanaku, en épocas precolombinas (Arnold, 2008).

9 Según Fernández, las festividades propician una percepción particular del tiempo y el espacio ritualizado vinculado a la organización política y social, llegando a ser “fuente de memoria histórica, control de fenómenos naturales, culto a los antepasados y organización del trabajo agrícola y pecuario” (1987: 97).

10 Las Fiestas que ya no se practican son Fiesta de la Cruz (en el mes de mayo), Corpus Christi (en junio), Virgen del Carmen y Santiago (julio), Día del “Indio” y Virgen de las Nieves (agosto) y Navidad (diciembre).

11 Ponderando los criterios vertidos por Morín que indica que “con el concepto de sistema nos enfrentamos a un concepto de tres caras: sistema (que expresa la unidad compleja y el carácter fenoménico del todo, así como la complejidad de las relaciones entre el todo y las partes), -interacción (que expresa el conjunto de relaciones, acciones y retroacciones que se efectúan o se tejen en un sistema), -organización (que expresa el carácter constitutivo de estas interacciones –lo que forma, mantiene, protege, regula, rige, regenera– y que ofrece a la idea de sistema su columna vertebral). [...] De entrada, el concepto de organización, biológico y *a fortiori* sociológico, es un macro-concepto que a su vez forma parte del macroconcepto sistema-interacciones-organización” (Morín, citado por Arom, 2001: 204-205).

12 Estos criterios originalmente son planteados por Merriam en su texto *The Anthropology of Music* “[...] conlleva el estudio en tres niveles de análisis: la concepción teórica sobre la música, el comportamiento en relación con la música, y el sonido musical en sí mismo. [...] Existe una constante influencia mutua entre el producto musical y la conceptualización de la música, y esto explica tanto el cambio como la estabilidad de un sistema musical” (Merriam, citado en Rice, 2001: 155-156)

clasificación, identidades, estéticas, procesos de enseñanza-aprendizaje, principios de creación y producción, entre otros¹³. Los *comportamientos y actitudes* involucran acciones e interacciones realizadas en torno a la música como ser: los ritos, el performance, las festividades, la fabricación, las técnicas, el movimiento corporal, las expresiones, etc. Y finalmente, los *productos sonoros*, tanto materiales y no materiales, son los elementos y aspectos musicales en sí mismos: los instrumentos, la música, el canto, la danza o también “lo que suena en sí” (Rozo, 2011a: 20; 2011b: 15). Por tanto, la conexión que se logra a partir de la música entre varios de los componentes culturales se relaciona con el entendido de la música como articulador. Stobart (2006), a partir de los conceptos de poética y producción musical, demuestra cómo la música articula las diferentes formas de producción, poética, así como entre el pasado y la actualidad, el espacio y lo sociocultural. En suma, la música es el articulador de los componentes del sistema sonoro con el contexto y este con las formas de identidad.

2. Dinámica musical: entre bandas de bronce y *Qina Qina*

2.2 *Qina Qina phusiri*: instrumentos, música e intérpretes del *Qina Qina*

El *Qina Qina* emplea dos tipos de instrumentos musicales: la *qina* y la *wankara* (*kaja*); ambos con gran difusión en la región andina y las ciudades¹⁴. La *qina* (aimara)

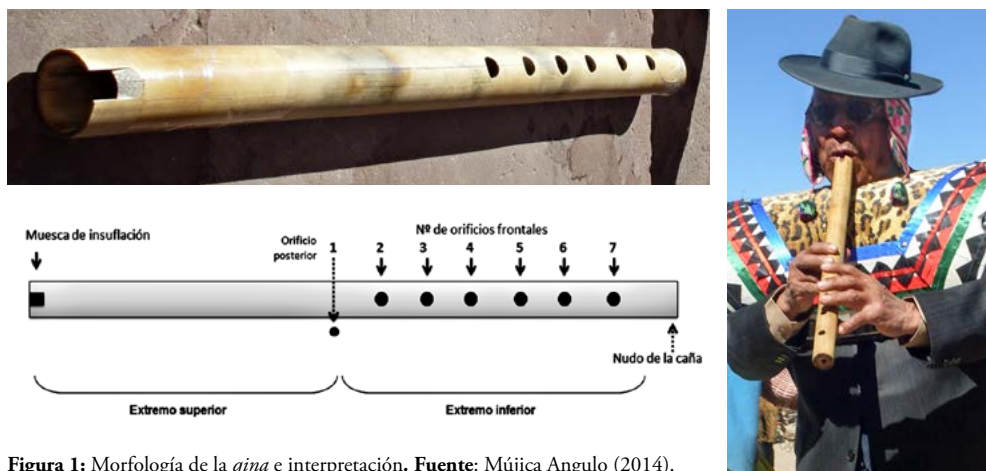


Figura 1: Morfología de la *qina* e interpretación. Fuente: Mújica Angulo (2014).

13 Las “representaciones sociales son un complejo sistema de percepciones, imaginarios, nociones, acciones, significados, significaciones y sentidos que funcionan como entidades operativas que mueven a la praxis humana y determinan el sistema de preferencias, de clasificaciones, de relaciones, opciones, posicionamientos, practicas, pertenencias y diferencias [...]” (Guerrero Arias, 2002: 101).

14 La *qina*, utilizada en la actualidad por músicos de espacios urbanos, es producto de una modificación o estandarización de la *qina* originaria. Se logró modificar su tamaño, diámetro y principalmente su afinación, para que así este instrumento pueda utilizarse a la afinación estándar/universal de LA 440 hercios, afinada en Si (quenacho), en Re (quena segunda), entre otros. Construida inicialmente de caña o *tuquru*, actualmente es de madera (jacarandá, moradillo y ébano), de esta forma, el instrumento se interpretó en varios géneros, llegando incluso al Jazz y al Rock.

o quena (escritura castellana) es una flauta recta, vertical, sin embocadura, provista de una muesca rectangular (bisel, ventanilla o boquilla)¹⁵ y en forma de “U” en el extremo superior (**figura 1**).

Los estudios arqueológicos indican la presencia de la *qina* en la región andina que se remonta no solo al incario (Sanzetenea y Sánchez, 2000; 2002). Uno de los primeros referentes coloniales se encuentra en el *Vocabulario de la Lengua Aymara* (1612) de Bertonio: “*Qina Qina, p'ya p'ya, lutu lutu*: Cosa muy agujereada. *Qina Qina pinqullu*: Flauta de caña” (Bertonio, 1993: 41)¹⁶.

En Tiwanaku, y otras comunidades aymaras, no existe un término aimara semejante a música. Para referirse a la acción de tocar la *qina* se emplea la palabra *phusaña* (soplar). Por ello, en aimara se refieren a los instrumentos de viento como *phusa* (Layme, 2004: 140) y el intérprete es el *phusiri* (soplador). En el lenguaje cotidiano, al grupo de intérpretes de este instrumento se les denomina tropa de *Qina Qina*¹⁷. Hay dos tamaños de *qina*: el grande, *qina tayka* (madre¹⁸) de aproximadamente 50 cm y el pequeño *ch'ili* (último) de 33.7 cm (**figura A-5, Anexo A**).

Un elemento importante en la estructura de este instrumento, tanto sonoro como identitario, es su diámetro. Los tiwanakeños enfatizan la diferencia entre la *qina* de Tiwanaku (de 3 cm a 3,5 cm de diámetro) con el de otras regiones. Cuando se refieren a su instrumento dicen: “*Aka qin phusaxa wali thuruwa, ukhamapuniwa*” (el instrumento musical de la *qina* bien grueso, así siempre es); en cambio la *qina* de otras regiones, como Jesús de Machaca, es delgada (2,5 cm). Sin embargo, con el tiempo, sufrió cambios en su estructura morfológica, al punto de que se asemeje al *pinkillu*¹⁹ que tiene tapa o “pico” (canal de insuflación), por lo cual se afirma que los *pinkillus* son *tapani*²⁰ mientras que las *qina* son *q'asa*²¹. Con todo, algunos tiwanakeños mantienen sus propios instrumentos (*q'asa*) por varios años; mientras otros adquieren su *qina* con tapa, esto es cada vez más usual.

15 En el sistema de Hornbostel y Sachs este es un instrumento tipo flauta, sin canal de insuflación, longitudinal, aislado, abierto con agujeros, correspondiendo a la clasificación v.H.S. 421.111.12.(2) (Thorrez, 1977)

16 De Lucca define: “Kena kena: Flauta, instrumento musical.// Baile, danza aymara muy popular.// Cazadores, gente dedicada a la caza. [...] Kena ken pinquillu: Flauta empleada en la caza de los Kenakenas” (1983: 225).

17 “La tropa musical hace referencia al conjunto de músicos de una comunidad que se reúne para interpretar canciones en contextos festivos y religiosos, este conjunto musical está compuesto por músicos que tocan instrumentos aerófonos y/o membranófonos” (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009: 45). Por otro lado, hoy en día las tropas son conocidas con el apelativo folklórico de comparsa.

18 *Tayka* se refiere a “Madre. Mujer que ha tenido hijos” (Layme, 2004: 175).

19 Hace varios años, los constructores de la *qina*, realizan instrumentos con tapa para distribuirlos en las fiestas, ya que la *qina* con tapa facilita su interpretación (Borras, 2002).

20 *Tapani* (aim.) que significa “con tapa o que tiene tapa”.

21 *Q'asa* (aim.) que está “incompleto o desportillado” (Layme, 2004: 157).




Respecto a los membranófonos, se tiene a la *wankara* o *kaja*²². El cronista Bernabé Cobo menciona: “el instrumento más general es el tambor, que ellos llaman ‘huancar’”. Los hacían grandes y pequeños, de un tronco hueco y tapado por ambos lados con cuero de llama, como pergamino, delgado y seco” (citado en: Thorrez, 1977: 27). De igual manera, los arqueólogos muestran descubrimientos como tambores del periodo de Tiwanaku (Sanzetenea y Sánchez, 2002). En suma, este instrumento musical tiene largo arraigo en esta zona. Hoy, la *wankara* o *kaja* presenta transformaciones morfológicas y de nominación. El más antiguo, *wankara* fue cambiado por la caja y recientemente por el tambor, en la actualidad se emplean simultáneamente (**figura A-10, Anexo A**). El término empleado para referirse al sonido de la *kaja* es *tilink*” (“tilín, tilín, tilín”) que se diferencia del potente sonido de la *wankara* (“toj, toj, toj”). Si bien la narrativa local no acepta al tambor, los grupos terminan incluyéndolos durante la fiesta²³.

No existen reglas fijas que determinen el número de instrumentos de la tropa del *Qina Qina*. Donde al menos dos personas pueden interpretar la *qina ch'ili*, tres tocan la *wankara* (*k'usillos* y/o *kajiro*) y el resto la *qina tayka*; es decir, todos los varones tocan un instrumento. En la tonada *Añathuya Qina Qina*²⁴ aparece la combinación de estos tres registros instrumentales, a partir de los sonidos de la melodía base identifiqué la escala, sus notas transitorias (notas “de paso”: Fa# y Si b) y el cálculo de intervalos²⁵ (**figura 2**).



Figura 2. Escala proyectada con base en los sonidos empleados y notas transitorias (Fa# y Si b). **Fuente:** Mújica Angulo (2014).

Siguiendo a D’Harcourt (1990: 131–133) y Díaz Gainza (1977: 110–112), la tonada emplea una escala pentatónica que corresponde al modo de Re menor (Mi, Sol, La, Do, Re), con la tónica en Mi (primer grado, “I”), la nota más grave de la melodía (fig. A-9,

Anexo 1). El análisis rítmico muestra un pulso estable y tres células rítmicas: 1) , 2) , y 3) . De las cuales el tresillo es la figura predominante, se presenta como base del golpe que marca la *wankara*; y, en su tercera variante, conforma el motivo nexa

22 Este instrumento, al ser un membranófono de golpe directo, de marco, de cuero y cerrado, correspondería a la clasificación v. H.S. 211.311.2 – 821 (Thorrez, 1977).

23 La inclusión del tambor se debe a los invitados de último momento o intérpretes improvisados, que pese a las advertencias de prohibición, durante la fiesta no se les niega la participación en la tropa.

24 Transcripción en partitura: figura 3 y figura A-6 en Anexo A.

25 Véase también las figuras A-8 y A-9.

o *iskina* característico de la terminación de la frase. Además, a partir de la acentuación rítmica se conformaron dos fórmulas rítmicas combinadas: dos cuartos (2/4) y tres cuartos (3/4), la primera con mayor presencia en las tonadas de *Qina Qina* (figura 3).

The image shows a musical score for two parts: Q.Ch. (top) and Q.T. (bottom). Both parts are in 2/4 time and feature a series of eighth notes with accents. The Q.Ch. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Q.T. part starts with a bass clef and a key signature of one flat. Both parts have a common time signature of 2/4. The score is labeled 'A' in a box at the beginning of each line. The Q.Ch. part has a higher pitch range than the Q.T. part, illustrating the intervallic relationship mentioned in the text.

Figura 3. Fragmento de la frase A que muestra la relación interválica de quintas paralelas entre las *qina tayka* y la *qina ch'ili*. Fuente: Mújica Angulo (2014).

Las dos líneas melódicas de la *qina tayka* y *ch'ili* muestran la estructura armónica del *Qina Qina*. Estas dimensiones y valores acústicos muestra la relación interválica de quintas paralelas (figura 3). La *qina tayka* marca la línea melódica y la *qina ch'ili* la complementa con un registro más alto. Son muy importantes, los armónicos ubicados en la última

figura rítmica de cada frase:

The image shows a small musical notation fragment consisting of a single eighth note on a staff with a treble clef. The note is marked with an accent (a small 'a' above it) and a dynamic marking (a small 'f' above it). The note is on the line for G4 (Mi).

, donde al ejecutar la nota Mi se añade más fuerza en el soplado para emitir el armónico (su octava), los *kia* imprimen este efecto, el resto mantiene el registro bajo.

2.2. La banda de música y el *Qina Qina*

El nombre atribuido a la banda varía de acuerdo a su contexto. Las comunidades tiwanakeñas denominan a estas agrupaciones como “bandas”, mientras que ellos se autodenominan “bandas de música”, y desde un contexto musical amplio estas agrupaciones se denominan “bandas de metales” (*brass band*) o “bandas de bronce”. En cualquiera caso, como afirma Latham, banda es un término genérico que hace referencia a un grupo de música²⁶. Varios de los criterios de las actuales bandas de metales se mantienen desde sus orígenes, aunque con modificaciones en algunos mecanismos²⁷. Si bien una banda de metales europea presenta gran variedad de instrumentos²⁸, en Tiwanaku se

26 Inicialmente, el término fue utilizado para cualquier grupo, sin embargo, en la actualidad existe una distinción entre orquestas y bandas. Las bandas de metal solo usan instrumentos de boquilla circular (además de percusiones). Las bandas de vientos o de concierto, también denominadas orquestas de vientos, incluyen todos los alientos y percusiones y se derivan de las bandas militares (Latham, 2008:151).

27 En sus inicios (siglo XIX) estas agrupaciones habrían estado conformados por instrumentos de “bugles con llaves” los cuales luego fueron evolucionando al incluir los “pistonés” (Latham, 2008: 151).

28 Esta banda se “compone de 25 o 26 ejecutantes: una corneta soprano en *mib*, tres o cuatro cornetas solistas en *sib*, una corneta ripieno en *sib*, dos cornetas segundas y dos cornetas terceras en *sib*, un fiscorno en *sib*, tres cornos tenores en *mib* (solista, primero y segundo), dos barítonos en *sib* (primero y segundo), un eufonio (que regularmente tiene un solo importante), dos trombones tenores y un trombón bajo, dos bajos en *mib* (tuba o bombardón) y dos bajos en *sib*, así como uno o dos percusionistas” (Latham, 2008:152).

componen básicamente de siete instrumentistas: dos membranófonos (bombo, tambor o *tarola*), un idiófono (par de platillos) y varios aerófonos (dos trompetas y dos bajos), estos últimos están repartidos en 1ra y 2da voz: las trompetas o instrumentos cantantes y los bajos, o adornantes cantantes²⁹, pero manteniendo las mismas características musicales.

Por otro lado, los términos trompeta o bocina también están presentes en las crónicas andinas para referirse a instrumentos musicales aerófonos de boquilla circular, contruidos de caracolas marinas o cráneos de mamíferos (Gruszczynska-Ziolkowska, 1995: 127-132). Mientras la trompeta occidental moderna tiene forma de bucle que consiste en tres secciones: boquilla, sección central y campana (Latham, 2008: 1534-1535); estos instrumentos están fabricados de bronce bañado con plata o níquel y pueden ser de procedencia alemana, americana, francesa, china, brasilera o peruana (Villcarani, 1991: 220-221). La técnica empleada para la interpretación de las trompetas, incluida el bajo, es la vibración de labios y el movimiento de los bucles. Pocas son las diferencias entre las trompetas y los bajos³⁰: en su afinación, la trompeta está en “Si bemol menor” (Bbm) y el bajo en “Clave de Fa” (Roberto Aguilar, 2012) ya que se ubican en una diferencia de una octava. La forma de interpretación es intercalada: en la primera vuelta de la melodía se tocan las trompetas y en la siguiente los bajos. Los acordes armónicos empleados se distribuyen en “voces” (de dos a tres), con intervalos de tercera mayor y tercera menor. El grupo de trompetas interpreta la melodía principal (**figura 4**) y los bajos acompañan armónicamente: “en el acompañamiento armónico solo se usan los acordes de tónica y dominante sean temas en modo mayor o menor” (Villcarani, 1991: 220).



Figura 4: Acordes de tónica y dominante (mayor/menor) correspondientes la banda. **Fuente:** Villcarani (1991: 220).

Mediante el análisis musical de una tonada *Qina Qina* con banda³¹, identifiqué patrones comunes entre estas piezas musicales con y sin banda. Primero, que la línea melódica la marca la trompeta; segundo, el bombo, da la línea rítmica; tercero, en la banda se suele reducir la coda a una sola repetición con un caderón (con poca improvisación); cuarto, se mantiene el movimiento melódico de los intervalos (segunda mayor, tercera menor,

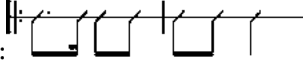
29 Además de los instrumentos de viento, percusión y cuerda, Robles (2000: 98) reconoce la existencia de los denominados instrumentos cantantes, adornantes, acompañantes y batería.

30 Según Don Roberto, el uso básico de instrumentos musicales de la banda depende del tipo de música. La trompeta y el bajo se emplean en “danza liviana” como “*cullawada, mocolulo, llamerada, caporales...*”; y en las “danza pesada”, como la morenada, requieren de trompetas y barítonos. Este cambio de instrumentos se debe a la potencia que se requiere, es decir, el barítono tiene la campana hacia adelante lo que permite que el sonido se proyecte adelante; en cambio, el bajo proyecta el sonido hacia arriba por la posición de su campana (Entrevista, 2012).

31 Figuras B-1 a B-5, Anexo B.

tercera mayor y cuarta justa). Así, los sonidos presentes en la melodía de la banda son prácticamente los mismos que la escala del *Qina Qina*; manteniendo las notas transitorias y cálculo de intervalos y grados. Por lo cual, la tonada de *Qina Qina* con banda también emplea una escala pentatónica en modo de Re menor, con la tónica en Mi (primer grado, “I” nota más grave) y manteniendo “La” (tercer grado III) y “Do” (cuarto grado IV), como centros tonales³² de la pieza musical.

El análisis rítmico revela variantes considerables, en los aspectos compartidos, se tiene el pulso y la presencia de las células rítmicas de tresillo, y como diferencias se tiene la interpretación del bombo que no emplea la célula rítmica del tresillo, sino un patrón

de corcheas típicas de los huayños urbanos:  Además, el golpe muestra mayor autonomía respecto de la melodía principal, ya que el patrón rítmico del bombo no se relaciona con la melodía de los aerófonos (como sucede en el *Qina Qina*). Además, este ritmo afecta la distribución de compases, dando preponderancia a dos fórmulas rítmicas: 4/4, y solo en ciertas ocasiones 3/4 (**figura 5**).

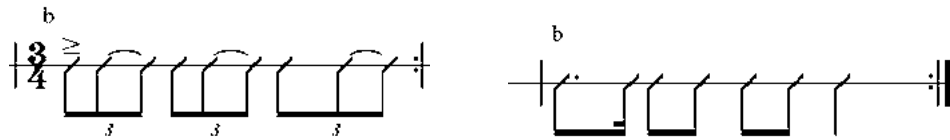


Figura 5: Variantes de patrón rítmico: *Qina Qina* (3/4 izquierda) - *Qina Qina* con banda (4/4 derecha). **Fuente:** Mújica Angulo (2014).

En la figura, la semifrase *b* presenta un compás de 4/4 (derecha) y la posición donde se ubicaba uno de 3/4 (izquierda). La inserción de este tiempo, que se representa con el golpe del bombo, es entendida como un silencio en la melodía; ya que en esta no se puede añadir una nota adicional a la melodía pues la modificaría por completo. Este fenómeno rítmico responde a dos formas musicales concretas, propias de las bandas: primero, manteniendo su herencia occidental, las bandas emplean un solo compás para toda la melodía, lo que implica una adaptación de las melodías locales a este modelo. Por ejemplo, cuando don Roberto, director de bandas de música, revisó las transcripciones que realicé del *Qina Qina* con y sin banda, me manifestó que: "la música autóctona puede presentar variantes rítmicas, pero cuando se la interpreta con banda no debe presentarse otros compases que no sea el compás de 4/4" (Roberto Aguilar, 2012). Tal aclaración me ayudó a comprender el cambio de compás y la inserción de

32 Holzmann (1987) prefiere el uso del término centro tonal, en lugar de tónica, para referirse al sonido más relevante de la escala. Por otro lado, la importancia que identifiqué en las dos notas (Do y La) ya fueron reconocidas por D'Harcourt (1990: 132) quien se refiere a estas como notas de apoyo, en lugar de tónica. A diferencia de Díaz (1977: 112) que afirma que la tónica de cada modo es "la nota más grave de la melodía", D'Harcourt se abstiene de afirmar cual es la nota principal y se refiere a ellas como notas de apoyo.

un tiempo en la melodía, mostrando su similitud a los huayños urbanos. El segundo aspecto es el cambio del eje rítmico, mientras que en el *Qina Qina* la línea melódica la marca el aerófono y a esta se acomoda el golpe de la *wankara*, en cambio con la banda la percusión manda conformándose en el eje musical al que le siguen las *qinas* (Roberto Aguilar, 2012).

Finalmente, la estructura armónica también presenta cambios. El *Qina Qina* se compone por una tónica y su quinta, la banda añade otras voces porque los bajos y trompetas se mueven en el marco de acordes de tónica y dominante, se estaría insertando el intervalo de tercera (mayor o menor), lo cual cambia la sonoridad musical (**figura 6**). Si bien, primero se escucha esta diferencia, no es del todo notoria, las personas de la fiesta relacionan este sonido con el de otras danzas (como el calcheño y la antawara). No se puede dejar de señalar la diferencia de potencia sonora que tiene la banda, que aunque con menor número de integrantes, es mucho más fuerte a la tropa del *Qina Qina* que dependen de un número mayor de *phusiris* para sonar más fuerte. Por tanto, a nivel sonoro existen diferencias cualitativas y simbólicas muy importantes que en el contexto actual hace que de las bandas posean mayor preferencia por los pobladores de Tiwanaku.

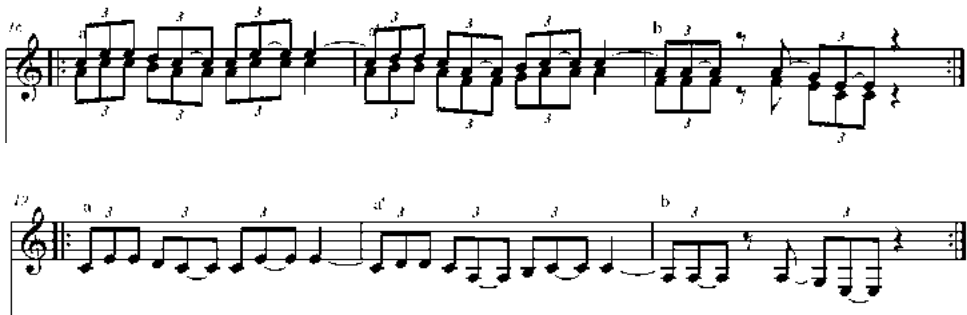


Figura 6. Fragmento de la frase A que muestra la relación interválica de 3ra y octava entre la trompeta y el bajo respectivamente. **Fuente:** Mújica Angulo (2014).

3. Sentidos asociados a las sonoridades y la música de *Qina Qina* y banda

3.1. Sonidos, músicas y ciclos ritualidades

En Tiwanaku, la práctica musical tiene una relación interdependiente con las actividades rituales y productivas de la papa, implicando su influencia en los ciclos climatológicos, es decir, la interpretación de la música responde a ciertos principios culturales que involucran una relación entre tiempo-ritualidad con música-instrumento. Esto implica la concepción de dos grandes grupos música-instrumentos según la época de interpretación: *Jallupacha* (época de lluvias, desde noviembre a marzo) y *Awtipacha*

(época seca, abril a octubre)³³. En la primera, se ubican los instrumentos *tapani* (*pinkillu* y *tarka*) que tienen la propiedad de atraer las lluvias; y en *Awtipacha* se tocan *siku* y *qina*, provocando viento y frío³⁴.

Asimismo, cobra sentido la vinculación festiva que existe entre el Tata San Pedro católico con los *Qina Qina*, ya que ambos tendrían el “poder de atraer el viento”, pues este se lleva las nubes y trae el frío. Ambas fenómenos necesarios para la transformación de la papa en *chuño*, siempre y cuando el viento sea muy fuerte y la helada intensa. De esta forma, las comunidades de Tiwanaku combinan dos poderes rituales: el católico y el ancestral para la predicción de los fenómenos ambientales, buscando controlar el clima y asegurar así la producción de alimentos para la comunidad³⁵. Mediante esta narrativa “de lo que fue”, se plantea que en torno al ciclo agrícola se habrían relacionado las festividades religiosas, conformando un sistema integral y unificador musical-agrícola-festivo-climatológico, este estaría vinculando por el fenómeno musical (Lozada, 2007: 85–87; 109). Si bien, lo planteado presenta coherencia, la presencia de la banda en dicho esquema complejiza los sentidos atribuidos por los diferentes grupos.

Los significados atribuidos a la música, a partir de la presencia de la banda en el *Qina Qina*, muestran cambios, ambigüedades y contradicciones. Primero, los contextos performativos actuales han cambiado en tiempo y espacio. La reducción de las festividades donde se interpretan instrumentos autóctonos es considerable, quedando San Pedro y San Pablo como la única fiesta que reúne a las comunidades aledañas al centro poblado. Es decir, que desde la época de la hacienda, en esta fiesta participaban las comunidades aledañas por obligación de la iglesia y el patrón, para pasar el máximo cargo festivo del lugar, luego, aproximadamente entre la década de 1980, la principal fiesta pasa a ser la del Tata Exaltación, donde se danza morenada con bandas y amplificaciones, en ella participan mayormente los vecinos y forasteros³⁶. Actualmente, por iniciativa de la política cultural del Municipio se crearon las “fiestas ancestrales”, nuevos eventos culturales de carácter “ancestral y turístico”, en contraposición a las fiestas católicas (Exaltación y San Pedro) que para la mirada de estas autoridades locales es “reflejo de la colonización europea”. Lo que no implica que una visión haya cedido paso a la otra, sino que los tres momentos aún están presentes simultáneamente en la narrativa de cada grupo, como argumento de su importancia sobre el otro. Estos cambios son el reflejo de las relaciones de tensión entre las diferentes identidades locales, en esta situación las fiestas y la música-danza son escenarios culturales centrales para la competencia de estas.

33 Una serie de trabajos muestra dicha relación, al respecto ver a : Gutiérrez (1990), Gutiérrez y Gutiérrez (2009); Mújica et al. (2012) y Stobart (1996).

34 Figura A-12, Anexo A.

35 Esta forma de relación con el entorno natural también se expresa en la poética de algunas canciones de *Qina Qina*, tal es el caso del *Añathuya Qina Qina* (véase Anexo A) dónde se habla de animales e insectos presentes en la época seca.

36 El hecho de que la fiesta principal sea Exaltación, trajo consigo el cambio del nombre de la plaza central. Anteriormente, la plaza se habría denominado San Pedro igual al de la fiesta más importante; luego, al principio de la municipalización (1980), se cambió el nombre de la plaza a Exaltación.

El segundo aspecto se refiere a la migración (de ida y vuelta) y las actividades económica-productivas diversificadas, que hacen que la música cobre nuevos sentidos. En la actualidad, para los comunarios la producción de la papa ya no es el eje económico, ya que están también la lechería y el comercio; por ello, el sentido y uso de la música amplía su enfoque también sobre las actividades pecuarias, por ejemplo, bailar *Qina Qina* para el Tata San Pedro, para personas de la comunidad de Corpa, genera también la “bendición del Tata” traducida en el mejoramiento del ganado vacuno, o el aumento de la venta en actividades comerciales. Entonces, el sentido del poder ritual se amplía del ámbito agrícola al ganadero y comercial, incluyendo la participación de diferentes identidades locales, no solo comunarios sino también residentes y vecinos.

Por otro lado, y como tercer aspecto de múltiples narrativas, se tiene la opinión de grupos de ancianos, quienes intentan mantener algunos antiguos criterios, conceptos y valores que regían la práctica musical, para ellos la banda aún es ajena y provoca tensiones y contradicciones respecto de su rol dentro de los ciclos de interpretación musical. Por una parte, las bandas pueden ser incluidas en los ritos de producción musical (*sirinu*); lo cual las hace susceptibles de ser incluidas en las épocas musicales³⁷. Por otra parte, hay quienes afirman que este instrumento metálico no puede formar parte de estos ciclos ya que forman parte de otras músicas. Todo esto muestra las tensiones, flexibilidad y dinamismo de los procesos múltiples de adaptación-cambio-apropiación-reconstrucción que se debe a una serie de elementos contextuales locales entre la práctica y el discurso musical.

3.2. Cuerpos en movimiento: indumentaria, creatividad corporal y danza

Además de las dinámicas en los fenómenos musicales también se presentan transformaciones en la danza y la vestimenta. Sobre este último, los pobladores de Corpa uniformaron su indumentaria, todos los hombres tenían el pantalón y el saco de un mismo color (azul oscuro) y las mujeres, con pollera verde y dos rebosos (blanco y rosado); además de tener una *qhawa* y sus *phuyu*. Esto muestra un proceso de organización previo y, en cierta forma, coercitivo por hacer que la comunidad se vea mejor, incluso alquilando *qhawas* y *phuyus*. Mientras, en la comunidad de Chambi Chico, no ocurre lo mismo, los integrantes de la tropa muchas veces no pueden realizar gastos adicionales, incluso es difícil alquilar la *qhawa*, por ello sus integrantes participan con lo que tienen (indumentaria de diferentes colores)³⁸, incluso ingresan sin *qhawa*. En estos dos casos se observa diferencias substanciales donde juegan un papel primordial el prestigio, la presión del grupo y el aspecto económico, estos elementos de acuerdo al contexto de la comunidad no siempre dan el mismo resultado.

37 Tengo discrepancia entre algunas personas que indican que la banda pertenece a la época seca (porque no tienen “tapa”) o que se ubican en la época de lluvia (por su utilización en la danza del *ch'uta*).

38 Para referirse a esta forma de vestir señalan: “su ropa mixturita nomás es”, haciendo referencia a la conjunción de varios “pedacitos”.

Las posiciones coreográficas o figuras se componen de dos filas: *kupi* y *chiq*, o derecha e izquierda³⁹. Estas conforman la estructura base de la coreografía del *Qina Qina* y presentan dos formas. La primera que denominé “Posición Circular (A)” y la segunda “Posición Lineal (B)”, cada una cumple una función. La primera tiene una función estacionaria, cuando la tropa permanece en un solo lugar. La posición lineal (B) tiene una función móvil o de traslado, para que la tropa se traslade. Ambas posiciones son combinadas por los *kia* (guías) que dirigen a cada fila.

Sin embargo, la presencia de la banda influye en uno de los requisitos centrales para los *Qina Qina* sin banda: soplar-danzar. Lo cual, simultánea y contradictoriamente, implicaba varias dificultades: rigidez corporal (que impedía realizar complejas coreografías), resistencia en el soplido (por el diámetro de la *qina*) y contar solo con especialistas (la mayoría ancianos). Todo fue cambiando paulatinamente: primero, al añadirle el pico/tapa a la *qina* se facilitó considerablemente su interpretación, disminuyendo el requerimiento de los especialistas; y segundo, con la introducción de la banda, además de diluir la rigidez corporal, separó el precepto de soplar-danzar, independizando la danza, pues ya no fue necesario tocar la *qina* para participar de una tropa, así ingresaron nuevos integrantes a la tropa y se modificó creativamente la coreografía (nuevos pasos de baile)⁴⁰, en este punto la experiencia corporal del participante es vital para la re/creación de los fenómenos de música y danza (Cánepa, 2001). De este modo, la presencia de las bandas y la ausencia o disminución de la música de *qina* permite realizar pasos más estilizados a partir de la disociación del músico-danzante. Con lo cual, en el proceso festivo, los cambios presentes, tanto la indumentaria como la danza, generan diferentes reacciones entre los grupos y comunidades: para algunos “sale bien nomás”, otros censuran lo ocurrido, y hay quienes se une a la tropa con banda porque les “encanta”. Estos aspectos muestran la importancia que tienen las personas en las dinámicas musicales ya que los cambios en la coreografía son producidos y resignificados constantemente generando múltiples reacciones y sentidos.

3.3. Entre huayños y tonadas: creación, adaptación y préstamo musical

Si bien se afirma que antiguamente la creación de tonadas estaba vinculada a la relación ritual con los seres espirituales que habitan en el entorno (*anchanchu* y *sirinu*), este criterio creativo presenta otras dinámicas actuales de creación. Una de ellas es la adaptación de canciones folklóricas (huayños urbanos) al *Qina Qina*, es el caso de la pieza

39 En la representación gráficamente de estas posiciones y la ubicación de cada uno de los personajes, utilicé los símbolos empleados usualmente en los estudios de parentesco: el círculo para representar a la mujer y el triángulo para el varón, añadí algunos elementos que pueden ayudar a representar al personaje que simbolizan, ver figura A-11, Anexo A.

40 La creación de pasos en la danza puede ser un proceso contingente. Por ejemplo, durante un descanso del *Qina Qina* con banda, el hermano del guía joven comenzó a implementar algunos arreglos al paso básico del baile animando a todos a seguirle; luego, al tocar la banda, se lo puso en práctica igualando los pasos: levantando la *qina* y el chicote, una en cada mano, mientras el cuerpo se inclina y se retraen más las rodillas. Si bien la creación de nuevos pasos puede ser un proceso espontáneo, también se da el caso opuesto, en la comunidad de Corpa realizan varios ensayos, en los cuales se implementan, con antelación, los pasos a realizar en la danza, para lo cual, el *kia* se ayuda de un silbato para marcar los cambios de los pasos a seguir (Modesto, 2008).

musical “*Cinco por ocho cuarenta*”⁴¹, la cual fue adaptada por los *kia*, esto implica una gran habilidad musical, ya que no solo se realizó una copia del huayño, sino un arreglo musical a la estructura musical del *Qina Qina*, lo que implica un proceso de diálogo de sonoridades. En el contexto competitivo que las fiestas propician, la presencia de esta nueva tonada genera diferentes reacciones: empatía y admiración por el arreglo, la crítica por la incapacidad de la agrupación en presentar nuevas tonadas para la festividad, o simplemente no afecta en el desarrollo festivo.

Otra dinámica es el papel de las bandas como receptoras de este cambio, proceso que como se vio mantuvo los criterios melódicos más visibles, pero modificó los aspectos rítmicos y armónicos del *Qina Qina*. Un tercer aspecto, se refiere al proceso de arreglo del *Qina Qina* a la banda, en cuyo caso el Director de una banda asume la adaptación a la estructura musical, para ello es necesaria una breve reunión entre el director de la banda y uno de los *kia* del *Qina Qina*, aproximadamente, un par de horas antes de que inicie la festividad: “Se capta, se capta. Nosotros estamos tocando *Qina Qina*, ahí banda está acompañando...y capta nomás” (Modesto, 2008). Este diálogo musical es posible ya que gran parte de los directores de las bandas provienen de alguna región altiplánica aymara, por lo cual tiene conocimiento o referencia del idioma musical local⁴². De esta manera, se suscita un proceso de transferencia musical del *Qina Qina* interpretado por la *qina* a los instrumentos musicales de bronce de la banda⁴³. Como se vio, las acciones de creatividad musical han cambiado, así como ha cambiado el contexto de ejecución. Si bien se mantienen algunas prácticas rituales vinculadas a la actividad musical, la producción musical y su vínculo con los seres no humanos amplía sus vínculos musicales con los de otros contextos.

4. Procesos de la dinámica musical tiwanakeña

4.1. Condiciones micro estructurales e identidades locales

Los procesos micro estructurales son escenarios de formas de relacionamiento entre las identidades y los sujetos que participan de las festividades y sus prácticas musicales. Mencionaré cuatro.

Para empezar, la influencia religiosa ejercida por las sectas protestantes, visibiliza un grupo específico de identidad tiwanakeña: los cristianos o hermanos, estas agrupaciones realizan diferentes actividades para mostrar e imponer sus visiones sobre la fe, estas se plantean con

41 Las adaptaciones incluyen también música de otros departamentos, como Potosí, y el caso de la adaptación de la pieza “*Cholita Marina*” al *Chuta*.

42 Don Roberto (director de Bandas, orureño), explica que fue contratado con su agrupación para la fiesta del Tres de Mayo en la localidad de Achacachi. Allí tuvo que adaptar la música del *Muqululu* (interpretada por una *qina pusi p'ia*) a la banda. Siendo que él es de origen aymara y que en su comunidad practican músicas autóctonas, realizar la adaptación a la banda no fue difícil.

43 Resuelta la línea melódica, con la aprobación del *kia*, el director de la banda memoriza (o graba) toda la melodía, y la traslada al resto de la banda. Siendo que las bandas tienen una organización armónica predefinida, cada músico de banda ya conoce su posición armónica en la cual ejecutará su instrumento. Lo que implica que solo debe asimilar y memorizar la melodía. Si la banda tiene manejo de partitura, dicha transferencia musical emplea ese mecanismo.

distintos grados de rigidez sobre sus principios (fundamentalismo), buscando la prohibición del consumo de bebidas alcohólicas, coca, café, la realización de rituales (lluvia, siembra, etc.) y principalmente la participación en las fiestas (Canessa, 2004), tal situación tiene mayor efecto, cuando un cristiano asume el cargo de autoridad (Mallku) en su comunidad.

Un segundo motivo, es la presencia de danzas urbanas⁴⁴ dentro del sistema festivo, cuya principal característica es el uso de la banda. En Tiwanaku, dos son los principales referentes: la morenada (en Exaltación, 14 de septiembre) y el *Ch'uta* (en Carnavales), su presencia no es nueva (mediados del siglo XX), pero antes era un principal dispositivo cultural de la identidad vecina; la cual paulatinamente cobra mayor presencia con la identidad residente, quienes a partir de su multilocalidad son portadores también de la identidad urbana (y las danzas pesadas como la morenada), proponiendo estas innovaciones como garantía de la admiración y envidia, por parte de otras comunidades y con la finalidad de alcanzar prestigio a nivel intercomunitario. Importantes es subrayar que la identidad residente es múltiple, ya que no es atribuida solo a vecinos, sino a cualquier que viva en las ciudades (también se les atribuye éxito económico y mayor posición social).

Como tercer motivo para la presencia de la banda está el debilitamiento de la antigua práctica musical del *Qina Qina*, del cual señalaré dos aspectos: 1) Desde el punto de vista del músico, se tiene la dificultad interpretativa de la *qina* por largos periodos de tiempo, lo que conlleva el cansancio, por ello algunos músicos consideran la presencia de las bandas como una “ayuda”. 2) La tendencia de los músicos a embriagarse en exceso (“*se borachan*”) tiene un efecto inmediato en el debilitamiento de su presencia musical y competitiva, ya que la tropa “no aguanta” durante todo el proceso festivo; en cambio, la banda no incurriría en dicha falta ya que deben cumplir con el servicio. Esto dependerá del tipo de vínculo que une a los músicos con el cargo festivo (*pasanti-kawisa*): en el caso de la banda el vínculo es contractual, en cambio el músico *Qina Qina* está colaborando, en este último caso la bebida alcohólica es entendida como la retribución que el cargo festivo debe hacerle al músico⁴⁵.

Finalmente, como cuarto aspecto, se tiene la importancia del prestigio para los tiwanakeños que es entendido como “orgullo”. Este criterio se presenta en tres niveles vinculados a otras identidades: los músicos maestros, el cargo festivo, y la comunidad: 1) Se tiene la auto-valoración del músico como especialista en la comunidad y el proceso de ruego (solicitud formal) requerido por parte de los cargos festivos, ya que se encuentra en juego el prestigio del músico. 2) El papel del cargo festivo, se refiere al compromiso asumido para pasar cargo, y compromete el prestigio de la familia; así se explica los esfuerzos que

44 El término se refiere a una serie de manifestaciones que usualmente forman parte de las denominadas “músicas folklórica” (Bangert, 1995), ejecutadas en las “entradas” de las capitales del país.

45 Estos, hacen referencia a cambios respecto del significado de la bebida en contextos festivos ya que para Carter y Mamani (1989) era tarea de los organizadores dejar a sus invitados en completo estado de ebriedad como símbolo de aceptación y agradecimiento a sus actividades como pasante. Por otro lado Abercrombie (1993) señala el papel de la bebida alcohólica en el “retorno” y actualización de la memoria.

se realizarán por cumplir con el desarrollo de la festividad, aunque esto implique serias modificaciones a la fiesta misma o incluso costos personales (deudas). 3) Se refiere al prestigio de la comunidad a la que se representa, esto implica el cuidado de varios elementos (música, danza, procesión, fiesta, etc.) que ayudan a mantener el prestigio o aumentarlo, todo ello en el marco competitivo que implica el desarrollo festivo. En suma, estos tres niveles muestran, como elemento constante, el riesgo de afectación del prestigio, tanto a nivel individual (pasantes y músicos) como colectivo (comunidad). Por ello, en procura de no afectar el prestigio, estos recurrirán a diferentes estrategias como: invitar a músicos *Qina Qina* de otras comunidades, contratar una banda o sustituir la danza por otra.

Hasta aquí, mencioné algunos de los principales motivos para la inclusión de la banda de música en el *Qina Qina*. Esto muestra la importancia de los grupos sociales como parte de la generación de dinámicas culturales al interior de Tiwanaku, y como de estos procesos afloran otras identidades latentes, mostrando relaciones armónicas o tensiones existentes.

4. 2. Interacciones y estrategias sociales en la dinámica musical

Luego de presentar las principales condiciones para la presencia de las bandas en los *Qina Qina*, mencionaré las acciones/interacciones generadas, en algunos casos de forma contingente y en otros como estrategia de acción, este análisis tiene tres etapas o formas de interacción.

1. La inclusión de la banda en Tiwanaku como un proceso contingente, en procura de dar continuidad a la fiesta de San Pedro (en 1940 y 1950) y ante la ausencia de los músicos especialistas.
2. Entre las décadas del 1980 y 1990 se incluyó a las bandas en relación con dinámicas intra e inter comunales, tanto por la conformación de una tropa de *Qina Qina* por parte de los vecinos, como por la inclusión de otros productos sonoros (amplificaciones, agrupaciones electrónicas y orquestas, entre otros), los cuales traen una variedad musical al contexto local pero “sin afectar” significativamente el contexto y proceso festivo⁴⁶. Paralelamente, las bandas de música tienen similar rol, ya que amplían el panorama musical interno al incluir las “músicas de moda” (huayños urbanos, cuecas, entre otros), con repertorios musicales de acuerdo al contexto festivo. En este momento, la banda podría a ver pertenecido a un repertorio musical “nivel privado”, ya que amenizaban al interior del local de las comparsas, poco a poco la banda fue saliendo a la plaza (nivel público).
3. La migración y su relación con el papel del estatus y la reciprocidad en las identidades. Para lo cual plantearé dos componentes: primero, el papel de los cargos festivos-residentes y la vinculación que tienen con la riqueza como forma de acceso al reconocimiento social, aquí la presencia de la banda se entiende como símbolo de riqueza, esto se expresa cuando el cargo festivo-residente como eje fundamental del proceso (“todo depende de él”) comparte la banda, la cerveza y la fiesta. El segundo componente se refiere a la mirada colectiva sobre el prestigio y el papel de la reciprocidad, por ejemplo, cuando una pareja (*jaqi*), familia nuclear, asume el

⁴⁶ A este fenómeno, Gutiérrez le denomina “dinámica interna” para referirse a los procesos de transformación musical que no afectan a todo el desarrollo festivo, ya que se mantienen en un marco ritual propio (Gutiérrez, 1991).

cargo festivo también lo hace su familia extensa, sumándose incluso el parentesco ritual. En este caso se re/activan una serie de redes sociales de reciprocidad que se accionan con tres formas de interacción: *ayni*, *apxata* y *arku*. Así, la familia no solo apoya con alimentos o ganado sino con otros elementos como la cerveza y la música de bandas⁴⁷.

A manera de conclusión: dinámica musical e identidades en tensión

La presencia de la banda de bronce en el *Qina Qina* plantea una constante tensión y lucha por prevalecer visiones y sentidos del pasado y el presente, donde las identidades tienen un rol fundamental. Por un lado, se tienen las narrativas (esencialistas) de comunarios (adultos) que expresan el rechazo de la banda como parte del *Qina Qina* al ser una “mezcla, no autóctona, tergiversada”, para ellos la banda sería un “intrusa”. Al mismo tiempo, se tienen versiones de aceptación, donde la banda sería un símbolo de identidad musical, prestigio social y estatus vinculado a la riqueza. También los músicos *Qina Qina* consideran que la banda es una “ayuda”. Sin embargo, tampoco existe consenso en incorporar a la banda en los ciclos climatológicos, musicales y agrícolas locales.

La frase “parece que [está] bien, parece que no también” muestran la posición ambivalente, propia de esta fase procesual⁴⁸. Además en esta relación dialéctica se muestra la influencia mutua de los diferentes componentes: los prestamos/arreglos de otras músicas al *Qina Qina*, las dinámicas de la producción y creación musical, así como la versatilidad de los intérpretes locales de la *qina*. También se tiene que el *Qina Qina* es reproducido o “usado” por los comunarios para consolidar su prestigio, por los residentes para legitimar su presencia local, y por los vecinos y el municipio para instrumentalizarlo en festivales o concursos, a favor de un protagonismo sectorial, etc. Empero, las funciones musicales señaladas también pueden ser combinadas entre sí o redirigidas a otra de las identidades señaladas.

Otro aspecto, no mencionado, señala el rol de algunas familias que promueven la incursión de los hijos en las bandas de música: “tienes que tocar, tienen que ser algo”. Al respecto, Cardenas (2005) apunta que la actividad de músico es una profesión y herencia, y el papel del ejército es ser una escuela musical, ello explica la necesidad de acceder al contexto militar (Escuela Militar de Música) y hacer de su actividad musical una profesión, junto con el cambio de rubro de agricultor a otros (ganadería y la lechería, incluso otras esferas laborales como ser chofer, comerciante y profesor); en el mismo sentido, Villcarani (1991: 218-219) apunta que los recursos logrados de la profesión de músico no abastecen sus necesidades, por ello desarrolla una actividad económica

47 En situaciones festivas urbanas como matrimonios y festividades religiosas se suele llevar (en el sentido de *apxata*) grupos de música como “zampoñadas” (pequeñas agrupaciones de *sikuris*), agrupaciones urbanas de música (Los Pukara, por ejemplo), grupos de bandas o incluso mariachis.

48 Estas reflexiones también se generaron en las personas participantes de la investigación, al considerar que dejar de lado el “*flawito*” (flauta) e incluir la banda: “pero cultura no es con banda, ¿no ve? [...] ahora con banda parece que no es cultura (sonríe). Así parece” (Modesto 15/02/2008). Similar reflexión hace Claudio respecto a las bandas: “Porque la fiesta de San Pedro y San Pablo debería de ser *de cultura*, de *Qina Qina* y no meter banda o amplificación, eso en una palabra: distorsiona” (Claudio 15/02/2008).

diversificada. De este modo, la necesidad de “ser algo” no solo se limita al aspecto individual, sino también familiar, impulsado por la búsqueda de reconocimiento social, mostrando claramente la presencia de múltiples identidades.

Ante estos fenómenos es inevitable preguntar: ¿La banda ha favorecido o debilitado al *Qina Qina*? Si bien esta interrogante trae consigo una carga valorativa, esencialista y dicotómica, por todo lo mencionado, se puede argüir que la presencia de las bandas tiene múltiples implicancias y sentidos. Puede entenderse como favorable a la continuidad del contexto festivo, ya que por medio de esta se logró contar con un mayor número de participantes y la articulación de diferentes identidades locales, incluyendo nuevas generaciones, quienes atraídos por la potencia sonora, la moda y el prestigio decidieron formar parte de las tropas. La presencia de la banda puede entenderse como la construcción permanente del *Qina Qina*: ahora la *qina-tapani* ya se parece a un *pinkillu*; también participan personas que no tienen la obligación de saber tocar, y la forma de bailar incorpora nuevos elementos performativos; por su parte, los sentidos rituales atribuidos al *Qina Qina* van a tomar nuevos rumbos los cuales responden a las identidades, actividades y deseos de las personas que lo practican; las representaciones del sistema sonoro-musical cambian, muchos aspectos serán olvidados o refuncionalizados según el contexto en el cual se ocupe. Por lo cual, se evidencia que las relaciones de tensión presente entre diferentes identidades locales, y expresada en momentos diferenciados del tiempo, se concentran en las fiestas, y las músicas son escenarios culturales centrales para la competencia de estas identidades, procesos que además se relacionan con las visiones creadas de la identidad nacional en diferentes momentos históricos. Lo que no implica que una visión haya cedido paso a la otra, sino que los diferentes momentos pueden estar presentes simultáneamente en la narrativa de cada grupo, como argumento de su importancia sobre el otro. En suma, el papel de las bandas en los *Qina Qina* representa la dinámica misma del fenómeno musical y cultural, proceso que no está cerrado ni exento de críticas, tensión, ni ambigüedad, pero que se constituye en un potencial elemento de estudio que exige una visión y aproximación múltiple, contextualizada y dinámica.

Bibliografía

- ARNOLD, D.Y. 2008. *¿Indígenas u obreros? La construcción política de identidades en el Altiplano boliviano* (1a ed.). La Paz: Fundación UNIR-Bolivia.
- AROM, S. 2001. Modelización y modelos en las músicas de tradición oral [1998]. En: *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología 2* (Capítulo 9, págs.: 203–232). Madrid: TROTТА.
- BANGERT, D. 1995. Música urbana de La Paz. Informe Preliminar. En: *Etnología: Boletín del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.*, 55–66, La Paz: CIMA.
- BELLENGER, X. 2007. *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca.* S. Recarte, Trans. Lima: IFEA.

- BERTONIO, P. L. 1993. *Transcripción del Vocabulario de la Lengua Aymara* [1612]. (R. S. Gabriel, Ed.). La Paz: Instituto Radiofónico de Promoción Aymara - IRPA.
- BOURDIEU, P. 2004. La Objetivación Participante. En: *La Voz de la Cuneta*, (Nº 4), págs.: 3–22.
- CÁNEPA Koch, G. 2001. Introducción: Formas de cultura expresiva y la etnografía de 'lo local.' En: G. Cánepa Koch (Ed.), *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo Editorial.
- CANESSA, Andrew. 2004. ¿Hermanos bajo la piel?: evangélicos y kataristas en Bolivia. En: Alison L. Spedding (Ed.), *Gracias a Dios y a los achachilas: ensayos de sociología de la religión en los Andes*. La Paz: ISEAT/Plural editores.
- CÁRDENAS, J. 2005. Las Bandas de Música en Bolivia. En: *XVI Festival Luz Mila Patiño* - CD2 Libro Multimedia, Simposio. Fundación Simón I. Patiño.
- D'HARCOURT, M.; D'HARCOURT, R. 1990. *La música de los Incas y sus supervivencias* [1925]. Lima: OXY-Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- DE LUCCA, M. 1983. *Diccionario – Castellano, Castellano – Aymara*. La Paz: CALA.
- DÍAZ GAINZA, J. 1977. *Historia Musical de Bolivia (2da. Edición)*. La Paz: Puerta del Sol.
- FERNÁNDEZ, R. 1987. Fiestas tradicionales Aymaras. En: *Reunión Anual de Etnología No. 1*, Tomo III (págs.: 97–112). La Paz: MUSEF.
- GÉRARD, A. 2002. Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia: Método y Conclusiones. En: *La Música en Bolivia: de la Prehistoria a la Actualidad* (págs. 497–527). Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- GÉRARD, A. 2010. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores...en la fiesta de Anata/Phujllay: Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*. Tomo II. Potosí: Universidad Autónoma Tomás Frías / FAUTAPO / Plural Editores.
- GRUSZCZYNSKA-Ziolkowska, A. 1995. *El Poder del Sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Cayambe: Abya-Yala.
- GUERRERO, P. 2002. *La Cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala.
- GUTIÉRREZ C., R. 1990. *La importancia de la música en el mundo andino*. En: *Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología* (págs. 287–294). La Paz: MUSEF.
- GUTIÉRREZ C., R. 1991. La dinámica musical en el mundo andino. *Etnología: Boletín del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*, XV (Nº 20), 35–44, La Paz: CIMA.
- GUTIÉRREZ, R. y GUTIÉRREZ, I. 2009. *Música, Danza y Ritual en Bolivia: Una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. La Paz: FAUTAPO.
- HAMMERSLEY, M.; ATKINSON, P. 2001. *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- HOLZMANN, R. 1987. *Introducción a la Etnomusicología: Teoría y Práctica*. Lima: Huanuco.
- KARTOMI, J. 2001. Procesos y Resultados del contacto entre Culturas Musicales: Una discusión de terminología y

- Conceptos [1981]. En: *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología* (Capítulo 14, págs. 357–382). Madrid: Trotta.
- LATHAM, A. 2008. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- LAYME, F. 2004. *Diccionario Bilingüe. Aymara castellano - Castellado Aymara* (3a ed.). La Paz: Consejo Educativo Aymara CEA.
- LOZADA, B. 2007. *Cosmovisión, historia y política en los Andes* (Volumen 8 de Colección Maestría en historias andinas y amazónicas). La Paz: Producciones CIMA.
- MÚJICA, R. 2014. *Qina Qina y bandas en la fiesta de San Pedro y San Pablo: Dinámicas musicales y culturales en la localidad de Tiwanaku (Dpto. La Paz, Bolivia)*. Tesis de licenciatura. Carrera de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).
- MÚJICA, R.; CRISPIN, D.; CHARALY, D.; GUERREROS, J.; LÓPEZ, G. 2012. Música Aymara: Bolivia. En: *Música Aymara: Bolivia, Chile y Perú* (1ra., págs. 1–50). Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina - CRESPIAL.
- QURESHI, R. B. 1987. El sonido musical y la aportación contextual: Un modelo de performance para el análisis musical. En: *Etnomusicology*, Vol. 31 (Nº 1), 56–86. Retrieved from. Rescatado de: <http://es.scribd.com/doc/64877087/Regula-Burckhardt-Qureshi>
- RANCE, S. 2002. El método del diálogo de saberes. En: *Experiencias de Investigación Sociocultural* (pág. 7–22). La Paz: Comité de Investigación, Evaluación y Políticas de Población y Desarrollo (CIEPP).
- RANCE, S., SALINAS, S. 2001. *Investigando con ética: aportes para la reflexión-acción*. La Paz: CIEPP/Population Council.
- RICE, T. 2001. Hacia la remodelación de la Etnomusicología [1987]. En: *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología* (Capítulo 6, págs. 155–178). Madrid: Trotta.
- ROBLES, R. 2000. *La Banda de Músicos. Las bellas artes musicales en el sur de Ancash*. Lima/UNMSM: Fondo Editorial.
- ROZO, B. 2011a. *Curaciones de Luna Nueva: Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerio*. La Paz: FAUTAPO.
- 2011b. *Guía introductoria para la investigación de saberes, prácticas y productos musicales*. La Paz: FAUTAPO.
- 2004. Producción musical: entre la invención de la autenticidad, la construcción de identidades urbanas y la participación política. En: *Tinkazos Revista de Ciencias Sociales* Nº 16, 129–142.
- SÁNCHEZ, W.; RAMÍREZ, A.; LAMBERTÍN, G.; FLORES, F.; VACAFLOR, C.; LIZÁRRAGA, P. 2008. *Narrativas y políticas de la identidad en los valles de Cochabamba, Chuquisaca y Tarija* (1ra ed.). La Paz: Fundación UNIR-Bolivia.
- SANZETENEA, R. y SÁNCHEZ, W. 2000. Producción Sonora e Instrumentos musicales prehispánicos en los Andes Meridionales. En: *Boletín del INIAN -MUSEO*, (Nº 17), págs.. 1–13.
- SANZETENEA, R. y SÁNCHEZ, W. 2002. Instrumentos sonoros en las culturas prehispánicas. Un primer acercamiento. En: *La Música en Bolivia: De la Prehistoria a la Actualidad* (pp. 33–64). Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- STOBART, H. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. (B. Rozo López, Trans. Ashgate

Publishing, Ltd. Retrieved from. Rescatado de: <http://books.google.es/books?id=-yZaffnJvJ4C&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Henry+Stobart%22&hl=es&sa=X&ei=xqopUdKeIYnf0gHtn4D4Dw&ved=0CDcQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false>

-----1996. Los wayñus que salen de las huertas: Música y papas en una comunidad campesina del Norte Potosí. En: *Madre Melliza y sus crías: Ispall Mama wawampi. Antología de la Papa*. La Paz: HISBOL-ILCA.

THORREZ, M. 1977. *El huayño en Bolivia* (Estudio etnomusicológico en base a materiales fonogramados en los Departamentos de Potosí, Oruro y La Paz en 1942). La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.

VILLCARANI, P. 1991. Investigación sobre las Bandas populares de Música. En: MUSEF (Ed.), serie: *Reunión Anual de Etnología*, Tomo II (pp. 215–222). La Paz: MUSEF.

Entrevistas

Roberto Aguilar, 25 de junio de 2012.

Modesto Flores, 15 de febrero de 2008.

Claudio P., 15 de febrero de 2008.

Anexo A. *Qina Qina*

La forma de interpretación de la *qina* tiene gran influencia en el sonido que este instrumento genera. No existe solo una manera de emplear los dedos para tapar los orificios¹, pero sí se discrimina un orden específico al momento de emitir cada sonido (**Fig. A-1**). Por ende, la afinación tomada de la *qina* se basa en la forma de digitación empleada por los tiwanakeños al momento de interpretar ambos tamaños de *qina*.

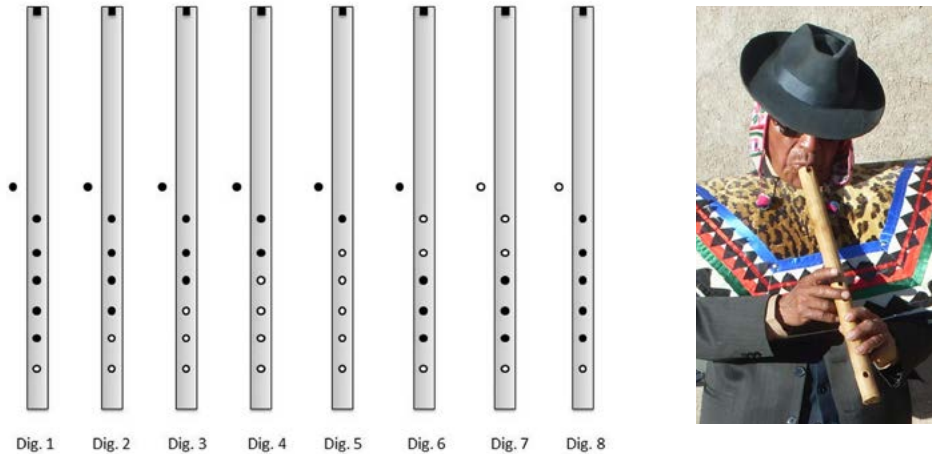


Figura A-1: Forma de digitación de la *qina*. **Fuente:** Mújica Angulo (2014).

Tamaño Instr.	Dig. 1	Dig. 2	Dig. 3	Dig. 4	Dig. 5	Dig. 6	Dig. 7	Dig. 8	Largo cm.	Diám. cm.
MEDIA										
TAYKA	E +11	F# -26	G +33	A -7	A# +7	C +39	D -22	E -3	49,8	3,2
MEDIA										
CH'ILI	B +15	C# -27	D +35	E -20	F +40	G +40	A -40	B -45	33,6	2,2

Figura A-2. Aproximación de alturas² promediadas correspondientes a las digitaciones **Fuente:** Mújica Angulo (2014)

- Respecto a la posición de las manos para interpretar la *qina*, Bellenger (2007) afirma que la forma tradicional es manteniendo la mano derecha en la parte superior y la izquierda casi en la base del instrumento. Pero en el caso de Tiwanaku esa no es una regla fija, ya que también es invertida: si la mano derecha va arriba (véase la Fig. A-1), el pulgar tapa el orificio posterior 1, el índice tapa el orificio 2, el dedo medio el orificio 3; luego, de la mano derecha se usa el dedo índice para el orificio 4, el medio tapa el orificio 5, y el anular tapa el orificio 6. Generalmente no se asigna ningún dedo para el último orificio porque no se emplea.
- La nomenclatura en el cuadro corresponde a los símbolos ingleses de las notas musicales: A: la; B: si; C: do; D: re; E: mi; F: fa; G: sol. El número del subíndice indica la octava, vale decir 0 para la octava central del do 262 Hz, +1 para la octava superior, -1 para la octava inferior. El número positivo o negativo siguiente representa la desviación en cent relativamente a la escala temperada con un diapasón en la 440 Hz. El cent es una unidad de intervalo, 100 cents equivale a un semitono temperado.

La figura muestra que los sonidos emitidos por la *qina* no corresponden a una afinación temperada. El registro acústico se basó en una tropa de diez *tayka* y dos *ch'ili*, cuyas alturas se promediaron antes de ubicarlos en el cuadro. Así, de forma más gráfica (**Fig. A-3**), se ve que en el caso de la *tayka* solo tres notas tienen cierta aproximación a la nota temperada (línea central 0): A, A# y E; mientras que en el *ch'ili* ninguna nota corresponde a la afinación temperada, por el contrario, están al borde de pertenecer a otra nota musical. Si bien este punto exige un análisis acústico detallado, esta aproximación expone la necesidad de entender la complejidad sonora y acústica que implica el estudio de la diversidad musical; lo cual rompe los supuestos de que la representación de las notas musicales en la partitura es definitiva y única, siendo todo lo contrario: la partitura solo es una aproximación referencial de lo que se escucha (**Fig. A-4**)³

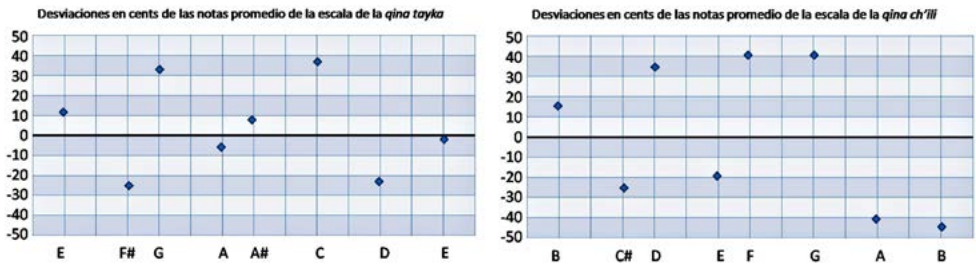
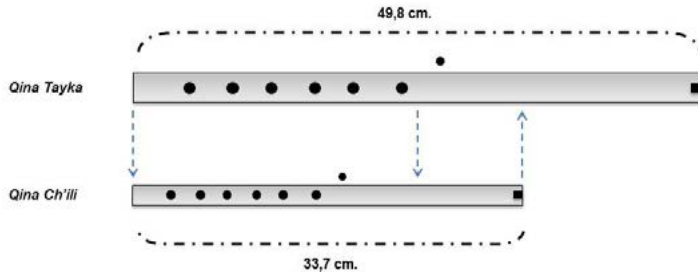


Figura A-3. Comparación de las desviaciones, en cent, de las notas promedio de la *qina tayka* y *ch'ili*. Fuente: Mújica Angulo (2014).



Figura A-4. Representación en partitura de las notas correspondientes a cada digitación. Fuente: Mújica Angulo (2014)

Figura A-5. Esquema comparativo de los dos tañamos de qina. Fuente: Mújica Angulo (2014).



3 Este procedimiento de análisis acústico sonoro se realizó con base en los estudios realizados por Arnaud Gérard en el Laboratorio de Física Acústica de la Universidad Tomás Frías (Gérard, 2002, 2010).

La estructura musical de la tonada *Qina Qina* está compuesta de una introducción, el cuerpo principal y una conclusión (coda). El cuerpo principal tiene una estructura musical ternaria, ya que su forma melódica está compuesta de tres frases: A, B y C. Se inicia con la Introducción, y luego cada frase se repite antes de pasar a la siguiente, dando la siguiente figura: AA-BB-CC; al mismo tiempo, este grupo tripartito de pares se repite varias veces (||:AA-BB-CC:|) –hasta que los *kia* lo dispongan–; se concluye con la coda.

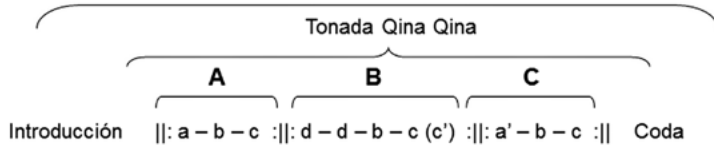


Figura A-7. Estructura melódica de la tonada *Qina Qina* (*Añathuya*) **Fuente:** Mújica Angulo (2014).



Figura A-8. Notas transitorias (Fa# y Si b) de la Escala en la tonada *Qina Qina* **Fuente:** Mújica Angulo (2014).

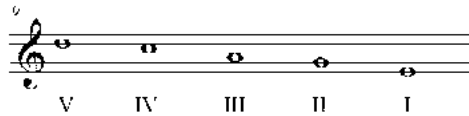


Figura A-9. Escala pentatónica empleada en el *Qina Qina* **Fuente:** Mújica Angulo (2014).



Wankara de Qhawsaya
Diám. 50 - Alto: 15 cm.



Kaja (Chami Chico y Corpa)
Diám. 35 cm.- Alto: 15 cm.



Tambor (varias comunidades)
Diám. 35 cm. - Alto: 10 cm.

Figura A-10. Fotografías de los membranófonos (*wankara*, *kaja*, tambor) **Fotos:** Mújica Angulo (2014).

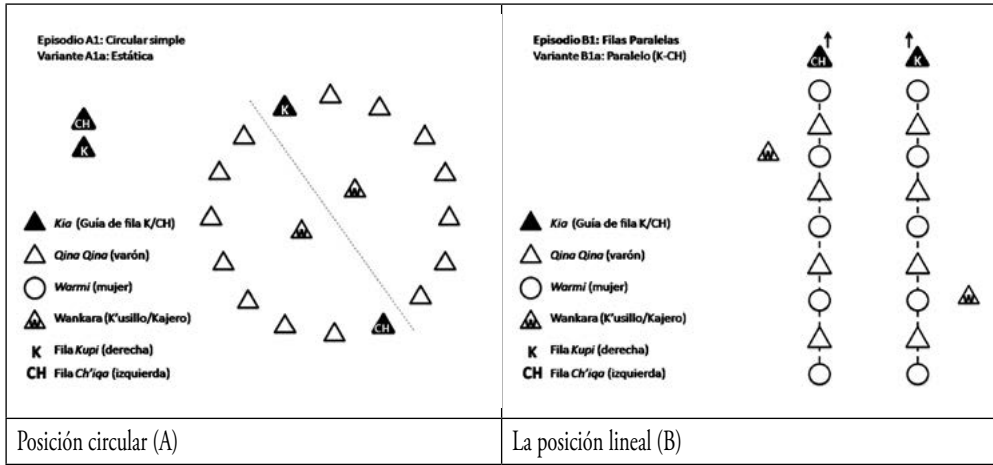


Figura A-11. Figuras base de las posiciones (circular y lineal) coreográficas del *Qina Qina*. Fuente: Mújica Angulo (2014).

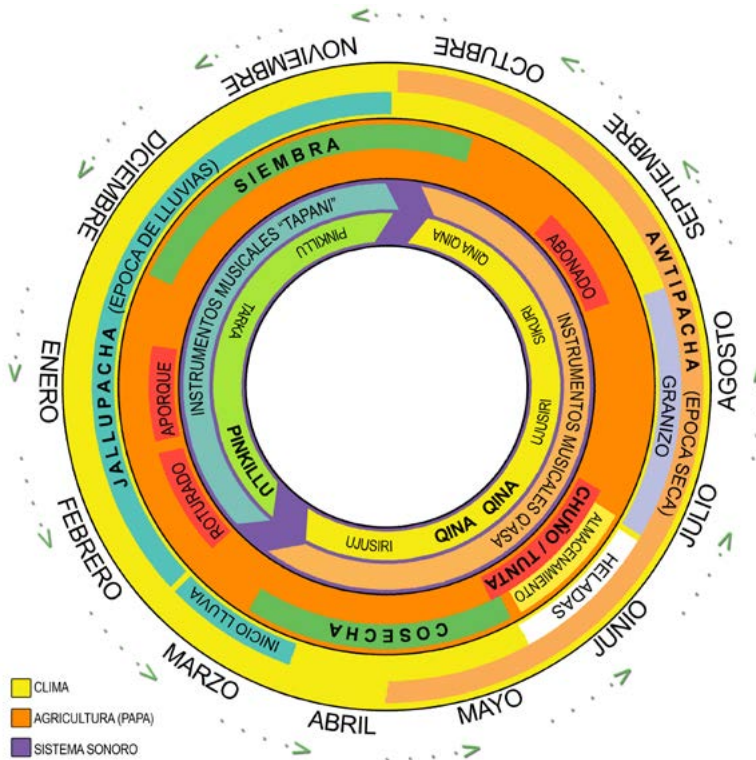


Figura A-12. Sistema sonoro-musical como integrador de los sistemas agrícola (cultivo de la papa) y climatológico (época seca y de lluvias). Fuente: Mújica Angulo (2014).

Anexo B. *Qina Qina* con banda

Esta partitura muestra que la estructura musical básicamente es la misma que del *Qina Qina* ya que consta de introducción, cuerpo principal y conclusión (coda). El cuerpo principal tiene una estructura musical ternaria, ya que la forma melódica está compuesta de tres frases: A, B y C. En la interpretación, se inicia con la introducción, y luego cada frase se repite antes de pasar a la siguiente, resultando la siguiente figura: AA-BB-CC, la cual se repite una y otra vez (||:AA-BB-CC:|), para finalmente pasar a la coda. Cada frase presenta longitudes similares y están compuestas por semifrasas.

INTRODUCCIÓN ♩ - 86

The musical score is organized as follows:

- INTRODUCCIÓN:** Features a trumpet staff with a melodic line and a drum staff with a steady accompaniment.
- Phrase A:** The first of three phrases in the body, marked with a box labeled 'A'. It shows a trumpet melody and drum accompaniment.
- Phrase B:** The second phrase, marked with a box labeled 'B', following a similar structure to phrase A.
- Phrase C:** The third phrase, marked with a box labeled 'C', also following the same structure.
- CODA:** The final section of the piece, featuring a concluding trumpet melody and drum accompaniment.

Figura B-1. Partitura transcrita de la tonada de *Qina Qina* con banda de la comunidad de Chambi Chico **Fuente:** Mújica Angulo (2014)

Siguiendo la línea melódica de la trompeta, se puede decir que si bien la introducción y la frase A generalmente son idénticas al *Qina Qina*, suele encontrarse variantes en la frases B y C. En este caso, prácticamente se creó una nueva melodía representada por la semifrased c, la cual se repite con variantes de altura, y antes de conectar a la semifrased b, se añade un motivo de conexión (semifrased d). Además, se mantiene el uso del motivo característico del *Qina Qina* presente en el compás N° 11, el cual marca el inicio de la repetición de la tonada, funcionando como un nexo entre ambos.

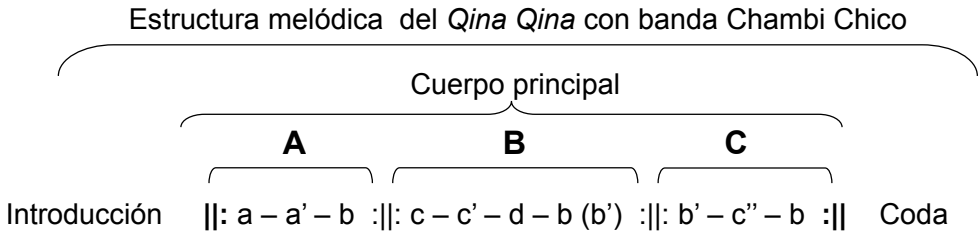


Figura B-2. Estructura melódica de la tonada *Qina Qina* con banda. **Fuente:** Mújica Angulo (2014).

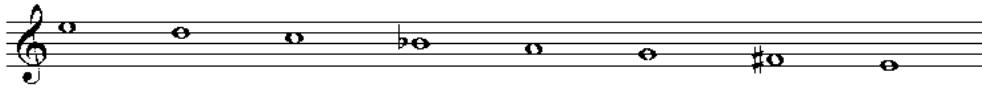


Figura B-3. Escala proyectada de los sonidos empleados en la tonada con banda. **Fuente:** Mújica Angulo (2014).



Figura B-4. Notas transitorias (Fa# y Si b) de la escala en la tonada *Qina Qina* con banda. **Fuente:** Mújica Angulo (2014).



Figura B-5. Escala pentatónica empleada en el *Qina Qina* con banda. **Fuente:** Mújica Angulo (2014).



Figura B-6. Banda de músicos de Tiwanaku con el *Qina Qina* de la comunidad de Chambi Chico
Fuente: Mújica Angulo (2014).



Agrupación mínima de músicos de banda en Todos Santos. Los intérpretes ejecutan la trompeta, el bajo y el bombo. **Fuente:** Mújica Angulo (2014).

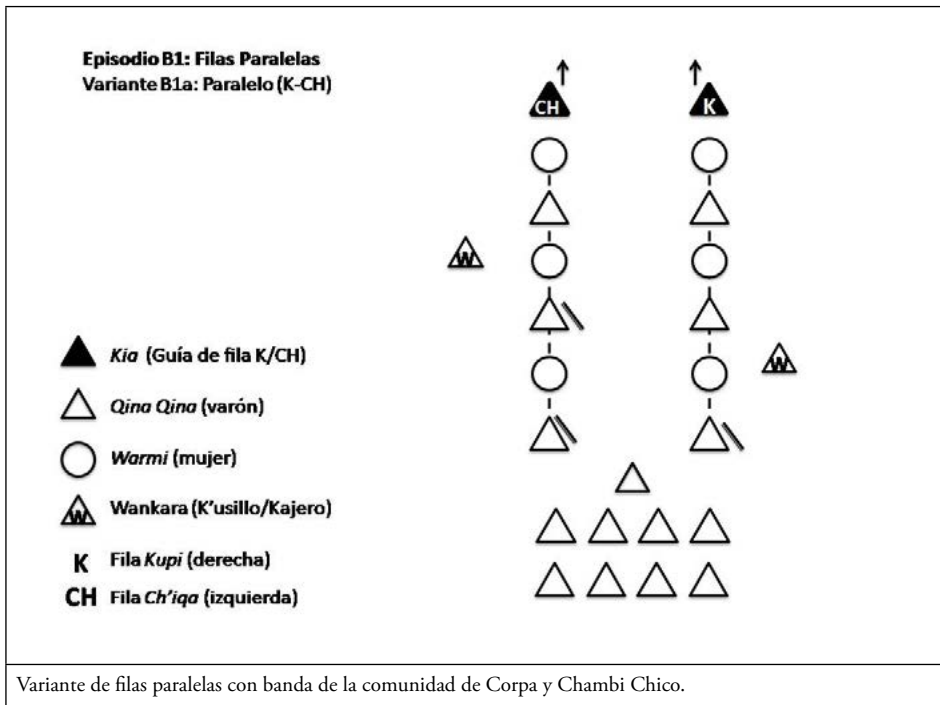


Figura B-7. Posición del *Qina Qina* con banda. **Fuente:** Mújica Angulo (2014).