



ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL DE BOLIVIA
CAMARA DE DIPUTADOS

CAMARA DE DIPUTADO SECRETARIA GENERAL	
1099	
17 ENE 2023	
HORA 10:29	FIRMA
NO REGISTRO	NO OIRAS

La Paz, 16 de enero de 2023
CD/EML/N° 090/2022-2023

Señor:
Jerges Mercado Suarez
PRESIDENTE CAMARA DE DIPUTADOS
ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA
Presente. –

CAMARA DE DIPUTADOS PRESIDENCIA RECIBIDO	
16 ENE 2023	
HORA 12:25	FIRMA
V. REGISTRO	V. FON
4	?

PL 220 / 22-23

REF.: SOLICITA REPOSICION DEL PL 171/2021-2022

De mi mayor consideración:

Por intermedio de la presente le hago llegar un cordial saludo. En virtud a lo dispuesto en el Art. 158. Núm. 3 de la Constitución Política del Estado y de acuerdo a lo previsto en el Art. 117 y la disposición transitoria segunda del reglamento General de la Cámara de Diputados, tengo a bien solicitar a su autoridad la Reposición del PL 171/2021-2022 "PROYECTO DE LEY QUE DECLARA AL TAQUIRARI, LA CHOBENA Y EL CARNAVAL PATRIMONIO DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA", con la finalidad de proseguir con el tratamiento correspondiente.

Sin más que decirle me despido con las consideraciones más distinguidas.

Atentamente:



[Handwritten Signature]
Dip. Mg. Estefanía Morales Lanza
DIPUTADA NACIONAL
ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL



CÁMARA DE DIPUTADOS
Legislado con el pueblo



ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL DE BOLIVIA
CÁMARA DE DIPUTADOS

CÁMARA DE DIPUTADOS PRESIDENCIA RECIBIDO ICD			
01 OCT 2021			
HORA	14:02	FIRMA	
Nº REGISTRO	Nº FOLIOS	f	
	66		

La Paz, 30 de septiembre de 2021

CÁMARA DE DIPUTADO SECRETARIA GENERAL			
P 5437			
04 OCT 2021			
HORA	11:30	FIRMA	
Nº REGISTRO	Nº FOLIOS		

Señor:
Dip. Freddy Mamani Laura
PRESIDENTE
CÁMARA DE DIPUTADOS
ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA
Presente. -

PL 220/22-23
PL 171-21

REF.: PRESENTACION DE PROYECTO DE LEY

De mi mayor consideración. **PL- 325-20**

Por medio de la presente le hago llegar un cordial saludo. Asimismo de conformidad a lo dispuesto en el Art. 162 parágrafo I, núm. 2 y los artículos 116 y 117 del Reglamento General de la Cámara de Diputados, me permito presentar a su autoridad el proyecto de ley **"QUE DECLARA AL TAQUIRARI, LA CHOBENA Y EL CARNAVAL PATRIMONIO DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA"**, para su análisis, tratamiento y consideración de acuerdo al procedimiento, previo cumplimiento de formalidades de orden legal y administrativo.

Sin otro particular me despido haciéndole llegar mis consideraciones más distinguidas.
Atentamente.

Dip. Estefanía Mendes Cruz
DIPUTADA NACIONAL
ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL

C.c./Arch.





PROYECTO DE LEY QUE DECLARA AL TAQUIRARI, LA CHOBENA Y EL CARNAVAL PATRIMONIO DE ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA.

Exposición de motivos y justificación histórica y cultural.

En la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, en fecha viernes 27 de agosto del año 2021, se llevó adelante el **Simposio Nacional sobre ritmos tradicionales del Oriente boliviano**, organizado por el COMITÉ IMPULSOR PARA EL FORTALECIMIENTO DE LAS EXPRESIONES CULTURALES DEL ORIENTE BOLIVIANO, y la Fundación Cultural Cueca Boliviana ("FCCBWC"), con la participación de Instituciones, músicos, compositores, coreógrafos, poetas, investigadores, personas y público en general. En el que se logró consensos y acuerdos para remitir a la Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia el anteproyecto de Ley declarando PATRIMONIO CULTURAL, MATERIAL E INMATERIAL DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA A LA CHOBENA, EL CARNAVAL Y EL TAQUIRARI. Se adjunta el Manifiesto de convocatoria de dicho evento con las respectivas firmas de los impulsores.

I. ANTECEDENTES MÚSICA DEL ORIENTE BOLIVIANO

La música, la poesía y la danza, constituyen patrimonios culturales de gran importancia para nuestro país, como referentes de identidad regional y portadores de significados socioculturales, reflejos de la historia de nuestros pueblos.

Son numerosas estas expresiones en el Oriente Boliviano, posibilitando un rico mosaico cultural por la diversidad presente en la región conocida como las Tierras Bajas de Bolivia, misma que está integrada por La Región Amazónica, Los Llanos de Moxos, La Llanura Cruceña y Chiquitana, la región del Precámbrico Chiquitano y de Guarayos y El Gran Chaco o Chaco Boreal. Regiones con una historia de permanente contacto intercultural, por parte de pueblos de la llanura, en un corredor que va del extremo norte al extremo sur, geográficamente ubicado al este de Bolivia y comprende los departamentos de Pando, Beni y Santa Cruz.

En este espacio geográfico, las expresiones culturales y los procesos históricos han dado lugar a una identidad, producto de encuentros y desencuentros que marcan características particulares y es el producto de esa simbiosis cultural. Las expresiones espirituales, económicas y sociales se manifiestan a través de dinámicas festivas o rituales, cuyos ritmos, melodías, ritos y danzas son el resumen de una integración de culturas, estableciendo un compuesto etnológico unido a su herencia histórica: la tierra; el territorio y a sus seres tutelares que tejen una diversa cosmovisión cultural.

Dentro de dichas expresiones artísticas musicales, coreográficas y espirituales, que reflejan la esencia de los pueblos de la llanura, la Amazonia, las serranías precámbricas y del chaco, se encuentran tres ritmos musicales, los cuales han surgido de dichas regiones o han sufrido modificaciones como aporte cultural, dentro de los espacios sociales que los han asumido como propios y han contribuido con su creatividad para darle una personalidad regional, que marque características particulares en cada población, identifiquen cada región cultural o de acuerdo a las características departamentales que establecen sus vivencias históricas.

Este proyecto de Ley tiene como objetivo la declaratoria como patrimonio del estado plurinacional de Bolivia, de tres manifestaciones culturales: El Taquirari, la Chobena y el Carnaval.

I.1 EL TAQUIRARI





I.1.a. ORIGEN Y ETIMOLOGÍA

El taquirari es un ritmo musical que, durante décadas ha provocado enfoques históricos encontrados para definir su origen y significado, muchos de los cuales, han establecidos diversas posiciones entre escritores de diferentes departamentos del Oriente Boliviano para precisar su procedencia.

Por un lado, tenemos la posición sostenida por el historiador beniano Prof. Roger Becerra Casanovas, que además fue asumida en 1991 por los ponentes en el Seminario de Patrimonio Cultural Cruceño, evento organizado por el Plan Regulador y el Proyecto "Misiones Jesuíticas" quienes afirmaban que el "TAQUIRARI":

"Proviene de la región de MOXOS (Beni) y del territorio del norte de Pando, de genuino origen mojeño, cuya denominación folklórica viene de la palabra autóctona también mojeña "Taquiriquire" que significa flecha y por extensión indica "Danza de la flecha", una ofrenda que los aborígenes interpretaban en sus fiestas como agradecimiento a esta arma que les aseguraba el sustento diario y los protegía de sus enemigos"

El mencionado informe (Seminario de Patrimonio Cultural Cruceño), anexaba algunas notas que dejaron abiertos algunos temas para la investigación futura, pero que no fueron motivos suficientes para incentivar que los investigadores pudiesen constatar la veracidad de dicha información:

La nota de referencia y propuesta durante el mencionado Seminario era la siguiente:

Nota. - Para su posterior investigación diremos que según el compositor Casiano Columba Candia, asegura que el Taquirari proviene de la chovena, y que el nombre de taquirari se debe a que en Concepción a la chovena se la denomina como "Taquiborete", y a raíz del nuevo ritmo se la bautizó con el nombre de Taquirari.

Además, asegura que su padre el Sr. Protasio Columba Vilar le entregó a Mateo Flores, algunas chovenas las cuales las transformó este compositor en taquiraris, o sea que resumiendo afirma que el primer taquirari fue compuesto por don Mateo Flores el año 1.922 y que desgraciadamente no gustó a los que lo escucharon, recién después de la guerra del Chaco se empezó a darle importancia a este nuevo ritmo oriental.

Dice tener en su poder dos taquiraris compuestos por Mateo Flores.

Según el profesor Luis Rivero Parada, en su obra "MOJITANIA", otra versión sobre el origen de la palabra taquirari, lo encontramos entre los grupos de origen Arawac, que habitan las regiones de Alto y Bajo Izozog: Los Chane. Aunque, producto de su proceso histórico fueron conquistados por los guaraníes provenientes desde las costas del Atlántico, el grupo Chané logró imponer su patrimonio, material y sus simbolismos culturales, siendo incorporada dicha identidad Chané, como propia por parte del grupo belicista dominante (guaraníes).

Dentro del panorama musical de esta región chané-guaraní tenemos el término *tairari*, que se lo interpreta como tararear o cantar una canción. Arturo Molina Ruiz, en su obra todavía inédita: **LA MUSICA CRUCEÑA. Análisis y Descripción de los Géneros Musicales Tradicionales en el Departamento de Santa Cruz** analiza el ritmo mencionado bajo los siguientes argumentos:

"...lo que nos abre la posibilidad de que taquirari sea una transformación de dicha palabra. Las similitudes musicales también son parecidas si comparamos el obstinado rítmico del taquirari con el del arete de los ava - guaraní, las diferencias rítmicas son escasas y pueden ser resultado de la evolución del taquirari al ser sometido a procesos compositivos de mayor elaboración".





Molina, en su mencionada obra hace referencia a dos personajes, el primero muy ligado a la investigación de las manifestaciones culturales del Oriente Boliviano, así como a la documentación de sus usos y costumbres: El Dr. Hernando Sanabria Fernández.

“... para el historiador cruceño Hernando Sanabria Fernández, el taquirari puede tener su origen en las Misiones de Chiquitos, llegando a Santa Cruz de la Sierra transmitido por los indígenas que formaban parte de la peonada de las haciendas ubicadas a orillas del Río Grande. Tal es así que llega a manos del músico Mateo Flores quién compone de acuerdo a esta música y la bautiza con el nombre de taquirari al promediar el año 1924”.

Un dato importante que aporta Molina en su investigación, es la cita de la obra “El Peregrino en Indias” de Ciro Bayo, (la más antigua referencia a este ritmo). en la cual, queda establecido en un documento bibliográfico, la presencia del taquirari en el Oriente Boliviano y más específicamente en la región de Chiquitos, en la primera década de 1900.

Los hombres se sientan en bancos; las mujeres, aparte, en el suelo. Mientras algunas parejas bailan el taquirari, muy parecido en el ritmo y evoluciones al baile de gigantes y cabezudos de nuestro corpus, la reunión corea una especie de villancicos al son de flauta, violín y tambora. “

Molina continúa con la referencia a esta cita, afirmando que:

“Esta sería la referencia más antigua que tenemos sobre la presencia del taquirari en cualquier región del oriente boliviano, (Refiriéndose a Ciro Bayo), lo que no demuestra que sea Chiquitos su lugar de origen, pero sí podemos afirmar que ya estaba plenamente establecido antes de que llegara a las ciudades grandes. Sus características musicales eran claramente identificables y por comparación con la música del Corpus en España, guarda alguna relación, al menos con aquellas que están en compas binario, ya que las características de esta música pueden tener variantes dependiendo la región”.

Con esta referencia histórica, podemos concluir y dar una forma preliminar, como preludeo a investigaciones que ante todo debe tomar en cuenta que: en lugar de provocar polémicas sobre su origen, pueda más bien esta oportunidad, ser facilitadora de procesos de integración y unidad, permitiendo estrechar los lazos en regiones, cuya historia y orígenes comunes es lo que ha establecido la identidad de los pueblos del Oriente Boliviano.

Arturo Molina, concluye el desarrollo de su investigación sobre este ritmo en particular, con los siguientes argumentos y reflexiones, criterios que podrían ser el norte sobre los cuales los investigadores puedan abordar una crónica seria y responsable en la investigación de este patrimonio musical.

En el Siglo XX el taquirari se convirtió en el género musical de preferencia de los músicos y compositores en todo el oriente boliviano, adoptaron su ritmo característico como identidad regional y crearon nuevas composiciones alcanzando su máxima popularidad en la década de los 60, cuando poetas de la talla de Raúl Otero Reiche, Hernando Sanabria Fernández, entre otros, ponen letra a la música de compositores como Susano Azogue, Nicolás Menacho, Godofredo Núñez, Percy Ávila, por mencionar algunos, que le otorgan al género su calidad musical y poética.

Si bien hasta el presente, la mayor parte de las investigaciones han estado dirigidas a precisar el origen histórico y su definición semántica, son escasos los estudios que se han propuesto el análisis musicológico y establecer las características en cuanto a influencias, estructura musical expresadas en modos y formas musicales, así como las características que establecen la métrica de sus versos, que han motivado la creación literaria acompañada de música.





A objeto de precisar un norte que puede ser complementado en investigaciones futuras, en el presente documento se recurrirá a las propuestas existentes de análisis musicológico, estableciendo un modelo tradicional recurrente en el tiempo histórico regional para la composición de dicho ritmo tradicional (el taquirari). Considerando, además, que las nuevas tendencias musicales de la actualidad han permitido liberar dichos marcos de composición a la inspiración creativa de nuestros músicos contemporáneos.

I.1.b. ETIMOLOGÍA

A riesgo de establecer principios contradictorios con el anterior punto, vamos a hacer referencia a todos los significados, propuestos por investigadores, sin precisar o determinar ninguno de ellos, simplemente como referencia de la amplia información, que nos permitirá trabajar a futuro para construir una identidad regional unificada a lo largo del Oriente Boliviano, o las Tierras Bajas de Bolivia.

Definición Guaraní

En cuanto a la etimología de la palabra taquirari, en idioma guaraní, tenemos la referencia al término *tairari*, que quiere decir tararear o cantar una canción, lo que nos abre una línea de investigación, ante la posibilidad de que taquirari sea una transformación de dicha palabra guaraní, relacionada a celebraciones de las comunidades próximas a la cuenca del

rio Parapetí en el Chaco Cruceño. Donde la mayor parte de su patrimonio musical está relacionado a las celebraciones del Atico y Arete Guazú, de los pueblos isoceños.

Las similitudes musicales también son parecidas si comparamos el *obstinato* rítmico del taquirari con el del *arete* de los *ava - guaraní*, las diferencias rítmicas son escasas y pueden ser resultado de la evolución del taquirari al ser sometido a procesos compositivos de mayor elaboración.

Trasladándonos a la región de los Llanos de Moxos, la palabra *taquirari*, según el maestro Roger Becerra, deriva etimológicamente del término en idioma moxeño *takirikire*, que quiere decir "flecha" y también da nombre al antiguo "ritual de la flecha".

La etimología nos informa que la palabra taquirari -designación posterior por evolución semántica del idioma- proviene de la voz moxeña "takirikire", que significa flecha. Esto quiere decir que el taquirari es una danza a la flecha, con la cual los aborígenes exteriorizaban su homenaje a tal arma que les aseguraba el sustento diario y a la vez le permitía defenderse de sus enemigos.

I.1.c. FORMAS DE BAILAR Y COREOGRAFÍAS

En cuanto al panorama musical del Oriente Boliviano, donde el ritmo del taquirari está presente, se debe establecer dos tipos de composiciones musicales, o formas de ser interpretado.

Por un lado el taquirari para ser escuchado, que fortalece la expresión poética del verso en la interpretación musical, propio de la inspiración de intérpretes - trovadores y el segundo estilo de composición de ritmo de taquirari que se orienta a una creación musical para establecer un ambiente festivo y acompañar los bailes y la diversión.

El taquirari ha conservado su aspecto más tradicional en San Ignacio de Moxos, siendo este parte de un ritual que fue inscrito por la UNESCO en el año 2012 como La Ichapekene Piasta,





una festividad sincrética que reinterpreta el mito fundacional mojeño de la victoria jesuítica de San Ignacio de Loyola, asociándolo a las creencias y tradiciones indígenas.

Según David Cabrera Mendoza, los abuelos llamados ICHASIANANA en lengua mojeña, están organizados en cabildos indígenas, se convirtieron en los guardianes de la cultura viva, conservando y transmitiendo su música, danza, vestimenta y rituales de la manera que lo hacían sus ancestros

El Taquirari es una danza de parejas, o integrando a todos los bailarines en ruedas, cuyas figuras en el baile se manifiesta libre al desplazamiento e inspiración de los danzantes, sin un orden establecido, ni esquema coreográfico.

Al margen de las festividades familiares o comunitarias, el ritmo se adecuaba como una alternativa durante las celebraciones carnestolendas ya que se prestaba con mayor versatilidad y ligereza para un baile de calle y de esta forma acompañar a las comparsas carnavales en sus recorridos visitando las casas de esperas en la "Fiesta Grande de Los Cruceños": El Carnaval.

I.1.d. FORMA MUSICAL DEL TAQUIRARI

La estructura formal del taquirari por lo general tiene 3 períodos de 16 compases sin contar la introducción en compás de 2/4. Según la práctica musical más usada, es la siguiente:

Introducción 8 compases.

Un taquirari puede tener varias introducciones y no necesariamente compuesto por un mismo compositor. Es muy común que los intérpretes creen su propia introducción.

TEMA A, tema de 8 compases, formado por dos semifrases de 4 compases que se repite con ligera variante hacia el final y da pie al período B.

TEMA B, estructurado también de un tema de 8 compases con un carácter de transición, puede repetir los primeros 8 compases o también tener un pequeño desarrollo o extensión del tema B.

TEMA C, tema de ocho compases con carácter de cadencia. En la música instrumental, especialmente la de banda, esta parte pasa a los instrumentos graves como trombones, bombardinos y tubas.

La interpretación de un taquirari puede también tener variantes pero nosotros ilustraremos las más utilizadas:

PRIMERA PARTE

Introducción, 8 compases de 2/4

TEMA A (a - a'), 16 compases de 2/4

TEMA B (b - b'), 16 compases de 2/4

TEMA C (c - c'), 16 compases de 2/4

SEGUNDA PARTE

Introducción, 8 compases de 2/4

A (Instrumental a manera de interludio)

TEMA B (b - b'), 16 compases de 2/4

TEMA C (c - c'), 16 compases de 2/4





O también puede repetir desde la introducción, en este caso la estructura se repite igual a la primera exposición. Esta manera de ejecución se da más en las interpretaciones de *bandas* y *tamboritas*.

I.1.e. INTERPRETACIÓN

El taquirari, ha sido interpretado en diferentes instrumentos, de acuerdo a la característica de la celebración y ocasión. Por una parte en los espacios comunitarios de poblaciones originarias, su interpretación se realizaba con instrumentos tradicionales de viento, fundamentalmente la flauta de tacuara, donde se ponía en relieve la melodía y su consecuente manifestación en el baile.

Cuando se incorpora al espacio de celebraciones carnestolendas, estuvo y es interpretado en instrumentos de la familia de vientos (aerófonos de metal). Las bandas de música acompañan los bailes de calle de las comparsas carnavaleras.

En cuanto al taquirari donde prima la interpretación poética del verso, es ejecutado por dúos, tríos o cuartetos acompañados de guitarras, donde los intérpretes hacen gala de la habilidad vocal instrumental expresando la riqueza armónica de los instrumentos de cuerda, sumado a la composición, donde se destaca la habilidad vocal de los intérpretes. Esta última forma de interpretación, le brinda al taquirari una categoría de melodía para ser escuchada, dedicada y disfrutada por los oyentes, ...más que para ser bailada, aunque: podría brindar el espacio y el ambiente oportuno para una baile romántico, más pausado y cadencioso.

I.1.f. INDUMENTARIA TIPICA

Muchas veces se atribuye, como una vestimenta tradicional el clásico pantalón y camisa blanca, acompañado de abarcas de cuero, indumentaria con que se representa de forma coreográfica el baile, dentro de un escenario campestre, fundamentalmente relacionado a pueblos originarios. La diferencia entre una población cercana a la ciudad capital era el clásico pantalón blanco y camisa blanca de tela y en los espacios comunitarios étnicos, esta misma vestimenta de lienzo elaborado de algodón.

Pero si podemos remitimos a fotografías antiguas del Santa Cruz de antaño, podemos apreciar, dentro de los espacios urbanos de la ciudad, la elegancia de trajes de corte y corbata, propia de una aristocracia cruceña.

En el caso de los varones, la vestimenta y el garbo de sus trajes formales fundamentalmente, tenían el color blanco, muy característico de las zonas tropicales, en cualquier ciudad latinoamericana como europea de la época.

Cuando los elegantes bailarines, accedían a mostrar sus habilidades coreográficas, se despojaban del saco y del chaleco de sus cortes de tres piezas. (La conservación del chaleco, se lo puede apreciar en las regiones de los valles cruceños, donde la temperatura templada, permitía conservar esta pieza, por supuesto para la interpretación de otros ritmos propios de dichas regiones.

A la mujer se la asocia con el tipoi, nombre dado fundamentalmente a una vestimenta propia de las misiones jesuíticas o franciscana, principalmente elaborada de género de algodón, aunque en el espacio urbano, constituye un vestido suelto y sencillo, algunas veces de un tiro hacia el hombro o de dos tiros con bolados circulares en forma de pectorales coloridos (con blondas).





Cuando el ritmo ingresa a las celebraciones carnestolendas, la vestimenta cambia. Los bailarines, llevan las coloridas casacas que identifican a cada grupo carnavalero en los tres días de algarabía, de fiesta de calle en la ciudad capital y poblaciones de los alrededores.

I.1.g. LO SOCIAL Y ANTROPOLÓGICO

"En Bolivia, EL TAQUIRARI no tiene certificado de nacimiento, no existe un punto exacto de partida ni que indica en lo musical y dancístico, cuál es su forma o estructura, pero es innegable que en Bolivia existe y es parte del bagaje cultural sobre todo en la región del Oriente boliviano.

EL TAQUIRARI es parte importante de las manifestaciones socio-culturales del Oriente boliviano y es fundamental la puesta en valor de todas estas manifestaciones, ya que constituyen la identidad de una amplia región de Bolivia (el Oriente) y el ritmo ha motivado y ha sido aceptado e interpretado en todo el territorio nacional como un patrimonio nacional.

Por tanto, es importante que el Estado Boliviano brinde las condiciones para la protección y salvaguarda de esta manifestación cultural declarándola oficialmente como PATRIMONIO BOLIVIANO. Al mismo tiempo establecer un "DÍA DEL TAQUIRARI", a fin de resaltar el valor patrimonial como referente de identidad de nuestra nación en su conjunto.

I.1.h. EL DIA DEL TAQUIRARI

Se establece que con el fin de incentivar y valorizar esta expresión cultural musical, se celebrará "EL DIA DEL TAQUIRARI" el último domingo de noviembre de cada año. De este modo se podrá fortalecer y contribuir al enriquecimiento de este Patrimonio cultural boliviana incentivando Concursos nacionales de composición poética, musical y coreográfica.

I.2. LA CHOBENA

La chobena, constituye una danza y ritmo musical de indudable origen nativo, presente en todos los grupos amazónicos y del oriente boliviano, su dispersión en el espacio geográfico de Tierras Bajas de Bolivia, abarca los llanos de Moxos, la región de Guarayos y la Chiquitania.

Su interpretación corresponde a celebraciones de encuentro social comunitario, donde se la denomina "rueda", debido a su manifestación coreográfica formando grandes círculos de bailarines, en torno de los músicos que ejecutan las melodías en instrumentos nativos de viento, elaborados con tacuaras (cañas o bambúes) y acompañados rítmicamente de instrumentos de percusión (tambor, redoblante, bombo).

La introducción de instrumentos de cuerda como el violín, durante la época misional, jesuítica y franciscana, en las misiones de Moxos y Chiquitos, así como la presencia franciscana en Guarayos, permitió la incorporación de este instrumento de cuerdas, para acompañar los oficios religiosos, enriqueciendo de esta forma las posibilidades melódicas que ofrece el violín y sus instrumentos derivados, como es el caso de los violines de tacuara de la cultura guaraya, en la interpretación y creación de un amplio repertorio de música nativa, fundamentalmente en el ritmo de chobena.

El artículo "BREVE RESEÑA HISTORICA SOBRE EL ORIGEN DE LOS RITMOS DE MUSICA NATIVA ORIENTAL", cita al maestro Casiano Columba, que hace referencia al ritmo mencionado:





“Con referencia al ritmo de la Chovena (chobena) diremos que es la expresión más cabal y genuina que tenemos los cruceños o sea que su ritmo marcadamente autóctono y movimientos alegres permanece inalterable hasta nuestros días”.

Como bien lo aclara don Casiano Columba al decir que las notas de Chobena son inconfundibles porque tienen sabor a tierra, más propiamente dicho “Sabor originario”, y por lo general estas: están compuestas en tono menor. En la música nativa autóctona a decir de este compositor ***“Se ha salvado de recibir la influencia de los otros ritmos foráneos que llegaron hasta nuestros lares desde la colonización española.”***

La interpretación del ritmo de chobena, en las regiones de Guarayos y Chiquitos, tiene un amplio acervo patrimonial, muchas veces ligado a celebraciones paralitúrgicas, durante la celebración de fiestas en honor a los Santos Patronos de sus poblaciones, celebraciones que estaban en relación a los calendarios religiosos cristianos establecidos como herencia de las advocaciones religiosas de sus templos, al consolidarse las antiguas misiones jesuíticas primero y franciscanas con posterioridad.

El talento musical en los pueblos guarayos y chiquitanos los ha puesto en los ojos del mundo, no sólo por ser excelentes intérpretes, sino por conservar el legado musical del período jesuítico (1691 – 1767), conocida por *música barroca* o *misional*; menos conocido es el repertorio franciscano que data de finales del S. XIX en las poblaciones de Ascensión, Yaguarú y Urubichá en la provincia Guarayos.

Pero la verdadera expresión musical de los *guarayos* y *chiquitanos* se encuentra en la *chobena*, música de raíces nativas que se sobrepuso a los procesos históricos de la región y hoy en día está presente en todos los acontecimientos, sociales, y religiosos como elemento indispensable tanto para la cultura *guaraya* como *chiquitana*.”

1.2.a. ETIMOLOGÍA Chovena o Chobena.

Forma de escritura

En cuanto a la forma de escribir el término. No existe un argumento claro para definir la manera de escribir el nombre de esta música. Consultando con la musicóloga, Prof. Yolanda Cabrera en cuanto a la forma correcta de escribir *chovena* o *chobena*, mencionó que debía escribirse con “B” porque en idioma chiquitano no se usa la “V”.

El músico Roger Becerra realizó un estudio etimológico y lo vinculaba con el idioma *mojeño* y utilizaba el término con la “V” en su escritura.

Ciro Bayo en su libro “El Peregrino en Indias”, publicado a principio de 1900, hace referencia al término como Chobena.

Significado del término Chobena o Chovena.

Para el músico Rogers Becerra Casanovas, la “*chovena*” es un término que proviene del idioma *moxeño*, que significa “señora”.

Lo más contundente por su vinculación jesuítica, el nombre chobena dimana de “suvena”, transportado indubitablemente en la memoria del séquito de los conversores venidos de Mojos y, extendido entre la comunidad lugareña, utilizaron los elementos sonoros del lenguaje familiar, entroncado musicalmente en sus ceremonias sagradas.”

Arturo Molina, analiza lo propuesto por Roger Becerra, sobre dicha definición, (en su obra citada líneas arriba), bajo los siguientes términos:





“Sin embargo esta palabra, según el propio autor, viene a ser una distorsión del pronombre femenino suéna del idioma mojeño que significa “aquella”, pero no en el sentido de señalar lo femenino sino para referirse a lo divino, es decir a “María Santísima”; ya que al decir del maestro Becerra, este término como signo de nobleza o grado social, no existe en el idioma mojeño.

Hemos tomado como referencia al maestro Becerra dado su incansable trabajo de investigación sobre nuestra música y, sin conducirnos por las interpretaciones subjetivas. ...Basándonos en los trabajos de investigación de campo en la región de Chiquitos, el término chobena es utilizado para identificar la música de nueva data con ritmo de rueda o en idioma chiquitano sukiununux, verdadero nombre de lo que nosotros denominamos chobena y que quizá fue rebautizada al popularizarse en la ciudad de Santa Cruz.

Hay que tomar en cuenta que el indígena del oriente no acostumbra a dar nombre a los elementos que forman parte de un ritual o festividad (danza, música o teatro), éstos simplemente toman el nombre de la ceremonia, por esta razón, rueda o sukiununux no es nombre genérico de la chobena, es en realidad el modo en que se ejecuta: los músicos caminan en círculo mientras es interpretada”.

“Otra característica de la chobena *chiquitana* y *guaraya*, es la manera particular de interpretación: se ejecuta la chobena primero instrumental, luego es cantada por mujeres a *capella* y así van alternando por un tiempo bastante largo.

La chobena es considerada música “autóctona” porque el esquema rítmico que la caracteriza no tiene similitud con ningún otro género, no encontrándose ningún paralelo entre otros ritmos, sean estos originarios o europeos,

En el Simposio Nacional se ha definido la forma de escritura para denominar a ésta manifestación musical, dancística y poética como CHOBENA, luego de un amplio debate y por medio de una votación con todos los participantes en el Simposio. Dejando al Estado Boliviano futuras investigaciones que puedan aseverar o demostrar que se escribe de otra manera.

I.2.b. FORMAS DE BAILAR Y COREOGRAFÍAS

La Chobena, rueda o sukiununux, es sin lugar a duda una de las expresiones musicales más representativa de los pueblos originarios del Oriente de Bolivia, su indudable origen nativo, lo apreciamos en su funcionalidad socio cultural. No formaba parte de los programas litúrgicos de fiestas patronales en cuanto a su presencia en los oficios religiosos, o en las representaciones de saraos, lanceros, banderas y cuadrillas realizados en ocasión del desarrollo de las procesiones religiosas o celebraciones ante el templo misional.

Su ejecución musical y coreográfica estaba reservada para los espacios de convite comunitario, donde luego de celebrar las ceremonias de destapar los cántaros de chicha, en los hogares o casas de espera, como en las instalaciones de casas de cabildos, comúnmente conocidas como “casas de bastón” (denominadas así al constituir los espacios donde eran depositados los símbolos de autoridad de los caciques y alférez de la misión), iniciaban los músicos a interpretar estos ritmos originarios, sumándose todos los comunarios en una danza de integración social en grandes ruedas de bailarines y al mismo tiempo cantantes (a *capella*), alternando con la interpretación musical de instrumentos de viento, principalmente de cañas o bambúes, acompañado de instrumentos de percusión (cajas y bombos).

I.2.c. LA DANZA





El carácter festivo y de celebración de estas manifestaciones, constituían un elemento de profundo significado socio cultural y espiritual, como lo manifiesta Damián Vaca Céspedes en su obra **MUSICA, DANZA E INSTRUMENTOS TRADICIONALES DEL DEPARTAMENTO DE SANTA CRUZ.**

“La danza constituye una de las más creativas formas de expresión a través de movimientos corporales, que enuncian sentimientos, pasiones, acciones, actividades, creencias, temores y ha estado presente en las sociedades de todos los tiempos.

Este tipo de manifestaciones expresivas, desde el principio de los tiempos acompañó al hombre, reflejando las formas de vida de la primitiva sociedad humana, donde los primeros bailes asociados a fenómenos naturales surgen ante la imposibilidad de controlar su entorno natural y en la búsqueda de mitigar su miedo e impotencia, desarrolló prácticas espirituales, donde la ritualidad y los movimientos dancísticos estaban asociados a explicaciones místicas, mágicas y religiosas.”

La chobena chiquitana se baila en forma de rueda, sobre todo en aquellas donde participan las mujeres, pero también música y danza se trasladan a los espacios abiertos, especialmente en época de carnaval, donde la alegría y el efecto de la chicha, hacen que los festejos destierren las inhibiciones. En esta ocasión de carnestolendas existen instrumentos dedicados exclusivamente, dentro de un calendario anual de interpretación, como es el caso de las flautas transversas de tacuara y los pifanos de igual material.

Existen distintas funciones en estas manifestaciones, desde la representación de actividades económicas, como es el caso de la danza “Las Pescadoras y las Garzas” de la provincia Velasco, hasta la interpretación de los instrumentos de viento como el topix, antiguamente utilizado para amenizar y alentar a los equipos en un juego de pelota denominado “guatorosh”, actualmente su uso ha sido cambiado a su utilización durante la realización de trabajos comunitarios tipo “mingas”.

I.2.d. FORMA MUSICAL DE LA CHOBENA

“La estructura formal de la *chobena* está bien definida y salvo algunas excepciones tiene tres periodos de ocho compases (A – B – C) en 2/4.

El motivo melódico, de cada uno de estos periodos, es de cuatro compases que se repiten responde a la siguiente forma:

- Una extensión de 24 compases que se puede dividir en tres secciones, a las que si le asignamos una letra se suceden de la siguiente manera: **A – B – C – B – C.**
- Cada sección o motivo consta de 4 compases, en el caso de la sección **A**, esta se repite completa: **B** y **C** tienen 4 compases cada una pero se repiten juntas.
- El plan tonal de la chobena es bien básico, muy rara vez abandonan el enlace **V – I** (dominante tónica) y mucho más raro es encontrar alguna modulación o función alterada.

Las chobenas actuales han dejado el uso del motivo por *temas*, estas son de ocho compases divididas en dos semifrases de cuatro compases, repitiendo la segunda semifrase. También se ha ampliado su espectro armónico, pero aún dentro de las funciones de una misma tonalidad.”

I.2.d. INTERPRETACIÓN

Tradicionalmente, la chobena es interpretada por instrumentos de vientos y percusión: los vientos son los encargados de ejecutar la melodía y los de percusión llevan el “ritmo” de la





canción; esta manera de interpretación se hizo muy popular hasta nuestros días y han sido bautizadas bajo el nominativo de "Tamborita", compuesta normalmente por dos flautistas, una caja y un bombo.

Posteriormente la *tamborita* fue incorporando instrumentos como los platillos, maracas y en algunas regiones el violín; ampliaron su repertorio a otros géneros musicales tradicionales como el taquirari y el carnaval, de esta manera se mantienen como custodios absolutos de la tradición musical en el Oriente Boliviano.

"Otra característica de la chobena *chiquitana* y *guaraya*, es la manera particular de interpretación: se ejecuta la chobena primero instrumental, luego es cantada *a capella* y así van alternando por un tiempo bastante largo. La chobena es considerada música "autóctona" porque el esquema rítmico que la caracteriza no tiene similitud con ningún otro género, ya sea indígena, ya sea europeo.

I.2.e. VESTIMENTA

La vestimenta, está relacionada a la procedencia de los lugares de interpretación de este ritmo o género musical. Fundamentalmente antiguas misiones jesuíticas o franciscana, donde los que participaban de dichas celebraciones, estaban vestidos con prendas propias de dichos periodos históricos misionales.

Tipoi, para las mujeres, confeccionados de géneros de tela de algodón, con diseños de bolados y adornos de blondas circulares, en "V" o de acuerdo a la creatividad de las artesanas de las antiguas misiones.

Por su parte los varones vestidos de piezas separadas de camisa y pantalón del mismo material, aunque las prendas superiores, no tenían la abertura frontal propias de las camisas, sino que eran de una sola pieza en forma de "camijeta" (una especie de poncho con mangas, pequeño (cubría solo el torso), costurado en los extremos, bajo las mangas.

I.2.f. LO SOCIAL Y ANTROPOLÓGICO

"Debemos entender la chobena como resultado de una evolución que se fue dando como consecuencia de los procesos históricos acontecidos en la región. Afirmamos su esencia indígena, pero debemos aceptar que ha logrado un sincretismo perfecto con la música europea. La chobena tiene un nivel de articulación rítmica y estructural mucho más complejo que cualquier ejemplo de música que consideremos ancestral y tiende a tener una estética y unidad sonora que la vincula con la música tonal europea."

I.2.g. EL DIA DE LA CHOBENA

Se establece que con el fin de incentivar y valorizar esta expresión cultural musical, se celebrará "EL DIA DE LA CHOBENA" primer domingo de mayo de cada año.

De este modo se podrá fortalecer y contribuir al enriquecimiento de este Patrimonio cultural boliviana incentivando Concursos nacionales de composición poética, musical y coreográfica.

I.3. EL CARNAVAL

Uno, de los ritmos musicales relacionado a espacios urbanos y fundamentalmente a una fecha o festividad determinada, es sin lugar a dudas el ritmo y el baile de carnaval. Asociado fundamentalmente a las celebraciones carnestolendas, donde los tres días de fiesta de calle, son precedidos por el desfile y presentación de las diferentes comparsas en el "Curso de Carnaval" que se realiza el día sábado, previo a los tres días de celebración, cuyo escenario tenía por exclusividad la Capital Oriental. Aunque el escenario que antiguamente se reducía





a la ciudad, en la actualidad se ha diversificado en la presentación oficial de la Fiesta Grande de los Cruceños en distintos barrios y comunidades aledañas a la urbe cruceña.

Este ritmo, muy tradicional para los cruceños carnavaleros, tiene un origen y amplia dispersión en ritmos análogos que podemos encontrar en toda la geografía americana y es evidente la diversidad de influencias que han marcado nuestra historia continental y han logrado establecer particularidades de identidad nacional en los diferentes países.

El encuentro cultural entre el mundo europeo, americano y africano, ha llevado a concebir un producto donde encontramos rasgos de identidad bastante diferentes, pero que han logrado conjugarse de forma exquisita en una corriente musical que recorre todos los rincones de nuestro continente, donde el aporte creativo de los músicos y compositores de cada nación, fue estableciendo una personalidad e identidad propia en cada uno de los ritmos ligados a una región particular, en distintos países de nuestra América.

Entre estos ritmos análogos o similares al Carnaval Cruceño, podemos mencionar los ritmos de "Polca" en Paraguay, la "Chacarera" en el norte de Argentina y el Gran Chaco de Bolivia. El "Huapango", "Huapango huastecos", así como los "Jarabes Tapatios" de México. El "Punto Guajiro" o "Punto Cubano", propios de esta isla del Caribe. Los ritmos de "Mejorana" de Panamá. El "Joropo" de los llanos de Venezuela y el "Joropo Colombiano" y finalmente el "Malambo" de Argentina. Estos son pocos ejemplos entre muchos más que se encuentran en cada rincón, a lo largo de toda la geografía americana.

Aunque muchas veces se pretende dar a la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, la imagen de aldea perdida en los montes del Oriente. La realidad es muy diferente si analizamos documentos históricos y referencias de viajeros y cronistas que visitaron Santa Cruz y en sus narraciones hacen mención a veladas y celebraciones en las que tuvieron la oportunidad de participar. Describen el esplendor de salones aristocráticos y sus consecuentes espacios de esparcimiento y diversión, donde la música y la danza eran factores fundamentales para amenizar dichas celebraciones.

Damián Vaca Céspedes en su obra "MUSICA, DANZA E INSTRUMENTOS TRADICIONALES DEL DEPARTAMENTO DE SANTA CRUZ, describe este periodo, que se remonta al Santa Cruz de la Sierra de principios del Siglo XIX, citando como fuente a FRANCIS DE CASTELNAU, EN EL CORAZÓN DE AMÉRICA DEL SUR (1843 - 1847).

Vaca Céspedes analiza este período de la historia cruceña bajo los siguientes criterios:

La presencia de ritmos tradicionales de países como Paraguay y Brasil, que se hicieron populares en Santa Cruz, obedece a la inmigración de extranjeros hacia nuestro país, buscando refugio de los problemas y conflictos que en sus países de origen se desarrollaban.

Recordemos que el siglo XIX fue un período de conflictos bélicos continuos sobre todo en las zonas del Río de la Plata. Guerra entre Argentina y Brasil (1820 - 1825), por el dominio de Uruguay. Guerra entre Brasil, Uruguay y las provincias argentinas de Corrientes y Entre Ríos contra el dictador Rosas (1851 - 1852). Guerra de la Triple Alianza que, contra Paraguay, se enfrentaron Brasil, Argentina y Uruguay (1865 - 1870).

Este hecho lo evidencia Castelnau cuando refiere (Castelnau hacía referencia a una orquesta en la Ciudad de Santa Cruz de la Sierra). "La Orquesta está compuesta generalmente de muchas guitarras, la mayor parte tocadas por desertores brasileños" (Castelnau, obra citada Pag. 78).





Los diversos ritmos latinoamericanos, junto a los europeos, pegaron en la población y algunos fueron modificados generando otras formas (ritmos) análogas.

Retomando el origen del ritmo musical cruceño, actualmente conocido como "carnaval", podríamos hacer una relación histórica y ver los procesos y dinámicas que han tenido, así como ritmos similares y que nuestros cronistas los han documentados como ritmos de indudable origen cruceño. Como es el caso del ritmo conocido como "EL CAMALEÓN", muy bien asimilado y bailado por los cruceños durante el Siglo XIX.

Retomando las referencias bibliográficas que hace Vaca Céspedes en su obra mencionada, esta vez es CIRO BAYO, en EL PEREGRINO EN INDIAS (1911), que hace referencia del mencionado ritmo.

"Ciro Bayo, por otra parte, narra esa necesidad propia del cruceño de estar apegado a la manifestación musical.

"aficionados como son los criollos a la música, no hay rancho campesino que no tenga su guitarra, ni casa de la ciudad sin piano, instrumentos de mucha valía aquí, en razón de los fletes y transporte.

Con música y un par de mujeres, la inmediata es bailar.

El baile típico del cruceño es el camaleón, así llamado porque en tiempo de polca se hacen dos mudanzas de cotillón, jaleando con las manos en una de ellas"

Ciro Bayo en su último párrafo nos refiere un ritmo característico del panorama musical cruceño: el Camaleón al que lo asocia a la polca por su familiaridad rítmica. Además, menciona las dos mudanzas de cotillón, refiriéndose a que se pasaba de un ritmo rápido como la polca, a un ritmo de vals con que generalmente terminaban las fiestas de sociedad.

Sin embargo, en un período que comprende dos siglos de historia cruceña, las manifestaciones musicales y los bailes de salón, así como las fiestas tradicionales en poblaciones aledañas a la urbe cruceñas, eran muy frecuentes y con diferentes motivos.

Los diversos ritmos latinoamericanos, junto a los europeos, pegaron en la población y algunos fueron modificados generando otras formas análogas.

En el Manuscrito Cavarrubias o Casarrubias (Datos de Santa Cruz- Época Colonial y Republicana. Manuscrito Lara. Pág. 10), también conocido como "Manuscrito Lara", se registra los ritmos musicales que se interpretaban en Santa Cruz, los cuales eran propios de la época de convulsión social por la liberación americana del dominio español.

Las alegres danzas que presagió el furor de quince años de guerra, es decir las colonias Sudamericanas que excesivamente se entregaron a los numerosos y diversos bailes de cuyos nombres escasamente nos hallamos bien informados, es decir el Cielo, Las Maricas, El Pericón, Las Castañetas, El Fraile, Las Catarrana, Don Juna de la Cova, La Corcova, el Maroto, La Mosamada, El Cielo en Batalla y la Masaguada, etc.

Esta excesiva alegría en que mayormente se preocupaban los de aquel tiempo fue un período de siete años en cuya época no solo en los días de natalicio funcionaban dichos bailes, sino aún en días de fiesta y de trabajo. Tal fue la civilización alegría de las colonias españolas que Santa Cruz de la Sierra se complacía así que sucesivamente llegaban nuevos bailes.





Cita: "MUSICA, DANZA E INSTRUMENTOS TRADICIONALES DEL DEPARTAMENTO DE SANTA CRUZ. Damián Vaca Céspedes.

I.3.a. HISTORIA DEL CARNAVAL

En el oriente boliviano, Hernando Sanabria Fernández, argumenta que el predecesor del *Carnaval* es el *guachambé*, música y baile que gozaban de amplia aceptación en los salones de fiestas de Santa Cruz de la Sierra, allá por 1830, como se encuentra documentado por el viajero naturalista Francés Alcides D'Orbigny durante su estadía en esta ciudad.

... El guachambé, baile parecido al batuqué brasileño, con figuras demasiado africanas y muy poco convenientes, no fue menos ejecutado por algunas personas. Finalmente, la exaltación aumentó tanto que se cerraron las puertas para impedir salir, y varios comisarios dieron la vuelta al salón, proclamando en alta voz en nombre del prefecto, un bando que prohibía, bajo cualquier pretexto, abandonar el baile, bajo pena de verse obligado a beber, los hombres diez y las mujeres seis vasos de ponche, cuando fueran alcanzados y convictos de tentativa de evasión.

La desaparición del *guachambé*, no deja de ser raro por su mencionada popularidad, se supone que lo único que hizo fue cambiar de nombre, pasando por el de "*polca - carnaval*", hasta quedar sentado definitivamente con el nombre de *Carnaval*, aproximadamente en 1895.

En el interdiario *La Estrella del Oriente*, a fines del siglo XIX, menciona un evento donde un grupo de jóvenes ingresan de forma intempestiva a un salón de baile de una casa aristocrática cruceña, interpretando dichas melodías, a las que el periodista que narra el hecho haciendo referencia a que los jóvenes ingresaron interpretando los ritmos del *Carnaval*. Posiblemente rebautizando esta música con un nuevo nombre: "*Carnaval*".

El *carnaval* se caracterizó en sus comienzos por ser puramente instrumental e interpretado por formaciones de "*bandas*" que amenizaban las fiestas carnestolendas y todo acontecimiento festivo. Sin embargo, en 1925 se realizó el primer intento de ponerle letra a música ya existente, el resultado fue "*Don Félix Soletó*", de contenido satírico que solo contaba de una estrofa y cubría solo un parte de la música, lo que más bien dificultaba su interpretación.

El primer *carnaval* con letra y música titulado "*Palomita del Arrozal*" data de 1938, con letra de Raúl Otero Reiche y música de Jorge Luna, que nos muestra la evolución del género adquiriendo su forma definitiva.

Sin embargo, existe una cantidad considerable de carnavales, que eran encargados a los maestros de bandas de música, donde se resaltaba el nombre de la comparsa que los solicitaba, llegando incluso a estrenar cada año un carnaval nuevo por parte de algunas destacadas comparsas carnavaleras. De estos carnavales han quedado un amplio repertorio con los nombres de las más prestigiosas comparsas de mediados del siglo XX

I.3.b. FORMAS DE BAILAR Y COREOGRAFIAS

El *Carnaval* se interpreta en compás de 6/8, con tiempo rápido y tiene dos formas de interpretarse en el baile.

Primero mediante parejas enfrentadas, donde el hombre toma la mano derecha de la mujer con su mano izquierda y la mano derecha del hombre sobre la cintura de su pareja, la mujer descansa su mano izquierda sobre el hombro del bailarín. Bailando con pasos laterales de tipo paso, cierra, salto, paso cierra, salto., con evoluciones rápidas en giros circulares.





La segunda forma es tomados de las manos en alto y se repiten los mismos pasos laterales de tipo, paso, cierra, salto, paso cierra, salto, donde los giros circulares son realizados por la mujer y ocasionalmente por el hombre para completar los periodos de interpretación en el desarrollo de la melodía.

I.3.c. FORMA MUSICAL DEL CARNAVAL

El carnaval, al igual que el taquirari y la chobena, tiene tres periodos, aunque podemos encontrarlos de dos, sobre todo aquellos que son más antiguos e instrumentales.

El carnaval se escribe en compás de 6/8, los temas constan de 8 compases, los mismos que se repiten para completar los 16 compases que constituyen cada periodo.

Los carnavales que tienen letra tienden a ser algo más lentos que los instrumentales, así también su repetición puede variar, es decir, una vez terminada la primera exposición puede volver a la introducción o al periodo A, como interludio musical.

PRIMERA PARTE

Introducción, 8 compases de 6/8

TEMA A, 16 compases de 6/8

TEMA B, 16 compases de 6/8

TEMA C, 16 compases de 6/8

SEGUNDA PARTE

Introducción, 8 compases de 6/8

TEMA A (Puede ser instrumental)

TEMA B, 16 compases de 6/8

TEMA C, 16 compases de 6/8

Un carnaval puede tener varias introducciones, esta sección está librada al intérprete de turno y en ella estampa su sello personal.

I.3.d. INTERPRETACIÓN

El ritmo de Carnaval, es interpretado en sus orígenes para acompañar la diversión de los grupos carnavalescos, en ocasión de las celebraciones carnestolendas fundamentalmente por instrumentos de vientos de la familia de los metales.

Las bandas de música han constituido el complemento ideal para la diversión y celebraciones de las comparsas carnavalescas, acompañando a los alegres comparseros, desde el curso de carnaval, durante los tres días de carnestolendas y finalizando una semana después del miércoles de ceniza, con el entierro del carnaval.

En la obra HISTORIA DE LA MÚSICA URBANA DE SANTA CRUZ DE 1561 A 1950 Damián Vaca Céspedes. 2002. menciona que:

Datos en fuentes documentales recién aparecen pasada la segunda mitad del siglo XIX. Ramón Clouzet (CLOUZET, Ramón. TEATRO Y TRADICIONES.), hace mención a la primera banda de música completa de instrumentos de vientos, traída a Santa Cruz por el empresario Gregorio Gonzáles en el año 1882, que acompañaba a una compañía de acróbatas, la que por su función circense le dieron el nombre de "La Payasa".

Clouzet, hace mención a uno de los grandes maestros de banda que la historia cruceña recuerda: el Negro Ángel, quien dejó como herencia su arte a la familia y principalmente a su hijo Mateo Flores.





El Negro Ángel, con anterioridad a la presencia en Santa Cruz de la compañía de Gonzáles, resumía su actividad musical a prestar servicios a través de un grupo orquestal de cuerdas, sin embargo, el contacto con instrumentos de la familia de los metales, dejó profunda impresión en el "Negro" que se dio modos para formar su propia banda de música, la que al decir de Clouzet sería la primera banda de música integrada por intérpretes cruceños. Pero quien heredó la fama familiar y la acrecentó por su dedicación plena en el arte de la interpretación y con sobrados méritos en la composición, fue su hijo Mateo Flores, considerado la figura más descollante de la música cruceña de principio del siglo XX.

Mateo Flores, fue sin lugar a dudas, el referente cruceño, relacionado a las bandas de música, ya que disponía de varias bandas y además aportaba al patrimonio musical en la composición de muchos carnavales que fueron interpretados, destacando y resaltando a los grupos carnavaleros que encargaban dichas composiciones.

Otra forma de interpretación fue a través de dúos, tríos, cuartetos de voces acompañadas de guitarras, que encuentran en este ritmo un importante motivo de inspiración poética para destacar en la creatividad de sus versos, las vivencias, el paisaje y los sentimientos del hombre de la llanura cruceña.

Al igual que otros ritmos como el taquirari, los intérpretes del ritmo de carnaval, a mediados del siglo XX hacen gala de la habilidad instrumental y coral, motivados por un nuevo espacio que brindó la oportunidad de mostrar el talento artístico de los cruceños. Esta posibilidad vino de la mano del avance tecnológico: la radio.

I.3.e. LO SOCIAL Y ANTROPOLÓGICO

Las manifestaciones musicales y las expresiones coreográficas donde la población participa y se siente integrada como parte importante de los elementos constructivos de su sociedad, en la que su acción y concurso contribuye a fortalecer una particularidad esencial que se llama identidad. Es sin lugar a duda un elemento fundamental de profundo significado socio-cultural, no solo para el individuo, sino para su entorno familiar, espacio comunitario del vecindario y como elemento básico en la construcción del ideal de ciudad y ciudadanía, desde donde se manifiesta un sentimiento afectivo de pertenencia y orgullo identitario.

El ritmo de Carnaval, fundamentalmente asociado a la celebración de carnestolendas (donde también participan otros ritmos como el taquirari, la chobena), es sin lugar a dudas un elemento que integra el espíritu de identidad, no solamente por su historia y desarrollo, sino por el espacio que la celebración brinda de compartir en las calles un encuentro social, libre de compromisos y esquemas restrictivos impuestos por el orden establecido de las normativas ciudadana.

En los tres días de diversión de calle: el baile, la confraternidad, la diversión, el encuentro ocasional con amigos, familias, colegas laborales y personajes públicos se lo realiza en un espacio sin tensiones, restricciones y exigencias. Donde la libertad de expresión, acción (por supuesto dentro de los marcos legales) hace que estos días funcionen como espacio de catarsis masiva, liberando las pesadas tensiones de las responsabilidades cotidianas, cargadas durante un año, hasta que nuevamente el siguiente año vuelva este corto período de soltura espiritual y de integración sociocultural.

Es por ello que este ritmo-festividad, está ligado muy profundamente a la identidad del cruceño, principalmente relacionado a los espacios urbanos, de una ciudad de rápido crecimiento. Donde las poblaciones aledañas, en las que también existían núcleos de identidad regional, ligadas a esta celebración, ... en la actualidad han quedado integradas a una sola unidad metropolitana.





Es por ello que, para comprender la esencia fundamental de las manifestaciones musicales y coreográficas, es imprescindible poder descifrar el escenario esencial y espiritual de cada poblador, que se identifica con su espacio inmediato: familia; su espacio próximo: comunidad o vecindario; su espacio afectivo: cultura y tradición y finalmente su espacio vital: tierra y territorio.

1.3.f. EL DIA DEL CARNAVAL

Se establece que con el fin de incentivar y valorizar esta expresión cultural musical, se celebrará "EL DIA DEL CARNAVAL" el SEGUNDO DOMINGO DE ENERO de cada año.

De este modo se podrá fortalecer y contribuir al enriquecimiento de este Patrimonio cultural boliviana incentivando Concursos nacionales de composición poética, musical y coreográfica.

1.4. LOS TEXTOS, POESÍA Y EXPRESIÓN LITERARIA EN TAQUIRARI, CHOBENA Y CARNAVAL.

El patrimonio boliviano discursivo musical, al igual que el latinoamericano, posee una gran riqueza que desde inicios del siglo XX comenzó a ser reconocida y atesorada por los propios habitantes del continente.

Además de la fuerte influencia europea, nuestro continente ha generado multitud de discursos peculiares, de índole antropológica, folklórica y literaria a la vez, mezcla original que se debe, sin duda, a la condición mestiza de su cultura.

No es fácil plantear un análisis del discurso del Taquirari, la Chobena o el Carnaval, desde la perspectiva de la cultura popular, considerada como un fenómeno cultural, sociológico y artístico simultáneamente.

Hay una complementariedad discursiva entre literatura y cultura popular, ilustrada por la influencia de la poesía modernista reconstruyendo en parte el discurso de la cultura popular en relación con el imaginario colectivo del amor y la conformación de algunos contenidos identitarios de nuestras culturas bolivianas.

En estos ámbitos de creación literaria mixta, se sitúan el taquirari, la chobena y el carnaval, que combinan la producción lingüística en español, con fuertes componentes identitarios propios de las creaciones colectivas y populares.

De un modo más simple, el contenido lingüístico verbal de estos ritmos hechos canción, puede, además, ser portador de diversas connotaciones, culturales, emocionales o de diversa índole, según el nivel de decodificación en que se realice la escucha. Es frecuente encontrar en muchas letras, una superposición de significados, que enriquecen y hacen de las letras de canciones un amplísimo corpus para el análisis cultural.

Sin formular juicios acerca de la mayor o menor legitimidad de cada vertiente, requerimos un enfoque complementario entre ellas, para el futuro.

La literatura popular consiste, en una numerosa colección de productos verbales de factura poética (bien o mal sucedida) con temáticas recurrentes y circulación reconocible en el entorno social e histórico donde se producen.





Sin embargo, destaca en sus contenidos, un cierto distanciamiento respecto del dolor desgarrador de otras culturas musicales, a partir de la musicalidad y frescura de la expresión lingüística. Igual cosa sucede y de modo aún más intenso en las, puesto que la música que acompaña a los textos es esencialmenteailable. Y en la lírica misma, el pesimismo suele desembocar en una esperanza luminosa final, ya sea como sublimación, fantasía o humor costumbrista del oriente.

Se nota también una marcada autoestima cultural, donde el poeta siente y manifiesta la exaltación del ser oriental, pero proyectándolo hacia el mundo occidental mediante el diálogo musical intercultural.

II. MARCO LEGAL

Tal como dice la CONSTITUCION POLITICA DEL ESTADO, en su Artículo 99, en sus:

"I. El patrimonio cultural del pueblo boliviano es inalienable, inembargable e imprescriptible. Los recursos económicos que generen se regularán por la ley, para atender prioritariamente su conservación, preservación y promoción.

II. El estado garantizará el registro, protección, restauración, recuperación, revitalización, enriquecimiento, promoción y difusión de su patrimonio cultural, de acuerdo con la ley.

III. La riqueza natural, arqueológica, paleontológica, histórica, documental, y la procedente del culto religioso y del folklore, es patrimonio cultural del pueblo boliviano, de acuerdo con la ley."

De igual forma el Artículo 100, que determina que:

"I. Es patrimonio de las naciones y pueblos indígena originario campesinos las cosmovisiones, los mitos, la historia oral, las danzas, las prácticas culturales, los conocimientos y las tecnologías tradicionales. Este patrimonio forma parte de la expresión e identidad del Estado.

II. El estado protegerá los saberes y los conocimientos mediante el registro de la propiedad intelectual que salvaguarde los derechos intangibles de las naciones y pueblos indígena originario campesinas y las comunidades interculturales y afrobolivianas."

Asimismo el Artículo 101 establece que: "Las manifestaciones del arte y las industrias populares, en su componente intangible, gozarán de especial protección del Estado. Asimismo, disfrutarán de esta protección los sitios y actividades declarados patrimonio cultural de la humanidad, en su componente tangible e intangible.

Y el Artículo 102 señala: "El Estado registrará y protegerá la propiedad intelectual, individual y colectiva de las obras y descubrimientos de los autores, artistas, compositores, inventores y científicos, en las condiciones que determine la ley."

Finalmente el Artículo 298 del texto constitucional señala que:

"II. Son competencias exclusivas del nivel central del Estado:





25. *Promoción de la cultura y conservación del patrimonio cultural, histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible de interés del nivel central del Estado.*

27. *Centros de información y documentación, archivos, bibliotecas, museos, hemerotecas y otros de interés del nivel central del Estado."*

De igual manera en el ámbito específico, la LEY NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, dice en su CAPITULO I

ASPECTOS GENERALES, ARTÍCULO 1. (OBJETO). La presente Ley tiene por objeto establecer normas y políticas nacionales que regulen el Patrimonio Cultural Boliviano; su clasificación, inventario, registro, catalogación, rescate, protección, investigación, restauración, difusión, defensa, reivindicación, propiedad, gestión, proceso de declaratorias, conservación y salvaguardia; los derechos y obligaciones de los propietarios y poseedores y la determinación de sanciones por incumplimiento. Y en ARTÍCULO 2. (FINALIDAD).

I. La presente Ley, establece los alcances y responsabilidades en la protección de los bienes y salvaguardia de las manifestaciones que conforman el Patrimonio Cultural Boliviano, para el goce y disfrute de las generaciones presentes y futuras, así como para promover su diversidad, como factores esenciales del sustento de la identidad del pueblo boliviano.

II. Como política específica, el Estado promoverá y garantizará la protección, defensa y salvaguardia del Patrimonio Cultural Boliviano Material e Inmaterial de forma sostenible.

En el ARTÍCULO 3. (MARCO CONSTITUCIONAL Y LEGAL). La presente Ley se enmarca en la Constitución Política del Estado, Convenciones, Acuerdos, Tratados Internacionales ratificados por el Estado Boliviano, y, la normativa vigente nacional, referente al Patrimonio Cultural Boliviano.

ARTÍCULO 4. (PRINCIPIOS). La regulación del Patrimonio Cultural Boliviano, se regirá por los siguientes principios:

a) Legalidad y Presunción de Legitimidad. - Las actuaciones de las autoridades competentes sometidas a la presente Ley, se presumen legítimas.

b) Jerarquía Normativa. - La presente Ley en su ejecución, observará la jerarquía normativa dispuesta por la Constitución Política del Estado y las Leyes.

c) Integralidad. - El Patrimonio Cultural Boliviano es único, la interdependencia que existe entre sus componentes materiales e inmateriales, debe ser conservada y salvaguardada, respectivamente, en la gestión, planificación y ejecución de políticas y acciones interdisciplinarias.

d) Interculturalidad. - Reconocimiento a la expresión y convivencia de la diversidad cultural, institucional, normativa y lingüística de las bolivianas y los bolivianos, y las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos del Estado Plurinacional. El ejercicio pleno de los derechos individuales y colectivos garantizados en la Constitución Política del Estado, constituyendo una sociedad basada en el respeto y la igualdad entre todas y todos, donde predomine la búsqueda conjunta del Vivir Bien.

En el ARTÍCULO 5. (DEFINICIONES). Para efectos de la presente Ley y su Reglamento entiéndase por: 1) Patrimonio Cultural. - Conjunto de bienes culturales, materiales e inmateriales, que constituyen la herencia de un grupo humano, que





refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad, con una identidad propia como producto de la creatividad humana, se heredan y transmiten de generación a generación, con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia.

2) Patrimonio Cultural Material. - El patrimonio material es el conjunto de bienes que tienen substancia física. Es la expresión de la cultura en las grandes realizaciones materiales que identifican una época o una civilización y son evaluados de acuerdo a criterios especializados. 3) Patrimonio Cultural Inmaterial. - Es el conjunto de representaciones, manifestaciones, conocimientos y saberes que las comunidades, grupos e individuos reconocen como parte integral de su identidad. Se transmite de generación en generación. Es recreado constantemente por las comunidades y grupos, en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiendo un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. 16) Declaratorias de Patrimonio Nacional. - Es el reconocimiento y calidad que otorga el Nivel Central del Estado, a los bienes y manifestaciones que revisten un interés especial para el pueblo boliviano y que hayan cumplido con los requisitos formales, emitidos al efecto. Asimismo, en esta misma línea, las declaratorias Departamentales se rigen a nivel nacional, 17) Declaratorias de Patrimonio Territoriales. - Son los bienes materiales e inmateriales declarados por los Gobiernos Autónomos Departamentales, Gobiernos Autónomos Municipales y las Autonomías Indígenas Originarias Campesinas, en el ámbito de sus competencias, en razón del interés especial que revisten para la comunidad y que pueden ser ratificados como Patrimonio Nacional.

La ley 210 de diciembre de 2011 establece en su Artículo 1 "Declárese Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia a la danza "El Taquirari" y en su Artículo 2 señala que "El Ministerio de Culturas queda encargado del registro, catalogación y emisión del certificado de patrimonio inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia, de la Danza "El Taquirari"

A su vez la ley 213 de diciembre de 2011 establece en su Artículo 1 "Declárese Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia la danza de "La Chovena" y su Artículo 2 establece "El Ministerio de Culturas queda encargado del registro, catalogación y emisión del certificado de patrimonio inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia, de la Danza "La Chovena".

Ambas normas reconocen como patrimonio inmaterial sólo las danzas de estas expresiones culturales, lo cual tiene un enfoque parcial, porque estas expresiones culturales del oriente boliviano tienen dimensiones musicales, poéticas y de indumentaria, además de la dimensión dancística y coreográfica. Lo que las definiría como patrimonio cultural material e inmaterial.

La declaratoria de patrimonio del Estado Plurinacional debe incluir las múltiples dimensiones del Taquirari, y la Chobena. Por tanto es menester la abrogación de las leyes 210 y 213 en la nueva Ley proyectada este año 2021. De esta manera se tendrá un solo cuerpo normativo para la declaratoria de estas tres expresiones culturales del oriente boliviano.

PROYECTO DE LEY

LEGISLATURA 2021

LEY N°.....


Dip. Abg. Esteban...
DIPUTADO NACIONAL
ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL

000003





“QUE DECLARA PATRIMONIO CULTURAL, MATERIAL E INMATERIAL DEL ESTADO PLURINACIONAL A LA CHOBENA, EL CARNAVAL Y EL TAQUIRARI”

PL 220 / 22-23

Por cuanto, la Asamblea Legislativa Plurinacional en uso de sus legítimas facultades conferidas por Ley, ha sancionado la siguiente Ley del Estado Plurinacional.

LA ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL

PL

171-21

SANCIONA:

PL- 325-20

ARTÍCULO 1. Se declara: PATRIMONIO CULTURAL, MATERIAL E INMATERIAL DEL ESTADO PLURINACIONAL A LA CHOBENA, EL CARNAVAL Y EL TAQUIRARI”, por su expresión musical, poética, coreográfica, danza, indumentarias, folclore y salvaguarda de los valores culturales, tradicionales y populares, que le otorgan identidad nacional.

ARTÍCULO 2. El Órgano Ejecutivo a través de la instancia que corresponda en coordinación con las entidades territoriales autónomas del Estado Plurinacional de Bolivia, deberán desarrollar políticas, programas y proyectos a fin de revitalizar, preservar, proteger, revalorizar, difundir y promocionar estas expresiones culturales.

ARTÍCULO 3. Se declara “DÍA DEL CARNAVAL” el SEGUNDO DOMINGO DE ENERO de cada año, debiendo las instancias mencionadas en el artículo 2 de la presente Ley, organizar y desarrollar Coloquios, Foros, Festivales, Encuentros, Ferias y otras Actividades Culturales Musicales, Artísticas y Académicas y otros que permitan revitalizar y revalorizar al género musical CARNAVAL.

ARTÍCULO 4. Se declara “DÍA DEL TAQUIRARI” EL ÚLTIMO DOMINGO DE NOVIEMBRE de cada año, debiendo las instancias mencionadas en el artículo 2 de la presente Ley, organizar y desarrollar Coloquios, Foros, Festivales, Encuentros, Ferias y otras Actividades Culturales Musicales, Artísticas y Académicas y otros que permitan revitalizar y revalorizar al TAQUIRARI.

ARTÍCULO 5. Se declara “DÍA DE LA CHOBENA” EL PRIMER DOMINGO DE MAYO de cada año, debiendo las instancias mencionadas en el artículo 2 de la presente Ley, organizar y desarrollar Coloquios, Foros, Festivales, Encuentros, Ferias y otras Actividades Culturales Musicales, Artísticas y Académicas y otros que permitan revitalizar y revalorizar a la CHOBENA.

ARTICULO 6. Quedan abrogadas la ley 210 de 15 de diciembre de 2011 y la ley 213 de 23 de diciembre de 2011.

Remítase al Órgano Ejecutivo para fines Constitucionales.

Es dada en la Sala de Sesiones de la Asamblea Legislativa Plurinacional, a los....días del mes de.....de dos mil veinte un años.

Es dado en la Ciudad de La Paz a los Días del mes de de 2021.

DIPUTADO NACIONAL
ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL



000002