Contrapunto

Revista de musicología del Programa de Licenciatura en Música
N° 2, 2022. Número monográfico

Universidad Mayor de San Simón
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Programa de Licenciatura en Música

Ontologías musicales y sonoras en Bolivia

Sebastian Hachmeyer y Bernardo Rozo López
Editores número monográfico

Contrapunto

Revista de musicología del Programa de Licenciatura en Música
N° 2, 2022. Número monográfico

Editor general:
Walter Sánchez Canedo

Editores número monográfico N° 2:
Sebastian Hachmeyer y Bernardo Rozo López

Comité editorial:

- Alberto Villalpando Buitrago. *Doctor Honoris Causa* (Universidad Mayor de San Simón).
- Luís Moya Salguero. *M.Sc.* (Universidad Mayor de San Simón).
- Pablo Pérez Donoso. *Ph.D.* (Universidad Mayor de San Simón).
- Sebastian Hachmeyer. *Ph.D.* (Universidad de Gotinga).
- Bernardo Rozo López. *Ph.D.* (Universidad Mayor de San Andrés).
- Walter Sánchez Canedo. *Ph.D.* (Universidad Mayor de San Simón).

Foto tapa: Fernando Terrazas. Cavernas en Itas -Toro Toro (Potosí-Bolivia).
Fotos separadores internos (archivo Contrapunto):

- Petroglifo de serpientes gigantes. Biuque y Baucua, Río Beni.
- Arte Rupestre. Itas - Toro Toro - Potosí.
- Cúpulas para pedido de agua. Villa Recreo - Tarata.
- Arte Rupestre. Serpiente. Itas - Toro Toro - Potosí.
- Arte Rupestre. Itas - Toro Toro - Potosí.

Diagramación:
Marco Antonio Bustamante R.

© 2022 Contrapunto, revista de musicología
D.L. 2-3-59-18
ISSN: 2959-1031
URL: https://www.hum.umss.edu.bo/?p=1511

Universidad Mayor de San Simón
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Programa de Licenciatura en Música
Plaza Sucre, acera sur.
Teléfono: +591 4 4544102.
Casilla de correos N° 992.
Cochabamba, Bolivia.

CONTENIDO

Walter Sánchez Canedo	**Presentación**	1.
Sebastian Hachmeyer y Bernardo Rozo López	Introducción: **Ontologías musicales y sonoras de Bolivia.**	7.
AMAWT'A CARLOS YUJRA MAMANI		
	Sebastian Hachmeyer. *La cultura de la naturaleza: Introducción al ensayo del Amawt'a Carlos Yujra Mamani.*	15.
Carlos Yujra Mamani	**Un ensayo sobre las músicas y fiestas autóctonas.**	18.
	Comentario: Anders Burman. *El Amawt'a rebelde: Reflexiones sobre la vida, la obra y el conocimiento de Carlos Yujra Mamani.*	40.
ARTÍCULOS Y COMENTARIOS		
Alejandro Barrientos Salinas	**¿Dueños del agua, dueños de la música? Ecos del piedemonte amazónico en territorio Mosetén.**	49.
	Comentario: Matthias Lewy. *Sonorismo indígena y la estética de sonido de los no-humanos.*	84.
Ricardo Cavalcanti-Schiel	**¿Por qué tocan los Tarabucos?**	91.
	Comentario: Helena Simonett. *Repensar la música ritual como entidades sonoras.*	113.
Sebastian Hachmeyer	**El equívoco no-controlado de la musicoterapia: Salud, enfermedad y curaciones musicales entre los Kallawaya del Norte de los Andes bolivianos.**	121.
	Comentario: Juan Rivera Andia. *Música contienda, perspectivismo y ontografía en los Andes.*	145.
Bernardo Rozo López	**Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca.**	160.
	Comentario: Tim Ingold. *Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca.*	212.
	Comment: Tim Ingold. *'Breath and reversibility. Reflections on sunds and music from consubstantial experiences with abuelita Ayahuasca'.*	215.
	Comentario a partir de una correspondencia entre Bernardo Rozo y Tim Ingold: Koen de Munter. *Respirando y venteando mediante palabras-que-resuenan.*	218.
REFLEXIONES		
Michelle Bigenho	**"!Qué me entierren con poncho y sombrero!": Canto, género, y la constitución moderna.**	224.
José Pérez de Arce	**Los dos tiempos de América.**	249.
EPÍLOGO		
Bernd Brabec de Mori	**Epílogo.**	291.

Presentación

Walter Sánchez Canedo

Este número de Contrapunto tiene el *camac* y *qamasa* -hay que decirlo- de dos personas: Sebastian Hachmeyer y Bernardo Rozo López. Es resultado de un proyecto que se inicia, como idea, antes de la pandemia; se materializa, ahora, en un conjunto de textos del más alto nivel. Siguiendo el espíritu de la revista, posee además una densa narrativa visual.

El núcleo del título del volumen orienta su perspectiva: la ontología. Es propuesta como un nuevo "giro" en el abordaje de lo sonoro y musical en Bolivia, con guiños recurrentes a otro "giro" anterior: el fenomenológico. Puesto en breve, el basamento reflexivo se afirma en el potente universal instituido e instituyente del pensamiento greco-occidental: el "Ser Es". Materializado el Ser –a través de objetos, ideas, sustancias, conceptos–, puede ser clasificado, agrupado, taxonomizado, relacionado, ordenado, jerarquizado, matematizado, separado, modificado, criticado, juntado y/o sometido a todos los posibles vínculos racionalizables y racionalizados (la función, la estructura, la dialéctica, lo emotivo, lo experiencial); puede ser construido, deconstruido, destruido, re-construido. Como creación particular y autónoma, su constitución es parte del imaginario social –sigo de manera cuasi prosaica los postulados del griego/francés– de sociedad(es) históricamente concreta(s) del mediterráneo europeo y que, en su devenir expansivo, se irradia por el mundo.

Esta poderosa creación permite a las sociedades greco-occidentales:

> 1. Pensarse a sí mismas y pensar a un otro instituido. En contextos contemporáneos, el primer nodo genera un constante desmontaje de sus propios meta-relatos paradigmáticos (marxismo, modernismo, estructuralismo, pos-estructucturalismo, funcionalismo...) o la auto proposición de ajustes constantes; el segundo, el de dar un "orden" y sentido a otros "sistemas de pensamiento" y "cosmologías", "ontologías", desde diversas postulaciones racionalizables (*emic*, *etic*, similaridad, sub-*alter-nos*, nos-otros similares, voz-otros diferentes, etc.) y/o retroalimentarse desde "esos" otros.

2. Develar constantemente su propia constitución lógico-racionalista asentada en pares de oposiciones del tipo objetivo/subjetivo, cuerpo/mente, cultura/naturaleza, humano/no-humano, moderno/tradicional, nocturno/diurno, hombre/mujer, burguesía/proletariado, real/ficcional, uni/multi, equivoco/acierto, apartado/transversalizado, e instituir nuevas formas instituyentes de ordenes de la realidad, ya sea desde lo "propio", como desde/para el Otro (incluyente/excluyente, etc.).

3. Postular críticas no solo a su propia racionalidad moderna, sino también a las otras racionalidades –puestas en similitud– y que se explicitan mejor por la ubicuidad de los emisores académicos de los mensajes: posmodernos ("de allá"; países del capitalismo tecnologizado), poscoloniales ("de acá, pero vive allá"), decoloniales ("estuvo allá, pero vive acá"). Siendo la fluidez –lo "liquido"– otro giro en frente a la poderosa metáfora estructuralista de lo "sólido", que dominó la segunda mitad del siglo XX, es posible, ahora, bañarse en todos los mares y en todos los ríos (es un "derecho" ganado).

Las dataciones sobre la presencia humana en las Américas están situadas más allá de los 14.000 A.P. Este dato es importante ya que impronta una evidencia: la existencia de procesos societales de creación independientes y autónomos en las las tres américas, distintas a las europeas –también a las asiáticas y africanas. Dicho en breve: la ontología como creación societal tiene fechas y lugares de de aparición; corresponde además a procesos societales

Dedos que tejen.
Foto: Walter Sánchez C.

autónomos de sociedades concretas: las europeas. Las "cosmologías" de las sociedades indígenas actuales (de "tierras altas" y de "tierras bajas" en Bolivia), son también creaciones propias, autónomas y, en su despliegue condensan sus propios "humus" social histórico concretos; funcionan también en sus propios "cierres" –el autismo no es constitutivo de ninguna sociedad, ya que todas tienen sus "aperturas". Dicho en global, en su completitud, toda la diversidad de creaciones societales en el mundo, solo pueden ser aprehendidas *en, dentro y por* la gente que habita esas sociedades; quien traduce traiciona.

Cuando llegué por primera vez a Uppsala-Suecia para iniciar el doctorado en Arqueología, la gente era tan extraña para mí como lo era la de la sociedad guaraní-izozeña que había dejado ocho días antes. Estos últimos eran guerreros *iyambae* (sin dueño) "caóticos"; en Uppsala vivían vikingos (individuos con derechos y contratos sociales definidos y definitivos) "ordenados". Del transcurrir lento del tiempo caminando descalzo por las arenas de los bañados del Izozog –que me maravillaba de ese chaco–, pase a tener horarios cronológicamente precisos para el bus, para mis relaciones personales, para el famoso *dead line* académico. Ambas sociedades me eran y me son inconmensurables. Comparo mis "cuadernos-de-campo" de ambas sociedades –ando *divaneando*–, hechas desde mi propio cierre, y ambas tienen, a pesar de ser creaciones totalmente distintas y separadas por cientos de miles de kilómetros, un orden de similaridad. Con toda seguridad, las gentes-otros de ambas sociedades no estarían de acuerdo. Yo debiera estar en desacuerdo con el acuerdo de ambas.

Otro nodo teórico de los textos de este volumen está vinculado a la teoría de agencia (*agency theory*), que se expande como propuesta con la crisis de los "meta-relatos". Su presencia en la Sociología es normal –la variabilidad de los enfoques está en el énfasis de la ubicuidad de la agencia: ¿en dios? ¿en los grandes agentes históricos de la historia? ¿en el mercado? ¿en las leyes sociales? ¿en las ideas? ¿en todos/as? En la Bolivia del siglo XXI, la más sensible a su incorporación teórica y metodológica fue la Arqueología. Su presencia en la narrativa antropológica deviene por rebalse hace pocos años y asociada a las políticas de la identidad (étnicas, de género, sexuales, territoriales, etc.) promovidas desde la institucionalidad estatal o desde la investigación-acción externa. Una cualidad de esta teoría, más allá de la "capacidad" agencial atribuida a todos los humanos: haber amplificado la presentación de lo no-humano, entendido como "personas" con acciones y "voz propia" –ya señaladas por el inglés y el francés; éste último con una *yapita* y una constatación: es cierto que es posible mover el mundo desde un laboratorio.

Tal vez sea importante recuperar elementos del giro hermenéutico para exponer muchas de las implicancias de los nuevos giros. Por ahora, en una línea de exégeta: la necesidad de los investigadores de exhibir su propia agencialidad (política, emotiva, psicológica, etc.) en la construcción de su narrativa científica. O, la claridad de comunicar el momento en el que se agrega o se quita agencialidad al llamado otro y a uno mismo. Si bien, asumir una relación de similaridad ontológica permitiría "dialogar en igualdad de condiciones" con ese otro, es también evidente que el investigador/músico, explicita su alejamiento de la palabra-voz/Ser mediadora del chamán/Hermes –lo que equivalía antes a ser un "intérprete del intérprete": el antiguo etnógrafo– por una supuesta relación directa y dialógica del

narrador, el auto-etnógrafo, con el dios Zeus/Illapa/Apu. La homologación de sistemas de pensamiento –"nunca fuimos modernos": la premodernidad les es constitutiva aún y a pesar del "ocaso de sus dioses", dicen– pueden estar en muchos casos, marcando rumbos de crisis existenciales que, en muchos casos, pueden desembocar en *coaching* ontológicos del tipo "conócete a ti mismo" del brasilero. Las mesas están servidas para el debate.

Códigos encriptados.
Foto: Walter Sánchez C.

En todo este conjunto de rápidas reflexiones, vale recalcar nuevamente la potencia de los textos que se publican. Tienen además su propia *agency*. Una vida propia que, más allá de los autores, los llevará a recorrer unos propios caminos desconocidos. Lo mismo cabe para los "momentos decisivos" fotográficos que orientan la comprensión de lo real visual, plenos de códigos y de mensajes abiertos y/o encriptados de los mundos imaginales andinos, yungueños y amazónicos. La sensibilidad de Marco Antonio Bustamante se halla en todo el volumen.

Para concluir, debo mencionar el importante apoyo del Programa de Licenciatura en Música, perteneciente a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Simón. Un agradecimiento especial a las autoridades de música: a Noemí Uzeda y a Pablo Pérez D.; a sus docentes y, sobre todo, a sus alumnos.

Walter Sánchez Canedo
Editor general revista Contrapunto

Bibliografía

Bauman, Zygmunt. 2004. *Modernidad líquida*. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru (traduc.). Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Borges, Jorge Luis. 1989. El etnógrafo. *Elogio de la sombra*. (Obras Completas II 1952-1972). Buenos Aires: Emecé Editores (1969).

Coelho, Paulo. 1997. *Manual del guerrero de la luz*. México: Editorial Booket.

Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini (traduc.). Buenos Aires: Tusquets Editores.

Gell, Alfred . 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford University Press.

Latour, Bruno. 1983. "Dadme un laboratorio y moveré el mundo". Marta I. González García (traduc.). Publicación original: "Give Me a Laboratory and I will Raise the World", en: K. Knorr-Cetina y M. Mulkay (eds.), *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*, Londres: Sage, 141-170. https://www.brunolatourenespanol.org/03_escritos_02_laboratorio.pdf

Latour, Bruno. 2007. *Nunca fuimos modernos. Ensayo sobre Antropología simétrica*. Argentina: Siglo XXI. Editores.

INTRODUCCIÓN

Introducción:
Ontologías musicales y sonoras en Bolivia

Sebastian Hachmeyer
Bernardo Rozo López

El presente dossier sobre ontologías musicales y sonoras en Bolivia surge como una iniciativa que responde a dos motivaciones, una vinculada a nuestra vida académica, la otra vinculada a nuestra vida personal-espiritual; para honrar ambas, hemos convocado a personas cuyas investigaciones han otorgado a este compilado un alto valor que, justamente, no es sólo académico.

Los debates teóricos recientes sobre una antropología auditiva toma en cuenta la producción y percepción sonora desde perspectivas humanas y no-humanas. El incremento de la cantidad de publicaciones con relación a este tema es un reflejo del interés general por entender lo sonoro y musical más allá de lo humano. Sin embargo, como en muchos debates académicos del *Abyayala* en general, Bolivia se encuentra poco representado. Con este dossier especial también queremos enlazar con aquellos debates académicos, considerando perspectivas que hacen referencia a las tierras altas y bajas del país. No cabe duda de que una diversidad ontológica sobre lo sonoro y audible se desprende de la diversidad de los pueblos originaros en el país; un asunto que creemos es merecedor de ser accesible y visibilizado. Este esfuerzo procura, entonces, lograr una sistematización de conocimientos, que dicen respecto de mundos y prácticas diversas y así, poner en evidencia las formas en que lo sonoro y audible se relacionan con los universos de lo espiritual, lo invisible e intangible.

Por lo mismo, muchos de los estudios sobre lo sonoro y lo audible, por lo general, han tendido a tratar las prácticas, productos y valores sonoro-musicales, separándolos de sus fundamentos ontológicos. No obstante, no es casual que nuestra vida académica se encuentre estrechamente enraizada en la vida personal-espiritual, y consideramos que esta dimensión enriquece profundamente los abordajes sobre todo fenómeno acústico-musical. La vida que da sustento a las prácticas académicas y la producción de conocimientos es la misma que se expresa desde la cadena de montañas *wak'a* que sostienen la vida en los mundos (*pacha*), hasta los lugares sagrados que ordenan lo vivo en la profundidad de los bosques. Hemos iniciado diferentes caminos para lograr nuevas maneras de comprender y abordar cómo lo académico puede relacionarse con

T*ata pukara*. Tarabuco. *Phujllay.*
Foto: Efrain Gutiérrez.

lo espiritual, cómo lo humano se intersecta con lo no-humano y más-que-humano, el mundo de ahora con el de los antepasados, la producción de conocimientos con las prácticas concretas y cotidianas que emergen de un mundo que es construido gracias a relaciones transespecíficas.

Nuestro documento está organizado en tres secciones principales. La primera, trata de un personaje muy especial dentro del mundo andino, el *amawt'a* Carlos Yujra Mamani, quien lamentablemente se fue al *amaypacha* a mediados de 2019. Justo unos meses antes de su fallecimiento, entregó a Sebastian un ensayo inédito sobre las músicas y fiestas autóctonas del altiplano, quien lo editó para ser incluido en este dossier. Don Carlos siempre tuvo la intención de hacer accesible *Los grandes pensamientos de nuestros antepasados* (2005) (*Laq´a achachilanakan jach´a tayka amuyt´äwinakapa*, como tituló uno de sus libros, escrito en aymara y español). De esa manera, quería contribuir a que dichos pensamientos sean conocidos por generaciones futuras y también por un público más amplio, incluyendo a personas todavía externas al contexto cosmológico aymara. La publicación de su texto es un compromiso con su tarea de vida, por lo que queremos dar continuidad a su trabajo político, haciendo escuchar otras voces distintas a las académicas, mostrando experiencias propias desde la cosmopráctica musical aymara. El texto es introducido por el etnomusicólogo alemán-boliviano Sebastian Hachmeyer y es comentado por el antropólogo sueco-boliviano Anders Burman.

La segunda sección contiene artículos académicos con un corte marcadamente etnográfico y teórico. Inicialmente, el texto del antropólogo

Alejandro Barrientos, se enmarca en un estudio sobre saberes, prácticas y productos musicales en el territorio indígena mosetén, basado en un abordaje antropológico sobre la relevancia social de la música en esta región del piedemonte amazónico. En el transcurso de tres incursiones de campo, además de la catalogación de instrumentos musicales y danzas, así como del registro sonoro de repertorios, el texto de Barrientos reúne testimonios y relatos sobre campos relacionales que emergen de la relación que es posible entre la música y el agua: ciertos instrumentos son serenados cerca de las corrientes de los ríos; los sonidos de violines y cantos pueden apaciguar la amenaza de una tempestad; ciertas danzas se relacionan con animales acuáticos; algunos sabios locales reciben la música en pozas y acuíferos. Movilizando una serie de dudas personales al respecto, el antropólogo ofrece una revisión de sus datos etnográficos emergentes en esta experiencia investigativa, orientándose a una posible relectura desde una perspectiva renovadora: las ontologías sonoro-musicales. En esa línea, evitando reducir la música exclusivamente al campo de las manifestaciones culturales, su objetivo es problematizar lo sonoro-musical en un ámbito relacional más amplio: la circulación cosmológica del agua, los dueños del río y los ecos del Piedemonte. Este texto es luego comentado por el musicólogo alemán Matthias Lewy.

Violín Mosetene. Foto: Walter Sánchez C.

Por su parte, el antropólogo brasileño Ricardo Cavalcanti-Schiel, nos comparte un texto en el que busca analizar el sentido de la ejecución "musical" para la gente originaria quechua-hablante de la región de Tarabuco. Su trabajo es orientado a partir de dos preguntas metodológicas que fueron anteriormente propuestas por el etnomusicólogo Anthony Seeger: ¿Qué están haciendo los tarabuco cuando tocan? y ¿Por qué los tarabuco lo hacen de ese modo? Desde ahí, Cavalcanti-Schiel reflexiona el calendario ritual y la cosmología local, para reconocer la ejecución musical como un elemento en el contexto de una ontología relacional. Desde indagaciones que pasan por la cosmología, el *ethos* de la sociabilidad andina y el dispendio de energías recíprocas e intercambios, sobre todo de trabajo, el autor ofrece una rica descripción de códigos, instrumentos, comportamientos y productos musicales articulados con –y a la vez articuladores de– múltiples compromisos que los pobladores locales aprenden desde muy temprana edad a sostener con la *pacha*. Así, dentro de una cronología cíclica, su texto pondrá en evidencia diversos esfuerzos sonoros estarán orientados en completar relaciones que, por cierto, van más allá de lo humano. Desde ahí, Cavalcanti-Schiel acaba exponiendo su argumento: el lenguaje musical será un protocolo de dispendio de esfuerzo y energía transformadora, orientado hacia la materialización de un orden y existencia social. El trabajo es luego comentado por la etnomusicóloga suiza Helena Simonett.

Por su parte, Sebastian Hachmeyer nos ofrece la traducción actualizada de un trabajo anteriormente publicado (2019), en el que expone su trabajo con los kallawaya (conocidos curanderos tradicionales andinos), y su sistema musical, tratando especialmente el género *qantu*, del cual se ha sugerido que corresponde a una forma de musicoterapia. Hachmeyer recurre a debates recientes sobre perspectivas ontológicas en la antropología para discutir justamente la idea de musicoterapia kallawaya, y lo hace bajo el enfoque

Lago sagrado Titicaca. La Paz. Foto: Walter Sánchez C.

analítico de un "equivoco no-controlado", en el sentido de Viveiros de Castro (2004). Así, este artículo propone un entendimiento local de la música, el canto y el sonido, basado y enraizado en el animismo. Desde un entendimiento enfocado en prácticas curativas que van siempre integradas con realidades ontológicas, el autor enfoca su atención también en aquel cuerpo que es atendido en la terapéutica kallawaya, y desde allí, destaca elementos propuestos por el animismo/perspectivismo, donde el cuerpo es el central *locus* de perspectiva, diferencia y relacionalidad. Con esa base, Hachmeyer desplegará finalmente sus dudas y sospechas sobre la semántica naturalista que sustenta aquello que se conocería como musicoterapia clínica, donde la mente y el espíritu son el centro y la salud mental la finalidad última de las intervenciones musicales. El trabajo de Hachmeyer es luego comentado por el antropólogo peruano Juan Javier Rivera.

Finalmente, el etnomusicólogo Bernardo Rozo comparte su experiencia musical en ceremonias con las denominadas plantas maestras, desde donde procura discutir, más allá de la cultura y las tradiciones, el rol de lo sonoro-musical que las constituye y, desde allí, esbozar elementos hacia una mejor comprensión de las relaciones de consustanciación que ocurren entre humanos, sonidos y músicas, y entidades no-humanas y más-que-humanas. En un texto extenso, el autor parte describiendo elementos básicos de la estructura de dichas ceremonias, centrando su atención en aspectos tales como la mareación, la penumbra, y el control musical; así como en elementos estrictamente musicales, como el

canto, los instrumentos y los repertorios. Con esa base, discute la importancia del carácter predatorio propio de la relación consustancial entre pacientes, plantas maestras y otras presencias no-humanas, así como de la importancia del reconocimiento sonoro de la alteridad, sobre lo cual propone al aliento como sustancia vital que hace parte de todo aquello. Luego procura mostrar la complejidad de estas relaciones, desde un análisis del ritual en sus propios términos, desde donde acaba discutiendo sus argumentos principales: la importancia de la circulación de alientos vitales y la consustanciación intercorporal; el rol de la improvisación relacional, la percepción reversiva (enredos con la capacidad sensible del ambiente) y, finalmente, la eficacia del ritual (no es social, simbólica, corporal ni performativa, sino relacional). Con todos esos elementos, desde una perspectiva ontológica relacional y vivida, Rozo acaba sugiriendo, además, observar cómo ciertos compromisos –que no son individuales– permiten repensar no sólo el quehacer musical en general y sus procesos de enseñanza-aprendizaje, sino también qué podemos entender por percepción, sonido, música y escucha, destacando al sonido como medio relacional. Finalmente, el trabajo de Rozo es comentado por el antropólogo inglés Tim Ingold, quien escribe en una suerte de contrapunto a dos manos con el antropólogo belga Koen De Munter.

En la tercera sección son presentadas dos reflexiones personales y profesionales alrededor de temas distintos. Por un lado, la antropóloga estadounidense Michelle Bigenho centra su atención en la idea de nación que los bolivianos urbanos mestizos imaginaban, por los años 1940. Aborda determinadas representaciones indígenas "vehiculadas" desde sonidos musicales, formas de baile y vestimentas "típicas". Así, analiza cómo ciertos procesos de folclorización condujo al mundo no-indígena a celebrar como "nacional" algo que antes se veía desde el racismo. Es desde ahí que la autora destaca historias orales de mujeres mestizas que cantaban folclore, hecho notable que ella misma propone como "momento de transformación simbólica". Bigenho refiere a prácticas miméticas a través de las cuales el Otro fue incorporado, prácticas en las que destacaron algunas mujeres mestizas que escucharon y transformaron sonidos musicales que venían de instrumentos que tocaban hombres indígenas. Así, la autora enfatiza cómo los cuerpos de dichas mujeres mestizas se constituyeron en instrumentos a través de los cuales los sonidos indígenas llegaron a constituirse como "música nacional boliviana", a pesar de que dicha transformación no haya llegado a contestar la "constitución moderna" (Latour 2007) que divide lo humano de lo no-humano, ni tampoco ciertas ideas acerca de la creatividad musical.

Por otro lado, desde varias entradas e involucramientos personales, el etnomusicólogo chileno José Pérez de Arce reflexiona sobre un concepto muy importante para entender, de una manera ontológica, el mundo andino: el tiempo. En su texto, el autor propone que existen dos tiempos en América y destaca las diferencias que ocurren entre ambos. Sus discusiones inicialmente dicotómicas se resuelven cuando nos cuenta cómo él y su propio cuerpo transitan suavemente entre estos dos tiempos "sin pensar que son distintos".

Flautas traversas moxeñas.
Foto: Walter Sánchez C.

Cerro Iuno. Foto: Walter Sánchez C.

Finalmente, el etnomusicólogo austriaco Bernd Brabec de Mori nos comparte un texto con el que cerramos nuestro dossier. En un texto generoso e interpelador, el autor va en busca de ideas y conceptos que se articulan en cada uno de los artículos, asumiendo los desafíos de tratar con aperturas ontológicas en medios artísticos, sonoros, musicales, y también intelectuales, resueltos desde una variedad de puntos de partida, destacando que, en ese ejercicio, es imposible cualquier análisis esencialista y definitivo, sino más bien discusiones que graviten alrededor del "quizás" o el "tal vez". De esta manera, Brabec de Mori invita a una lectura, no tanto de conclusiones, sino de formas de repensar y ampliar aquello que se abre leyendo los textos de nuestro dossier.

A partir de estas contribuciones, este dossier presenta estudios y debates sobre lo sonoro y audible desde perspectivas ontológicas, siendo ésta una entrada metodológica al tema. Son trabajos que profundizan, cada uno a su manera, aspectos teóricos y metodológicos que pueden ser tan estratégicos como controversiales.

Estos trabajos, ciertamente, se caracterizan también por contar con una base etnográfica altamente personal, la misma que no necesariamente debe tener una temporalidad contemporánea: aparte de etnografías del presente, tenemos investigaciones sobre la música y lo sonoro en Bolivia que vuelven a reflexionar y actualizar etnografías realizadas años atrás, y hacerlo a la luz de los debates actuales que ponen en pauta lo sonoro y audible, como es el ejemplo de las denominadas ontologías sonoro-musicales.

Desde un carácter multisituado, podemos observar también que el marco geográfico de este dossier se ha definido por diferentes macroregiones al interior de Bolivia, pero no como espacios concretos ni cerrados, sino como puntos de entrada a diversas posibilidades analíticas. Consideramos que los contribuyentes consiguen desdibujar fronteras (nacionales) y dicotomías "asentadas", tales como: tierras altas vs. tierras bajas, urbano vs. rural, pasado vs. presente, humano vs. no-humano, mundano vs. espiritual, cultura vs. naturaleza, entre otras dualidades.

Con todo, esperamos que ésta sea una contribución para futuros debates, desde territorios y experiencias que exponen nuevos desarrollos, críticas constructivas y abordajes inspiradores. Aquí se juntan y articulan conocimientos, trabajos y abordajes altamente personales sobre lo sonoro y audible, formando un cuerpo de experiencias que cuente con diferentes entradas a temas vigentes en Bolivia, y así constituirse en canales y alternativas para trazar sendas, no sólo académicas sino también constitutivas del espíritu.

Río Beni. Cañadón de salida del yunga a la Amazonía. La Paz. . Foto: Walter Sánchez C.

AMAWT'A
CARLOS YUJRA MAMANI

La cultura de la Naturaleza: Introducción al ensayo del *Amawt'a* Carlos Yujra Mamani

Sebastian Hachmeyer

Muchas veces, nosotros como investigadores de distintas disciplinas, vinculados al panorama ontológico en los Andes, tratamos de entender la realidad andina con esquemas deductivos, en tal sentido que, por ejemplo, existen innumerables debates si las cosmologías andinas son animistas, perspectivistas, totémicas, analógicas, mereológicas, etc. Obviamente, en dicho debate, me incluyo a mí mismo (por ejemplo, véase mi artículo en este dossier, escrito hace tres años; también está el comentario de Juan Rivera al respecto). Pero, a lo largo de mi camino aprendí que, lo que llamamos comúnmente "cosmología andina", no es un conjunto homogéneo que se puede encasillar y de esa manera entender analíticamente. Es todo eso, y más. Tal es la impresionante preocupación de los andinos por observar y analizar procesos naturales, la vida biológica y el crecimiento de la vida en, por ejemplo, plantas, animales o incluso nuestras *wawas*. Entonces, esta cosmología es ontogénica en su naturaleza; también naturalista, pero no al estilo occidental instrumental, sino a un estilo de admiración por la vida y el mundo como algo sagrado. En este sentido, la materia misma y el flujo energético son sagrados.

El problema con los modelos deductivos es que muchas veces son simplemente marcos interpretativos del "mundo de un mundo" (en inglés: *one-world world*), como dirían Mario Blaser y Marisol de la Cadena (2018). Sin embargo, para el tío Carlos, quien no usaba esas categorías deductivas para entender su mundo, lo que más importaba en su vida, lo que propagaba y nos mostraba siempre, era una práctica continua de hacer la vida, que en sí crea un mundo otro. Esto nos muestra su ensayo sobre las músicas y fiestas autóctonas; una guía para la práctica musical ritual durante el transcurso del año. Don Carlos nos enseña algo que normalmente no necesita ser dicho, escrito o explicado, ya que esa práctica nace del conocimiento relacional en un mundo relacional. Es "conocimiento *ukhamaw*" (Burman 2012), no como una ignorancia o falta del poder explicativo de lo práctico, sino que está dentro del cuerpo, en los sentidos, en la *pacha*, sin necesidad de explicaciones y cuestionamientos.

Lo ontológico no es esquemático, ni interpretativo. Al contrario, se basa en la práctica constante de "mundear" (Blaser 2013) en el sentido de crear mundos y conocimientos otros. Por lo tanto, la cosmología andina es siempre diferente y está en constante cambio, dependiendo de la práctica. Tendría más sentido

El lago sagrado Titicaca. Foto: Walter Sánchez C.

entender la diacronía de las prácticas mundeadoras a partir del involucramiento, en vez de tratar de entender el mundo y el cosmos andino desde la interpretación y desde afuera. En la lógica andina, el mundo es como somos, y lo que somos es lo que hacemos (bien expresado en el sufijo nominalizador *aymara –iri*). Así, el texto que podremos leer a continuación nos muestra lo que tenemos que hacer, en el ámbito musical ritual, para vivir una vida sana y plena.

Si trato de resumir la esencia de la doctrina ancestral del *amawt'a* Carlos Yujra Mamani, plasmada en el siguiente texto, diría que la vida musical es una composición emergente de ceremonias. Es la vida en cuanto energía como fuerza realizadora de la realidad, la cual vivimos y producimos diariamente, no solo con nuestros pensamientos y discursos, sino con nuestras acciones, incluyendo las músicas y fiestas autóctonas. Su publicación es un compromiso con el flujo de la vida. Y como la vida fluye como energía entre seres vivos, así mismo fluye el conocimiento en un mundo fluido. Como decía el maestro: el conocimiento no es ninguna propiedad humana, menos de una persona, jamás individual. Es perteneciente al mundo de los *ajayu uywiri*, transportado y hecho palpable para el ser humano (y no-humano) a través del viento; inhalado, respirado, inspirado. No es un objeto, es flujo y onda, al igual que el sonido, la energía sonorizada de *ajayu*.

En el texto, don Carlos hace referencia al entendimiento de que las flautas autóctonas lloran (*jachaña*), y hacen llorar (*jachayaña*); también al llanto musical como una categoría y un mundo sonoro propio andino (véase Hachmeyer 2018). Exhalando dentro de un tubo de bambú se produce un chorro de aire, que a la

Wak´a-piedra Santiago/*Illapa*, con cruz/sol y virgen/luna.
Foto: Walter Sánchez C.

Illa para aumento de ganado.
Foto: Walter Sánchez C.

vez produce un sonido que se disipa en el altiplano abierto, mezclándose con el viento, o, mejor dicho, formando parte de su circulación viva dentro del cuerpo de la *pacha*, transformando a todos los seres vivos y al cosmos mismo, comunicando necesidades en resonancia y con vibración, transportando sacrificios, y estableciendo reciprocidad (*ayni*). A través de los vientos, los cuales son la respiración de los *ajayu uywiri*, respiramos, sentimos, somos conscientes y conocemos.

Si el conocimiento es flujo por naturaleza, no hay ningún privilegio a éste. No habría una persona específica con una capacidad innata de comunicarse y encontrarse con lo sagrado, si nosotros mismos somos el cosmos sagrado en lo pequeño. Don Carlos siempre decía que nos puede mostrar el camino hacia la montaña, pero debemos subirla nosotros mismos. Allí está el conocimiento, decía. Entonces, hace falta tener una disposición propia para recibir la sabiduría transformadora del mundo que está depositada en ciertos lugares específicos (*wak'a*), donde la concentración de la energía vital es máxima.

Si todo ser vivo tiene *ajayu* por definición de la vida, decía el maestro, todo ser vivo también tiene *saqapa* como la fuerza conectadora con el flujo eterno de la vida. Es cuestión de cultivarla y sensibilizarse ante una realidad otra que está allí, existente pero negada por nuestra mente colonizada, nuestro cuerpo domesticado, y nuestros pulmones envenenados por humos tóxicos. Es una perspectiva diferente, que no resulta de un cuerpo diferente, sino de una cultivación distinta del mismo. Si no podemos hablar con nuestros antepasados, si no escuchamos llorar a las papas, si no entendemos el lenguaje de los rayos, las lluvias, los vientos y las estrellas, es porque no hemos aprendido a hacerlo, o porque lo hemos olvidado, a la fuerza muchas veces; es decir, no por voluntad propia.

El texto está lleno de experiencias de alteridad radical. Esa circunstancia también produjo, en algunos momentos, problemas de traducción y edición. Recibí el texto original en español mezclado con palabras en aymara; su sintaxis correspondía al flujo del hablar aymara. El tío Carlos plasmaba al papel lo que normalmente decía, y esto incluso en español, que no era su lengua materna. Durante mi edición del texto, traté de no romper con esa estructura del texto original. Inserté solamente algunos signos de puntuación, por ejemplo, o cambié la estructura solamente cuando era muy necesario para entender el contenido del texto dentro de la lógica del tío Carlos.

De hecho, este estilo de escritura debe ser poco común y desconocido por la academia. Es un producto de arte en sí. A mi modo de ver, su escritura es meta-epistemológica, ya que revela no solo el conocimiento dentro del texto, sino también, y esto es más importante, entre las líneas. Pero su texto también se basa ontológicamente en un mundo diferente. Por ejemplo, el tío Carlos escogía la palabra española "naturaleza" para intentar traducir *ajayu uywirinaka*, que son realmente los espíritus guardianes criadores, muchas veces incorporados o entendidos como detrás de los fenómenos naturales o la naturaleza en su totalidad. Sin embargo, no es lo mismo. En mi edición, traté de mostrar abiertamente estos tipos de equívocos ontológicos en la traducción del idioma

aymara al español, que al final son traducciones entre mundos muchas veces muy distintas.

En la lógica de don Carlos, los *ajayus uywiri* –como agentes subjetivos– pueden tener *ajayu* también, que son imágenes, visiones, ideas, pensamientos, racionalidades, en fin, cultura (*ajayu uywirinakan amayunakapax*). En la lógica estricta naturalista, decir que la naturaleza tiene cultura, y que nuestra cultura humana, es decir nuestros pensamientos, ideas, racionalidades, etc., son solamente parte de la cultura de la naturaleza, es una contradicción difícil de disolver dentro de un marco ontológico dicotómico de separación, donde los humanos y su cultura existen fuera de la naturaleza. No cabe duda de que muchas veces la cultura de la naturaleza es, epistemológicamente hablando, lo más sabio de todo el mundo, donde la cultura humana tiene que integrase. El texto del *amawt'a*, en este dossier, pero también los otros textos que escribió durante su vida, tanto en aymara como en español, describen esa realidad.

Cunupa alpaca.
Foto: Walter Sánchez C.

Pero es importante señalar que el tío Carlos no vivía dentro de su propio mundo, un mundo andino sagrado y herméticamente separado de un mundo, por ejemplo, moderno. Sin duda, formaba también parte de este mundo, como nos relata el antropólogo sueco-boliviano Anders Burman en el comentario sobre su ensayo. En este sentido, era muy claro para don Carlos que la lucha contra la mala vida (*jan wali jakaña*, como lo llamó él) está omnipresente, y que la modernidad y la alteridad en los Andes, como premisas sobre lo que existe, distintas pero entremezcladas y cruzadas, contienden muchas veces. El texto nos enseña que deberíamos sacar la música ancestral de la esfera simbólica para reintroducirla en esferas donde realmente pertenece, que es lo sagrado y lo cosmo-político.

Referencias

Blaser, M. 2013. "Ontological Conflicts and the Stories of Peoples in Spite of Europe. Towards a Conversation of Political Ontology". *Current Anthropology*, 54(5), 547-568.

Blaser, M. y M. de la Cadena. 2018. "Introduction". En: M. de la Cadena & M. Blaser (eds.). *A World of Many Worlds.* Durham: Duke University Press.

Burman, A. 2012. "Places to think with, books to think about: Words, experience and the decolonization of knowledge in the Bolivian Andes", Human Architecture: *Journal of the Sociology of Self Knowledge*, 10(1), 101-120.

Hachmeyer, S. 2018. "Jacha(ya)ña: El llanto musical de los Andes". Conferencia magistral presentada en el "Taller Multidisciplinario de Acústica Musical y Sonoridades", Casa del Poeta. La Paz-Bolivia, 20.11.2018.

Un ensayo sobre las **músicas** y fiestas autóctonas

Amawt'a Carlos Yujra Mamani

La religión cósmica telúrica de los pueblos

Las ceremonias agrícolas, las músicas y las fiestas agrícolas, las ofrendas rituales agrícolas representan directamente al espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo (*qullan pachan ajayu uywiri-nakaparu*). Lo que vivimos con la naturaleza, los alimentos que produce la tierra, lo que consumimos, el aire y el oxígeno, son los productos de dos cuerpos del mundo, la tierra (*pacha tayka*) y el cielo (*pacha awki*). La tierra es como la mujer y el cielo es como el hombre. Los dos cuerpos del mundo producen los alimentos y las vidas. Todos los seres vivos viven en el medio de estos dos cuerpos, como hijos e hijas de los dos mundos. Por eso llamamos a la tierra madre *pacha tayka* y al cielo padre *pacha awki*.

Las lluvias, el agua y las nubes transforman las plantas y la vegetación. Con el agua circula la sangre de los cuerpos de los seres vivos. El agua nos da vida y transforma los productos agrícolas. El cuerpo de la tierra y el cielo viven del agua. En el "debajo de la tierra" (*uraq manqhi pacha*) existen vetas de agua. El cuerpo de la tierra es como la mujer con vetas de sangre de agua, y el agua de la tierra que consumimos es como la leche materna. En el cielo existe el agua de las lluvias y el agua de las lluvias cae a la tierra para regar los cultivos forestales y dar luz a las plantas y a la vegetación.

El agua es el principal alimento vital para la vida. Todos los seres vivos consumimos agua, y sin agua no existiría la diversidad de vida. Hoy, las aguas servidas de las ciudades continuamente contaminan al agua. En todos los ríos, en las vertientes, en los lagos y lagunas corren las aguas servidas. Están llenos de basura y animales muertos. Dentro de esas aguas contaminadas, los animales acuáticos se enferman y mueren. Todos los seres vivos consumimos las aguas contaminadas y por causa de esto las enfermedades se reproducen en nuestros cuerpos. La contaminación del agua puede provocar el desalojamiento de las lluvias, el deslizamiento de montañas nevadas y el secamiento de las aguas de las vertientes y de los ríos. Podemos padecer escasez de agua y tendremos peleas por el agua. El agua habla, camina y tiene vida.

Las personas modernas están en peleas, adulterios, corrupción, insultos, odios y conflictos políticos. Otros quieren provocar la guerra. Las personas constantemente están practicando crímenes y la mala vida. No piensan sobre

Amawt'a Carlos Yujra ofreciendo ofrenda en el lago Titicaca. Foto: Anders Burman.

la salud del agua y la prevención de su contaminación. Cuando el agua se seca, ¿cómo será nuestra vida? Las personas modernas continuamente están contaminando el agua. Todos consumimos el agua contaminada y muy pocas aguas sanas existen todavía. Las personas modernas no valoran la salud del agua, los animales y las plantas. Tampoco valoran a sus propios cuerpos, los cuerpos de sus familias y de los demás seres vivos. La vida se vuelve complicada con la vida colonialista y extraña (*yaqha*).

Los seres vivos somos como las chispas del sol y el volcán de la tierra, porque nuestro cuerpo vive con calor del sol, el aire y el agua. Cuando el calor sale del cuerpo, el cuerpo se muere. Es por eso por lo que llamamos al sol en nuestro idioma aymara *tata inti*, y al volcán de la tierra *nina awicha*. El sol del cielo y el volcán de la tierra calientan el cuerpo del planeta. El calor del sol se equilibra con el agua, el aire y la vida, y automáticamente regula y entibia el clima para los cuerpos. En el cuerpo de la tierra existe un volcán de fuego y en el cielo existe el fuego del sol. Ambos hacen vivir las semillas de las floras y los animales. El calor del sol hace vivir a todos nuestros cuerpos, así como al cuerpo de la tierra y del cielo.

Cuando existe desequilibrio con la naturaleza y con los seres, cuando existe la vida extraña (*yaqha*), el calor del sol provoca enfermedades y sequía. El calor del sol se pronuncia a través de las nubes de los horizontes (celajes), rojeando a las montañas para que caiga la helada, la granizada y la sequía. Con la vida actual, las personas exageran con la vida extraña y no controlan las extrañas vidas que afectan al cuerpo. Las personas modernas, sin valorar a la naturaleza, no miden, y no pueden equilibrar entre la vida extraña y la vida sana.

Todas las plantas crecen en la tierra. Las diferentes plantas y flores respiran y proveen las fragancias aromáticas. Los aromas de las plantas alimentan al oxígeno ambiental y al cuerpo del mundo, y a las imágenes espirituales de la naturaleza (*ajayu uywirinakan amayunakapax*). Las fragancias aromáticas de la vegetación alimentan al oxígeno y al aire de la naturaleza para nuestra vida. Cuando el aire y el oxígeno de la naturaleza están sanos, no puede existir ninguna enfermedad, y tampoco pueden existir los desastres naturales. Hoy en día, el aire y la tierra están contaminados con los humos tóxicos de las ciudades. Todos consumimos (respiramos) el aire y el oxígeno contaminado. Por eso, las enfermedades se producen en (afectan a) los cuerpos humanos, en los cuerpos de los animales y de las plantas. La contaminación del aire y del oxígeno de la naturaleza afectan al cuerpo de la tierra y del cielo. Por eso, experimentamos los desastres naturales, como las inundaciones, las sequías, las tormentas de lluvias, las granizadas, los huracanados, los terremotos y las explosiones de los volcanes, porque el cuerpo del mundo está enfermo.

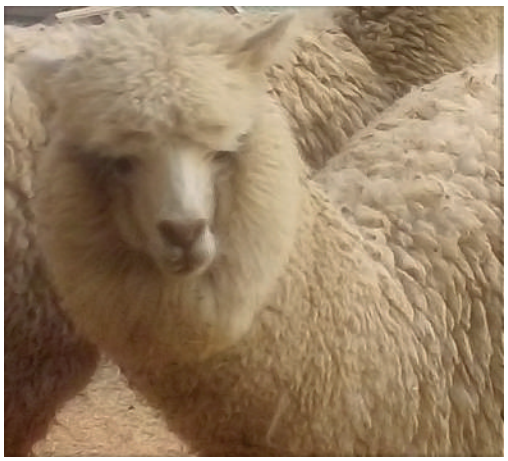
Los excrementos animales alimentan a la vegetación y a la tierra. La tierra se alimenta con las hojas viejas de las plantas, las semillas viajas y los excrementos animales. Los excrementos animales y humanos son el mejor alimento para los productos agrícolas. Las plantas viven con los excrementos de animales y con las lluvias. Los insectos, las lombrices y los animales, con sus excrementos, abonan la tierra. Los macro y microorganismos son importantes para el cuerpo de la tierra. Los insectos, las lombrices y los animales se alimentan con las hojas y las semillas de las plantas. Los humanos nos alimentamos con las semillas de los productos agrícolas y con las frutas que crecen en los árboles frutales. Las plantas y las flores a diario nos hablan sobre la vida. Los aromas de las plantas nos cuentan sobre los problemas que van a venir en el futuro, y la vida moderna nos lleva hacia la destrucción de la vida.

En todo lo que vemos, las imágenes de la naturaleza (*ajayu uywirinakan amayunakapax*) nos dan alimentos y vida. Las imágenes espirituales y materiales de la naturaleza componen a nuestro cuerpo y alma. Lo material y espiritual de la naturaleza transforman a nuestros cuerpos para habitar el planeta. Nuestras artes del trabajo y todas nuestras labores transforman lo material y espiritual de la naturaleza. Nuestro arte del trabajo tiene relación con las imágenes de la naturaleza y con los cuerpos de la naturaleza. Todos los materiales y las herramientas de trabajo que existen para la vida, no podemos desviar para otros fines de vidas extrañas (*yaqha sarnaqäwi/jakäwi*), para malograr a los cuerpos y al espíritu de los seres vivos.

Guanaco, Pacajes. Foto: Walter Sánchez C.

Los superiores (*jilïri*, persona con poder) e inferiores vivimos con la misma naturaleza. Consumimos los mismos alimentos, el mismo aire y misma agua. Todos caemos en la vejez y todos morimos. ¿Por qué no comprendemos qué es la vida y quién es el ser humano? ¿Por qué existen tantas humillaciones y discriminaciones por gente superior? ¿Las vidas de los superiores son eternas y sus cuerpos no envejecen, la vejez y la muerte solo existen para los inferiores?

Para iniciar los trabajos agrícolas y las labores de artesanía, los pueblos y las naciones indígenas originarias campesinas primeramente agradecemos con ofrendas rituales al espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo (*pachan ajayu uywirinakapax*). Primeramente, iniciamos las fiestas agrícolas y las músicas autóctonas agrícolas haciendo ofrendas rituales.En todas las músicas autóctonas y las fiestas agrícolas, la *awti pacha*, la *lupi lapakpacha* y la *jallu pacha* representan a los climas variables del año. Las fiestas y las músicas autóctonas agrícolas fortalecen y alientan a los pulmones de las plantas, de la *pacha* y del espíritu de la naturaleza (*ajayu uywiri*). La musicoterapia agrícola es para alegrar a las plantas, a las imágenes espirituales de la naturaleza de la tierra y el cielo (*pachan ajayu uyiwirinakan amuyunakaparu*), las personas preocupadas y la mente enferma.



Alpaca. Copacabana.
Foto: Walter Sánchez C.

Lupi lapakpacha: Las músicas de la época (*pacha*) del sol quemante

Las fiestas y las músicas agrícolas *lupi lapakpacha* se relacionan con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el ciclo (*pachan ajayu uywirinaka*). Estas fiestas tienen relación con las criadoras de las plantas de los productos agrícolas y semillas (*ispalla*). Las músicas autóctonas y las fiestas agrícolas del sol quemante *lupi lapakpacha* tienen su relación con el desarrollo y el crecimiento de las plantas, las semillas embarazadas de las plantitas y con el parto de las plantas. Las músicas autóctonas y las fiestas agrícolas de *lupi lapakpacha* tienen relación con las siembras de los productos agrícolas y con arar la tierra. En la época de *lupi lapakpacha*, el cuerpo de la tierra (pachamama) está enfermo y esta con el parto de las plantitas. Por eso, la luz del sol cae más fuerte como para quemar. En este mes, el calor del sol quemante provoca las enfermedades crónicas pulmonares, la fiebre y el dolor de la cabeza. Por el calor del sol quemante también los animales y las plantas se enferman. *Lupi lapakpacha phaxsinxa lupi qhatin qhanapampix chuyma p'usu usu, ch'uxu usu, k'aja usu, qulu usu, llixti usu, p'iqi muyu usu, nina qhati usunakaw sartiri*.

Las músicas y las fiestas agrícolas de las tierras altas, los valles y las tierras bajas de *lupi lapakpacha* tiene relación con las siembras de papa, oca, isañu, papalisa, yuca, walusa, racacha y replantes frutales. La fiesta *lupi lapakpacha* tiene relación con la salud y la vida de las semillas de los productos agrícolas. Las fiestas y músicas de *lupi lapakpacha* tienen relación con la salud y la vida con todos los seres vivos. Estas fiestas se relacionan con la salud de las yemas de las plantas. Tienen relación con el alma y el cuerpo de los seres vivos. Tiene relación con el cosmos, el multiverso y el medio ambiente. Las músicas y las fiestas *lupi lapakpacha* tienen relación con el calor del sol, el volcán de la tierra y el dolor de los partos de las semillas. En las tierras bajas, los valles y las tierras altas algunos

Amawt'a Carlos Yujra siguiendo el camino. Foto: Anders Burman.

frutales ya tienen flores, y algunos frutales en el mes de julio, agosto y septiembre a través de sus flores preñan semillas de frutas. Estas flores hay que cuidar y proteger con ofrendas rituales y con las músicas autóctonas de las sequías y las granizadas. La música es una buena medicina contra el ajetreo y la furia.

De las fiestas y las músicas agrícolas de la época *lupi lapakpacha* nacen la armonía social, el amor de la vida, la vida de la reciprocidad y el cariño para la familia. Pacifican a la mente que tiene problemas. Las músicas autóctonas y las fiestas agrícolas *lupi lapakpacha* representan a la salud y la vida de los seres vivos. Las músicas y las fiestas agrícolas de *lupi lapakpacha* representan a los cultivos de los productos agrícolas. Las fiestas y las músicas autóctonas *lupi lapakpacha* no es para provocar las peleas, no es para provocar prostitución, adulterio y borrachera. Los pueblos no nos hacemos confundir con las fiestas y músicas extrañas colonialistas.

Awti Pacha, Lupi lapakqallta y la iniciación de la siembra de papa

En el mes de julio se aleja poco a poca la helada. En este mes de julio vienen los huracanes para cultivar las semillas de los pastos y para mover la tierra. En el mes de julio y hasta la mitad de agosto, el viento corre con el polvo de la tierra para almacigar las semillas silvestres. En este mes cae la nevada y las lluvias para que de las semillas nazcan las plantitas. Cuando en las semillas nacen las plantitas y las semillas están con dolor de parto, hacemos las ofrendas rituales, las fiestas y las músicas agrícolas para que las semillas no sientan el dolor del parto. Las músicas con mucha alegría hacen levantar y despertar las semillas dormidas y las plantas. En nuestro país, las ceremonias de las ofrendas rituales, las fiestas y las músicas agrícolas son muy importantes para los cultivos y las semillas de los productos agrícolas. Las fiestas y las músicas son partes de ritos agrícolas vitales para los cultivos de los productos agrícolas.

A finales del mes de agosto termina la época seca (*awti pacha*), así como las fiestas y las músicas de *awti pacha*. En el mes de agosto se despide la época seca (*juphi lapakpacha*) con las músicas y las fiestas de la *awti pacha*. En el mes de septiembre ya empiezan las fiestas y las músicas de *lupi lapakpacha*. En este mes aparecen otros climas y el calor del sol quemante cae más fuerte en comparación con los demás meses. En este mes, el cuerpo de la tierra está con fiebre y con el dolor de parto para producir las criaturas de las plantas, para vegetar y forestar el cuerpo de la tierra. Por eso, en este mes, las músicas y las fiestas son muy diferentes en comparación con las otras épocas.

El calor del sol quemante dura todo el mes de septiembre, hasta finales de noviembre. Cuando los climas están desequilibrados, quiere decir que existe exageración de la mala vida y de las vidas extrañas (*yaqha*). Cuando los climas están desequilibrados pueden llegar los desastres naturales, como la sequía, la inundación, las granizadas, las heladas, las tormentas de lluvias, los terremotos y los huracanes. Cuando existen desequilibrios entre la naturaleza y los seres humanos, cae la sequía. Cuando los climas están totalmente desequilibrados, las plantas de los productos agrícolas se enferman y la producción fracasa. Cuando

existe un desequilibrio entre la naturaleza y la vida humana, siempre pasa algún cambio en los climas (estaciones, épocas). Las ofrendas rituales equilibran el clima con la vida humana. Cuando pasa algo malo inmediatamente hay que realizar las ofrendas rituales para prevenir la vida mala.

En septiembre, el mes de inicio de *lupi lapakphaxsi*, existían fiestas y ofrendas rituales para iniciar las siembras de los productos agrícolas (como oca, ulluku, isañu y papas). En el mes de inicio de *lupi lapakphaxsi* se ofrendaba la mesa dulce (*muxsa waxt'a*) al espíritu de la naturaleza de la tierra y del cielo (*pachan ajayu uywirinakaru*) para que el espíritu de la naturaleza (*ajayu uywiri*) cuide la salud, la vida de las semillas y las plantas. Después de ofrendar la dulce mesa a la naturaleza de la tierra (*pacha tayka*) y el cielo (*pacha awki*) se iniciaba la fiesta de la siembra de los productos agrícolas, para que las semillas que entren con alegría en la tierra puedan producir nueva vida. En la fiesta de inicio de *lupi lapakqallta* tocábamos las músicas *qullawa, llamiri, qullawayu, lichiwayu, musiñu* y otros.

Los instrumentos de las músicas eran elaborados con la *chhalla* y el *tuquru*, como la phalawitu, el pinkillu y el siku. No había las bandas coloniales. La fiesta de inicio *lupi lapakpacha* era para despedirse de la época seca, para despedirse con las

Amawt´a Carlos Yujra.
Foto: Anders Burman.

Awaw'a Carlos Yujra en momento de ofrenda. Foto: Anders Burman.

músicas de *awtipacha* y de las heladas. Las fiestas y las músicas de *lupi lapakqallta* tienen relación con la iniciación de los cultivos de oca, ulluku, isañu y papas. La fiesta de las semillas (*ispallmama*) tiene relación con el parto de las plantitas, las yemas de las plantas, los tallos de las plantas y las semillas. Tiene relación con el calor del sol y el volcán de la tierra, con el espíritu de los seres muertos y vivos. En este mes, el cuerpo de la tierra tiene dolor del parto para dar luz las nuevas plantas y para tener la nueva vegetación.

La religión católica había llamado a nuestra fiesta de *ispallmama* de *lupi lapakqallta* "Exaltación de la Santa Cruz" y hoy en día esta fiesta se celebra el 14 de septiembre. La fiesta de la Exaltación tiene relación con el santo y el dios católico, y allí se consumen las bebidas alcohólicas. Estas fiestas católicas no tienen relación con los productos agrícolas, ni con la naturaleza, ni con la vida saludable. El calendario agrícola ancestral indica muy claramente las fiestas agrícolas y las músicas autóctonas que se hacen en cada clima y época del año. El calendario gregoriano desactiva las fiestas y las músicas agrícolas.

Papas *llallawa*.
Foto: Walter Sánchez C.

Para sembrar las semillas de los productos agrícolas en la tierra (*uraqi*), hay que dar a las semillas coca con grasa de llama (*qarwa unt'u*), chancaca, *juyra q'uwa* y vino. Enfocando la *ispallmama* y el *ispallawki*, preparando una ofrenda ritual dulce (*muxsa waxt'a*), hay que hablar con las semillas de las papas para que produzcan con alegría en la tierra, también a la madre tierra pachamama para que nos reciba la ofrenda ritual con mucho cariño y también para que reciba el espíritu de la naturaleza (*ajayu uywiri*) de la *pacha*. En la siembra de los productos agrícolas hablamos con las semillas y con la tierra; hablamos con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo (*pachan ajayu uywiri*) para que multipliquen los productos agrícolas. Para eso hacemos las ofrendas rituales y damos al espíritu de la naturaleza (*ajayu uywiri*). En estas fiestas de la siembra nos despedimos con las músicas autóctonas de las semillas madres de los productos agrícolas.

Amaypacha y la fiesta de los difuntos

En la fiesta de *lupi lapakqallta* las personas empezaban a tocar las músicas de la *lupi lapakpacha* para cultivar las variedades de las papas. En este tiempo, llevando abonos y semillas de papas, las personas (los abuelos) también tocaban las músicas autóctonas de *quyqu* (*ayquña*) y *pirwanu* (*pirwaña*). Las personas (los abuelos) tocaban las músicas *ayquña* y *pirwaña* para la fiesta de los difuntos en el mes de noviembre. En el mes de *lupilapakpacha* el calor del sol quemante cae muy fuerte y provoca las enfermedades respiratorias pulmonares. Estas enfermedades prevenimos con ofrendas rituales, y las curamos con masajes y con plantas medicinales.

Chuño de tunta.
Foto: Walter Sánchez C.

En este mes de *lupi lapakphaxsi*, todas las semillas tienen dolor de parto de las yemas de las plantitas y otras semillas ya tienen criaturas (*wawas*). En este mes, el cuerpo de la tierra tiene dolor de parto de las plantas y todas las plantas nacen en el cuerpo de la tierra para producir las nuevas semillas. Por eso, en este mes,

Pututu de cuerno de ganado vacuno.
Foto: Walter Sánchez C.

el calor del sol llega más fuerte y la tierra está enferma por el parto de las plantas. El calor del sol forma a las raíces de las plantas y reproduce las hojas de las plantas. Por eso existen las músicas *ayquña* y *llaqa pirwaña*. La palabra *aymara ayquña* tiene dos significancias principales: significa sentir dolor y repetir las cosas que han pasado, duplicar la producción y rehacer nuevamentelo que has hecho pasar. La palabra a*ymara pirwaña* significa: restaurar los productos y conservar los productos, *imaña kutitatayaña*, *jaktayaña achuqayaña*.

Las músicas *ayquña* y *pirwaña* hacen despertar (revivir) a las semillas dormidas, y hacen fortalecer a las semillas que no pueden tener partos de las yemas de las plantas. Esas músicas alientan (dan ánimo) a las semillas y las plantas preocupadas. Esas músicas también confortan (dan fuerza, fortalecen) al pulmón de la pacha, a los pulmones de los seres vivos y a los pulmones de los espíritus de los muertos (alma) (*amaya ajayunaka*). Esas músicas hacen despertar (revivir) a los espíritus de los muertos para que encarnen a los nuevos seres vivos, nuevos nacidos. Esas músicas hacen hablar al espíritu de los muertos de las personas y de los animales. Al finalizar las siembras de los productos agrícolas hacemos la fiesta de los difuntos rituales agrícolas. Las personas, terminando las siembras de los productos agrícolas, agradecen con ofrendas rituales a los muertos de los seres vivos, y al espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo (*pachan ajayu uywirinakaru*), con diferentes sabores de alimentos, con las músicas de *ayquña* y *pirwaña*, para que no venga la granizada, la helada y las sequías, que dañan a las hojas de los productos agrícolas; para que la granizada no machuque a las plantas y para que la helada no queme la vegetación; para que los espíritus de los muertos no despejen a las lluvias y las nubes en la época de lluvia (*jayllupacha*). Por todo eso damos ofrendas rituales a los espíritus de los muertos y de la naturaleza.

Las músicas *lupi lapakpacha* de *ayquña* y *pirwaña* hacen gritar y llorar (*jachayaña*) a los espíritus de los muertos. También hacen llorar a los espíritus de la naturaleza de la tierra y el cielo (*pachan ajayus uywirinaka*). Con esas músicas los seres vivos llorando se recuerdan de sus queridos familiares que han muerto. Las músicas autóctonas *lupi lapakpacha* tienen relación con el espíritu de los seres muertos, con el espíritu de los seres vivos, con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo. Esas músicas *lupi lapakpacha* se relacionan con el *ajayu* de los muertos y vivos para equilibrar la vida, el alma y el cuerpo, para que vivan sanamente y con alegría. Las músicas *lupi lapakpacha* intercomunican con los espíritus de los muertos, vivos y con la naturaleza, para que los seres vivos vivan con respeto mutuo con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo.

En este mes de la *lupi lapakpacha*, los espíritus de los muertos despiertan con las músicas de *lupi lapakpacha* y reencarnan en los fetos humanos. Los espíritus de los seres vivos despiertan para reproducirse y para elaborar las nuevas obras de la vida. Los espíritus de la naturaleza se fortalecen para reencarnar a las yemas de las plantas. La fuerza y la energía (*ch'ama*) de la naturaleza, con su sabiduría, reencarnan en la mente de los seres vivos para diseñar las nuevas obras. A través de las fuerzas y energías de la naturaleza ejercemos el nuevo diseño de las obras de trabajos y pensamos los nuevos diseños de la vida. Los animales, las piedras, las casas, los productos agrícolas, las plantas, las aguas, las lluvias, las nubes, las

Amawt'a Carlos Yujra. Foto: Anders Burman.

Al contrario, la música de wayru pinkillu fortalece el crecimiento de las plantas. Esa música hace vestir a las plantas con hojas y hace caer distintas lluvias para alimentar las plantas de los productos agrícolas. Las distintas lluvias alimentan toda la vegetación y las plantas hacen preñar las flores para producir semillas. Con la música *wayru*, las personas también cortaban los primeros cabellos de los niños (*rutucha*).

En la época de lluvia hay que cuidar la cultura (vida, camino; *sarnaqäwi*, *thaki*) de las plantas y el arte de las flores. Por ejemplo, en las semillas nacen las plantas, y las plantas producen las flores, y las flores producen semillas. Cuando las plantas están a punto de preñar las flores y las plantas están en la enfermedad de adolescencia, las plantas están con flor y en pleno enamoramiento y alegría para producir las semillas. La misma cosa pasa con los humanos y los animales; desde el enfoque de la cultura de las plantas nacen para hacer relación sexual, la alegría, el enamoramiento, tener hijos y pareja, el nacimiento, vejez y la muerte.

Actualmente, las personas modernas festejan el aniversario de las escuelas, los colegios, las zonas urbanas, las comunidades, los santos católicos, los matrimonios, los bautismos de niños, los cumpleaños, los bachilleratos, las gra-

duaciones en las universidades, los licenciamientos de cuarteles y las inauguraciones de obras. En esas fiestas incrementan los excesos de consumo de bebidas alcohólicas, los adulterios, laa violaciones y las peleas. Con la cultura colonial ya no existen las fiestas agrícolas y las ofrendas rituales agrícolas. Los productos agrícolas ya no tienen valor. Las personas solo se preocupan por tener dinero, y no se preocupan por la producción de los alimentos. Si no habría los alimentos, ¿cómo estaría nuestra vida? El hambre nos comería a todos nosotros.

Illas para aumento de ganado vacuno.
Foto: Walter Sánchez C.

Yanaqasiñ uru y los rituales de las artes pequeñas

En el 21 de diciembre se hacían los rituales de artes pequeñas. En este día, todos los adolescentes, los niños y las personas que no podían hacer nada se hacían cosas pequeñas y productos agrícolas pequeños. Las personas con mucha fé elaboraron las cosas pequeñas para conseguir la misma cosa en el futuro. Elaboraban como pequeñas herramientas del trabajo, otros tejían ropas pequeñas, otros hacían pequeñas construcciones de casa y otros elaboraban en barro animales pequeños. También hacían ferias de intercambio de los productos y alimentos. En este día compraban y vendían terrenos y casas, así como animales y productos agrícolas. Este ritual de las artes pequeñas se llamaba alasita y *yanaqasiñ uru*. La palabra aymara *yanaqasiña significa* "un día hacer la misma cosa y hacerla verdad en el futuro". El *yanaqasiñ uru* celebraban con ofrendas rituales a las cosas pequeñas elaboradas por sus propias manos. En este día, los jóvenes adoptaban las energías espirituales de la naturaleza para hacer las nuevas, artesanías y nuevos trabajos agrícolas.

En vez del *yanaqasiñ uru*, la religión católica había puesto la fiesta de navidad y el nacimiento del niño Jesús. Trasladaron la fiesta de alasita a la fecha de 24 de enero y al día de artes rituales pequeñas llaman actualmente el día del *iqiqu*. Esas artes rituales pequeñas no tienen nada que ver con el *iqiqu*. Las artes rituales pequeñas tienen relación con el espíritu y la energía cósmica de la naturaleza y el arte de la naturaleza; tienen su relación con el *q'apha jaqi achachila*. El *q'apha jaqi achachila* no es persona, sino el espíritu mayor de la naturaleza del trabajo. El arte de trabajo tiene espíritu y vida para ejercer el trabajo.

Las ofrendas rituales para la salud y la vida

Las ciencias científicas están en el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo. De las imágenes de la naturaleza de la tierra y el cielo se desprenden las ciencias para iniciar nuevas labores. Las ciencias filosóficas están en la naturaleza para exponer y pensar las nuevas ideas, para desarrollar la nueva arte de las labores, para desarrollar las nuevas técnicas de los trabajos agrícolas y otros. Por ejemplo, en las madres nacemos sin hacer nada y después con la vivencia poco a poco aprendemos todo el arte del trabajo. Toda la naturaleza que existe en la tierra y el cielo diariamente nos habla sobre las historias de la vida. Los cambios climáticos nos cuentan de las cosas que van a pasar en el mundo y los vientos nos cuentan de los conflictos que van a venir. La sabiduría de la naturaleza enfoca el arte de la vida, las ciencias laborales y las tecnologías de artes del trabajo.

Illas para aumento de ganado vacuno.
Foto: Walter Sánchez C.

Amawt'a **Carlos Yujra con ofrenda ritual. Foto: Anders Burman.**

La ofrenda ritual dulce damos al ritmo de las músicas autóctonas, a las herramientas de las músicas y a *pacha saqapa mama*, *pacha saqapa tata*, *jach'a phawchinta*, *jach'a wayra*, *saqap awki* y *tayka*. Preparando la ofrenda ritual hablamos con el instrumento de las músicas, con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo. Ofrecemos ofrenda ritual dulce (*waxt'a*) a las melodías de las músicas, los sonidos de los instrumentos y las canciones para que nazca la alegría en el pulmón de la naturaleza. Las músicas hacen desaparecer las preocupaciones, las tristezas, la furia, los rencores, los odios y las enfermedades en los pulmones de los seres vivos. Ofrecemos la ofrenda ritual para sacar las nuevas melodías y canciones de las músicas para confortar los pulmones de los seres vivos. La música tiene relación con el pulmón de la pacha y el pulmón del cuerpo de los seres.

Los ritmos y las melodías de las músicas se comunican con el espíritu de la naturaleza y con el espíritu de los cuerpos humanos para que salga la preocupación y tristeza de sus cuerpos. Los ritmos y melodías de las músicas abren la alegría en los pulmones de los seres vivos y animan al cuerpo con alegría.

Para iniciar el hilar de las lanas de animales hay que dar ofrendas rituales a las ruecas mencionando *qapu ch'iq mama* y *tata*. Al momento de preparar las ofrendas rituales de las dulce mesas (*muxsa waxt'a*) hablamos con el ovillo de las lanas, las ruecas y con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo para avanzar con la elaboración de los hilos de lanas. La *waxt'a* hacemos para avanzar con el hilar de las lanas de animales y para que dure los ovillos de lana. Hilar las lanas de animales es un ejercicio para mover la articulación del cuerpo, para que se mantengan sanas la articulación de los brazos y manos. Hilando las lanas de animales automáticamente se pierde la preocupación y tristeza. Haciendo estas labores cambian los pensamientos malos y podemos asir mejores ideas para la vida. Cuando nos atrapa la preocupación y la tristeza, es mejor hacer algo para eliminar la mala energía que nos atrapa y no ahogarse en los problemas.

Para laborar el tejido, hay que dar ofrendas rituales a las herramientas de lo textiles mencionando *sawu ch'iq mama* y *tata*. Preparando las ofrendas rituales hablamos con los tejidos, con las herramientas de los tejidos, con la naturaleza de la tierra y el cielo para avanzar con la elaboración del tejido. Hacemos *waxt'a* para sacar los nuevos diseños de las figuras, para adornar las vestimentas y para captar las nuevas imágenes de las figuras para ponerlas en los tejidos. Las imágenes de las figuras y los colores de tejidos tienen relación con el arte de la naturaleza para iluminar la alegría y armonía social. Tejiendo ropas y dibujando figuras en los tejidos eliminamos la preocupación y tristeza. Tejiendo ropas aprendemos de la educación, la salud y la justicia. Tejiendo ropas proponemos y pensamos cómo es la vida, para que exista la vida, y pensar también qué estamos haciendo con la vida.

Para iniciar el cultivar de los alimentos hay que dar *waxt'a* dulce a las semillas de los productos agrícolas, llamando *ispallmama* y *ispalltata*. Preparando ofrenda ritual hablamos con las semillas, las plantas, los árboles y con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que las plantas de los productos agrícolas vivan sanamente en la tierra y no se enfermen; para que no se vayan a otras tierras, y en nuestra tierra que no nos alejen de la ispallmama. Cultivando y cosechando alimentos no hay que pelear y cometer ningún acto malo. De lo contrario los espíritus de los productos agrícolas se enojan y se van a otras tierras. A las plantas agrícolas y las semillas de nuestros alimentos tenemos que cuidar como a nuestros hijos, porque son nuestro alimento y estos alimentos mantienen nuestros cuerpos. Si no fueran los alimentos, nuestros cuerpos ¿cómo estarían? El dinero, la moneda y el papel quedarían como nuestros alimentos.

Las personas modernas actuales no valoran a las plantas, los productos agrícolas y las semillas de nuestros alimentos. Ni las tierras cultivables, ni las aguas, y no saben cuál alimento es bueno para el consumo. Las personas actuales más valoran las monedas, los billetes, el papel y las leyes; ¿cómo estarían comiendo estas cosas? Las personas actuales comen solo la mitad de los alimentos producidos por nuestra tierra; la mitad botan a la basura como no tendrían alma los productos, como no alimentarían y como no mantendrían a sus cuerpos. Las personas actuales comen solo la mitad de los alimentos producidos por nuestra tierra; la mitad botan a la basura como no tendrían alma los productos, como no alimentarían y como no mantendrían a sus cuerpos. Las tierras cultiva-

Tarqa. Foto: Walter Sánchez C.

tierras, el aire, las ropas, los tejidos y las cerámicas todos tienen espíritu y vida. Esas naturalezas (*ajayus uywirinaka*) a diario nos hablan y nos cuentan sobre la vida. Por eso, las obras laboradas con nuestra mano no se pierden de ciclo en ciclo, el arte del trabajo y el arte de la vida están hechos de ciclo en ciclo por el espíritu de la naturaleza (*ajayu uywiri*). La cultura ancestral está inscrita en el cuerpo de la tierra y el cuerpo de los animales. La cultura de la naturaleza de la tierra y el cielo está inscrita en los tejidos, las cerámicas, los paisajes y los cuerpos de los seres vivos. No podemos negar la inscripción de la naturaleza y no podemos decir que no exista; tampoco podemos decir que solo los seres humanos saben todo.

Jayllupachqallta y la fiesta del rayo

Entre noviembre y diciembre, al inicio de la época de lluvia (*jayllu pachqallta*), había fiestas agrícolas para entrar a la época de lluvia. Todas las plantas retoñan y algunas plantas están en pleno desarrollo y crecimiento para vestirse con las hojas y para preñar las flores.

En el mes de inicio de la lluvia existía la fiesta del rayo (*illapa, axumallu*), y al rayo ofrecemos una dulce mesa (*muxsa waxt'a*) para que cuide a las hojas de las plantas. En este mes, hacíamos una ofrenda ritual para que el rayo y los vientos huracanes no despejen a las lluvias y las nubes; para que la helada no maltrate a las plantas de los productos agrícolas; para que los espíritus de los muertos no desalojen a las lluvias y las nubes en contra de las plantas de los productos agrícolas. En este mes, las plantitas hay que cuidar bien con ofrendas rituales dulces por el tema de las sequías, heladas y granizadas.

La fiesta de rayo significaba el inicio de la época de lluvia. La religión católica había llamado a nuestra fiesta de rayo "Santa Bárbara" (Bárbara de Nicomedia). La fiesta de Santa Bárbara del 4 de diciembre tiene relación con los santos católicos, el dios católico, con borracheras y adulterios. Esta fiesta no tiene relación con los productos agrícolas, con las criaturas (*wawa*) de las plantas, ni con la naturaleza. La fiesta de rayo se festejaba el 21 de noviembre, y en esta fiesta las personas ofrendaban la dulce mesa (*muxsa waxt'a*) al espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo (*pachan ajayu uywiri*), los *marani achachila*, las plantas de los productos agrícolas.

En la fiesta de rayo *jallu pachqallta* tocábamos las músicas de wayru pinkillu. En la tercera generación apareció la música *luriwaya* (llamado actualmente mosiñada). Esa música apareció en los años antes de 1952, en el municipio de Luriwaya y esta música solo tocaban en el mes de diciembre. En la época de lluvia era prohibido tocar las músicas de banda y de las grandes tropas de la época seca (*awti pacha*), porque estas grandes tropas de *awti pacha* pueden soplar y alejar a las lluvias y las nubes en la época de lluvia. Después puede aparecer la sequía y los desequilibrios climáticos. Las grandes tropas de las músicas de *awtipacha* pueden desalojar a los espíritus de los productos agrícolas y después no pueden producir los alimentos. Por eso no es bueno tocar las músicas de las grandes tropas de la *awti pacha* en la *jayllu pacha* o la época de la lluvia.

Sapo para pedir lluvia.
Foto: Walter Sánchez C.

Lago sagrado e isla del Sol con andenería en las laderas de sus colinas.
Foto: Walter Sánchez C.

bles y las semillas de los productos agrícolas tenemos que cuidar para que nuestros cuerpos se encuentren sanos y bien alimentados.

Hay que dar ofrendas rituales dulces al espíritu de los animales, diciendo *illatayka* e *illaawki*. Preparando las *waxt'a* hablamos con el espíritu de la fauna terrestre y acuática y con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que los animales no se enfermen y las crías de animales no mueran en el cuerpo de la tierra; para que los espíritus de los animales vivan sanamente en el cuerpo de la tierra.

Los insectos y animales con sus excrementos abonan las tierras, para que los pastos, las plantas y los productos agrícolas vivan consumiendo estos excrementos de los animales. Si no existirían los insectos y animales, las plantas desnutrirían. Los abonos de los animales, las tierras, las lluvias y aguas mantienen la salud y vida de las plantas. Estos elementos naturales hacen producir nuestros alimentos. Por eso agradecemos a la naturaleza y al espíritu de la naturaleza.

Para viajar largas distancias hay que hacemos *muxsa waxt'a* al espíritu de los caminos de la apachita, enfocando *thaki awki*, *thaki tayka* y *apachita achachila*. La *waxt'a* se hace para que en el viaje no tropecemos en la desgracia, los accidentes y las enfermedades. Preparando la *waxt'a* hablamos con los caminos, las apachitas, las montañas, las piedras, los alimentos, con el aire y el agua, y con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que en el viaje volvamos sanamente a nuestras casas, sin problemas y con mucha alegría. En el viaje, en los caminos se nos presentan los ríos, las lagunas, las aguas vertientes, los paisajes, las montañas deformes, las diferentes plantas y flores como estuvieran saludando. Estas presencias de las imágenes de la naturaleza (*ajayu uywirinakan amuyunaka*) nos hablan, y nos hacen pensar cosas buenas. Otras imágenes de los paisajes de la naturaleza nos hacen temblar y nos quitan la energía. Otras imágenes de la naturaleza nos iluminan con la sabiduría, nos hace pensar buenas cosas y también nos brindan otra manera de pensar sobre la vida.

El camino nos lleva a los pueblos, comunidades y otras ciudades desconocidas para ver cómo viven las personas y animales. El camino de la vida nos presenta distintos problemas, enfermedades, y cosas que son extrañas (*yaqha*) a la vida. Nos presenta distintas artes de trabajos agrícolas y artesanías, artes musicales, fiestas agrícolas; también los conflictos sociales, el vivir en la pobreza e intranquilidad. El camino de la vida es el arte de la vida. La vida es un arte y es un rito. Por eso, ofrendamos la mesa dulce al camino de la vida y el camino de viaje, para que nos encontremos sanos y con alimentos en el arte de la vida. Nuestro arte de la vida tenemos que cuidar, para no malograr nuestro cuerpo, y evitar los desastres de la vida.

Al espíritu de la naturaleza (*qullan pachan ajayu uywirinaka*) de la tierra y el cielo hay que dar ofrendas rituales de dulce mesa, para que cuide la salud de las plantas y los productos agrícolas, toda la salud de la vegetación, la salud y la vida de los seres vivos; para que los cuerpos no caigan en las enfermedades, los conflictos, los problemas familiares y los desastres de la vida; para que no lle-

guen las sequías, inundaciones, terremotos, huracanes, tormentas de lluvias y otros desastres naturales. En la ceremonia ritual de la *pacha* hablamos con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo, con el cuerpo de la tierra y el cielo, con todos los espíritus de los seres vivos del planeta. Que esta naturaleza nos cuide y proteja de la mala vida.

Todas las naturalezas existentes en la tierra y el cielo hacen vivir a nuestros cuerpos. Todos vivimos con ellas y ellos. Si no existiera la naturaleza de la tierra y el cielo no puede haber la vida. Con ellas y ellos vivimos, hablamos, caminamos, comemos y elaboramos el arte de nuestros trabajos. Con ellas y ellos vemos la noche, el día y las artes de la vida.

Para la salud y la vida hay que dar ofrendas rituales de dulce mesa (*muxsa waxt'a*) al espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que nuestro cuerpo y alma vivan sanamente y no enfermen; para que la enfermedad, la desgracia, la tristeza, las lágrimas, los problemas familiares no afecten al cuerpo y a nuestro hogar. Preparando ofrenda ritual dulce mesa hablamos con el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que cuide nuestro cuerpo y espíritu. Los alimentos, la alegría, las músicas autóctonas, el aire y el agua sano mantienen la salud y vida de los cuerpos. Los problemas familiares, los problemas políticos partidarios, las preocupaciones, las lágrimas, las tristezas, la pelea y la pobreza de gran manera dañan al cuerpo humano.

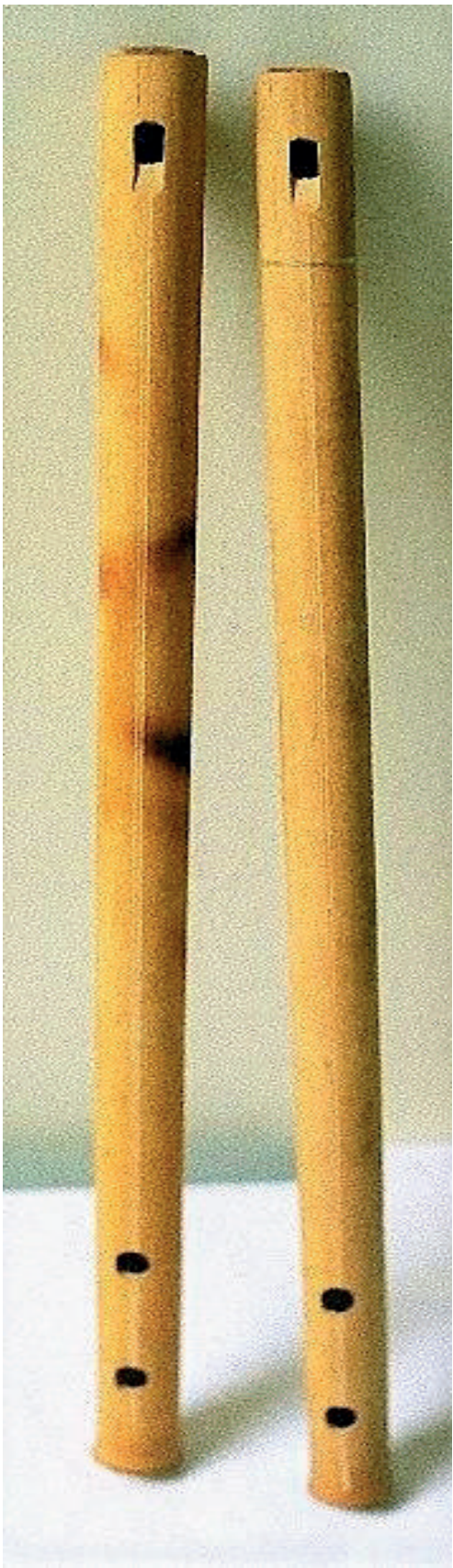
Actualmente, las personas ya no valoran la salud y vida de los cuerpos de los seres vivos. Ni valoran sus propios cuerpos, ni los cuerpos de sus familiares y los otros cuerpos. Con la nueva generación, los maltratos de los cuerpos continuamente incrementan, también aumentan los desastres de la vida.

Hay que dar ofrendas rituales dulce mesa al rayo, enfocando *qhuntiki* y *qhatiki marani achachila*, *qhütiya achachila*. Preparando la ofrenda ritual hablamos con los diferentes rayos y las lluvias, con el espíritu de la naturaleza (*ajayu uywiri*) de la tierra (*pacha tayka*) y el cielo (*pacha awki*), para que el granizo no maltrate las plantas y los productos agrícolas, para que el rayo no caiga en el cuerpo de los animales y las personas, para que no provoque las tormentas eléctricas y de lluvias, los deslizamientos de la tierra, las inundaciones y las sequías.

A las lluvias, las aguas, las nubes, los vientos huracanes y los rayos hay que dar ofrendas rituales dulces, para que no despejen el cielo en la época de lluvias; para que las lluvias y nubes no desequilibren con la vida y la salud de las plantas; para que las lluvias caigan en el momento en el cual las plantas las necesitan para su vida, y para que la sequía, la helada y la granizada no malogren en la época de lluvia; para que haya buena producción de alimentos, y para que los nuevos productos agrícolas produzcan en la tierra con alegría; para que las plantas vivan con alimentos, y con abonos y con armonía con la *pacha*.

Hay que dar ofrendas rituales dulces al agua de la tierra diciendo *qutajaqi achachila* y *awicha*, *uma ch'uñuri*, *uma masi achachila*. Preparando la ofrenda ritual hablamos con las aguas, para que el agua vertiente (*uma jallsu*), los ríos y los lagos, en el cuerpo de la tierra no sequen; para que los peces y los bichos acuáti-

Waka pinkillu. Foto: Walter Sánchez C.



Mesa dulce (*muxsa waxt'a*) para Pachamama. Foto: Walter Sánchez C.

cos no enfermen; para que las aguas sanamente entren a nuestros cuerpos, a los cuerpos de los animales y las plantas; para que las aguas no nos penetren con enfermedad en nuestro cuerpo, y nos den la vida sana.

Al sol hay que dar ofrendas rituales dulces, enfocando *tata inti* y *nina chinkan mama*, preparando ofrenda ritual hablamos con el sol, con el volcán de la tierra, con todo los espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que el calor del sol no seque el agua y las plantas, para que no maltrate el cuerpo de las plantas, las personas y los animales, para que proteja los cuerpos de los seres vivos y para que no haga enfermar los cuerpos de los seres vivos. Por todo eso, hacemos ofrendas rituales al padre sol. El sol es nuestra alma y el calor del sol hace crecer a nuestro cuerpo. Todos los seres vivos somos chispa del sol y el fuego del sol es nuestro espíritu.

A la luna hay que dar ofrendas rituales dulces enfocando *phaxsi willka tata*. Preparando ofrenda ritual hablamos con el rayo lunar, con todos los espíritus de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que la luna con su fuerza y energía espiritual (*ch'ama*) abunde la fertilidad de los seres vivos, para que nos ubique en el calendario agrícola y así fecundar las semillas de los seres vivos. Las fases de la luna nos indican el calendario agrícola, la siembra, el deshierbe y el roturar de la tierra para la siembra. A través de las fases de la luna, la menstruación de las mujeres baja. A través de las fases de la luna las mujeres se embarazan y también los animales. A través de las fases de la luna las mujeres y animales hembras tienen dolor de parto. La luna tiene energía de la fortuna y la fecundación de las semillas.

A las estrellas y a la *antawalla* hay que dar ofrendas rituales dulces enfocando *llump'aq warawar tayka* y *tata*. Preparando la ofrenda ritual hablamos con las estrellas, la *antawalla*, con todos los espíritus de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que las estrellas cuiden nuestros deseos, espíritus, fortunas y para que nos iluminen con su sabiduría para diseñar las nuevas ideas para la vida, para que no hagan enfermar a nuestro espíritu y cuerpo. Las constelaciones de las estrellas nos indican las horas de la noche en la época de lluvia, la época seca y la época del sol quemante. La estrella más grande *ururiwarawara* y la vía láctea *chika alaxpacha jawira* indica las horas de la noche y del amanecer. Los movimientos de las estrellas nos indican los conflictos sociales que van a venir. La estrella que cae entera representa buen deseo, la estrella que cae derramada indica que una persona o un animal va a morir.

Hay que dar ofrenda ritual dulce a la helada, al viento y al aire, enfocando *qaqajaqi*, *thä anqari achachila* y *qaqawar awicha*. Preparando las ofrendas rituales hablamos con la helada, el frio, el viento huracán, con todos los espíritus de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que la helada y el viento no penetren con el frio a los cuerpos de los seres vivos, y para que no quemen las plantas; para que, con nuestros cuerpos, vivan en equilibrio y armonía. Por eso damos ofrendas rituales a la helada.

Hay que dar ofrenda ritual dulce a las nubes de los horizontes enfocando *antawar urpu achachila* y *awicha*. Preparando la ofrenda ritual hablamos con las

Misterios de mesa dulce (*muxsa waxt´a*).
Foto: Walter Sánchez C.

nubes de los horizontes y con todo el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que la *antawara* no haga enfermar a los espíritus y las plantas de los productos agrícolas, para que no castigue con el frio y con la helada a los cuerpos de los seres vivos; para que nos ubiquemos a través del sueño de la *antawar*a, para que nos muestre la lectura de la buena vida y para que no haga enfermar a los espíritus de los seres vivos; para que los espíritus de los seres vivos no tropiecen con la enfermedad y que no se salgan de nuestros cuerpos (*ajay sart'a*).

Hay que dar ofrenda ritual dulce a las montañas enfocando *qullu marani achachila* y *awicha*. Preparando la ofrenda ritual hablamos con las montañas más altas y pequeñas, con todos los espíritus de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que las montañas cuiden la salud y vida de los seres vivos; para que las montañas *qullu marani achachila*, con su lluvia, agua, nubes, aire, viento, helada y calor del sol equilibren con los cuerpos de los seres vivos y con la vida sana; para que vivamos con mutuo respeto en equilibrio y armonía con las montañas.

"Misterio" de mesa dulce (*muxsa waxt´a*).
Foto: Walter Sánchez C.

Hay que dar ofrendas rituales dulces a las piedras enfocando *qala awicha*, *qala achachila* y *qala ch'uñuri awicha*. Preparando la ofrenda ritual hablamos con las piedras, con el sudor de la piedra, con todos los espíritus de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que protejan la salud y vida, los raíces de las plantas; para que la piedra con su sudor haga humedecer al cuerpo de la tierra, para que vivamos sanamente con las plantas, y para que las raíces vivan sanamente en el cuerpo de la tierra; para que las raíces, los tallos y las hojas de las plantas no enfermen en el cuerpo de la tierra (*aka pacha*) y en el "debajo de la tierra" (*uraq manqhi pacha*).

Hay que dar ofrendas rituales dulces al arco iris multicolor y blanco enfocando *qhach'a awicha*, *qhach'a achachila*, *pacha kutukutu* y *waña kutukutu*. Preparando la ofrenda ritual hablamos con el arco iris de la tierra y el cielo, con el arco iris blanco, con todos los espíritus de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que el arco iris no entre en el cuerpo de los seres y para que proteja los cuerpos de los seres vivos; para que el arco iris blanco sea el *wipha* del cielo, para que el arco iris multicolor sea la *wiphala* de la madre tierra pachamama. Si el arco iris es de color claro es que la lluvia pase; si el arco iris es de color opaco es para que la lluvia continúe; si el arco iris es de los dos colores, y son deformes, indica que van a venir desastres naturales. El arco iris blanco indica si en el año va a haber buena producción. Si el arco iris aparece en el cielo es para llover y que va a correr el frio.

Hay que dar ofrendas rituales dulces a la casa enfocando *kunturmamani*, *uta tayka*. Preparando ofrenda ritual hablamos con la casa y con los bienes de la casa, con todos los espíritus de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que la casa cuide nuestras pertenencias, nuestros alimentos, nuestros cuerpos y nuestras familias. Hacemos ofrenda ritual en nuestro hogar para que no caigan las enfermedades, los problemas, las desgracias y la mala vida sobre nosotros. La casa es como nuestro útero de la madre. En la casa descansamos, dormimos y guarda-guardamos nuestras pertenencias y nuestros alimentos. La casa miramos como nuestra madre, por eso la casa llamamos *kunturmamani* y madre del sol.

Hay que dar ofrendas rituales dulce mesa multicolor al cuerpo de la tierra, diciendo madre tierra Pachamama, enfocando todos los nombres de la naturaleza de la tierra, para que la pachamama proteja nuestra vida con sus sagrados *ajayus uywiri* y para que la tierra continuamente nos de alimentos. Hay que dar ofrendas rituales dulce mesa blanco al cuerpo del cielo, mencionando *pacha awki*, *pacha tata*, enfocando todos los nombres de la naturaleza del cielo, para que nos cuiden con sus *ajayu uywiri*, para que el *pachawki* nos de calor del sol y lluvias para nuestros productos agrícolas.

Hay que dar ofrendas rituales dulces al espíritu de la oscuridad, mencionando *laxari achachila* y *laxari awicha*. Preparando ofrenda ritual hablamos con la oscuridad, con todos los espíritus de la oscuridad de la naturaleza de la tierra y el cielo, para que el espíritu nocturno no nos asuste o atrape con la enfermedad.

Los seres vivos nacemos en el medio de dos cuerpos de la tierra y el cielo. Desde los dos cuerpos de la pacha nacen los dos cuerpos (femenino y masculino) de los seres vivos. Después, los cuerpos de los seres vivos prendidos por los cuerpos del cielo y la tierra, abunda la humanidad a través del amor sexual de la mujer y el hombre. De la misma manera pasa con los animales y las plantas. Por eso, los seres vivos somos parte del cuerpo de la tierra y del cielo. La mujer representa al cuerpo de la tierra, también los animales y las plantas hembra. El hombre representa al cuerpo del cielo, también los animales y las plantas macho. Por eso somos parte de la naturaleza de la tierra y el cielo. La *alaxpacha*, *akapacha*, *uraqmanqhipacha* y *ch'amakpacha* representa nuestro cuerpo y espíritu.

Tabla siku.
Foto: Walter Sánchez C.

Nuestra cultura es parte de la cultura de la naturaleza

Todos los trabajos agrícolas, las artesanías y los animales están escritos en la vía láctea. No podemos decir que los tejidos, los instrumentos musicales, las herramientas del trabajo y las herramientas de la cocina no tienen espíritus. Todas las imágenes del trabajo vienen desde las energías espirituales de la naturaleza de la tierra y el cielo, vienen desde nuestro espíritu. Las plantas tienen arte, política, cultura y también los animales. Las personas también tenemos arte de trabajo, política y cultura. El principal arte de trabajo, las políticas y las culturas nacen desde el espíritu de la naturaleza de la tierra y el cielo. No podemos decir que la cultura viene del occidente y de los colonos, con su cultura moderna mal elaborada. Por eso la salud, la educación, la justicia, la religión y la política colonial se enfoca en el mundo la destrucción de la vida, en los conflictos políticos, la pobreza, la enfermedad y la guerra.

Lichiwayu en dos medidas.
Foto: Walter Sánchez C.

De la educación, la salud, la justicia y la religión moderna se desprenden desastres de la vida. Enfocan la contaminación de la tierra, del agua y del aire. Con la cultura colonial todos e dedican a la vida de la inmoralidad, la corrupción, los robos, los asesinatos, los insultos, los odios, las peleas, los conflictos políticos, las venganzas, las amenazas, los divorcios, la lujuria y las guerras. Con esas vidas, todos piensan desechar la vida. Las personas que pensamos la vida sana y la vida en armonía social, muy pocos quedamos. La salud, la educación, la justicia, la religión, la cultura y la política colonial con-

vierte todo en comercio, para propagar más conflictos sociales y para propagar las guerras. Esas vidas extrañas no corresponden a la vida sana y una vida en armonía social.

Como pueblos, tenemos que construirnos la educación, la salud, la justicia, la religión cósmica telúrica y la política comunitaria ancestral, con la tecnología moderna y con la sabiduría ancestral. Como pueblos, podemos construirnos un estado con una vida sana, en armonía social, con muchos conocimientos sobre tecnología y producción. La tecnología moderna podemos ejercer de acuerdo con nuestras cosmovisiones ancestrales, sin la destrucción de la vida y el mundo. Cambiando la vieja educación y las mafias profesionales podemos captar la ciencia y tecnología moderna. A través de nuestros idiomas nativos podemos captar otras ciencias modernas y otras ciencias filosóficas, cada cual, la humanidad en total, tenemos diferentes habilidades para captar las nuevas ciencias científicas y la nueva educación. Los estudiantes de las escuelas y universidades tienen que aprender a gobernar nuestro país.

La ciudad de El Alto; al fondo, la cordillera oriental de los Andes. Foto: Walter Sánchez C.

El *amawt'a* rebelde: Reflexiones sobre la vida, la obra y el conocimiento de Carlos Yujra Mamani

Anders Burman[1]

Un personaje extraordinario

"¡Que sea en buena hora!" me dijo, saludándome con un abrazo mientras que el pequeño envuelto sobre el sahumerio se convertía en cenizas y el patio se llenaba de humo. Al final, como siempre después de una curación, dijo: "¡Mejor no despedirse, salgan no más calladitos!" Salimos, y allí, desde la calle mojada y pedregosa de Pampahasi, vi por última vez a don Mario cuando cerró la puerta de su pequeño consultorio Qulla Uta. Dos semanas más tarde, falleció.

Don Mario. Bajo ese nombre todo Pampahasi conocía al *amawt'a* Carlos Yujra Mamani. Bajo ese nombre se hizo querer, y bajo ese nombre yo también llegué a conocerle un día lluvioso y frío, en Pampahasi, hace más de 20 años cuando entré por primera vez al pequeño y oscuro cuarto donde solía recibir a sus clientes. Recuerdo que me invitó a sentarme y compartimos coca. Poco sospechaba que ese primer *akhulliku* iba a ser el primer paso de una larga relación. Comenzó como una relación entre un antropólogo extranjero, ignorante y curioso y un 'informante' que aguantaba con paciencia y con una sonrisa condescendiente y traviesa una buena cantidad de preguntas tontas que el investigador le hacía. Con los años, se transformó en una relación de trabajo de mutuo beneficio, él compartiendo sus conocimientos y experiencias conmigo, y yo ayudándole con sus textos. Más aún, creció ahí una amistad, tal vez inesperada. Viajábamos, trabajábamos, conversábamos, y, de vez en cuando, tomábamos. Don Mario se hizo querer por mi familia boliviana y cuando me casé fue él quien realizó la ceremonia. Pero una cosa siempre fue muy clara: él era el maestro, yo el simple discípulo, el hermanito menor.

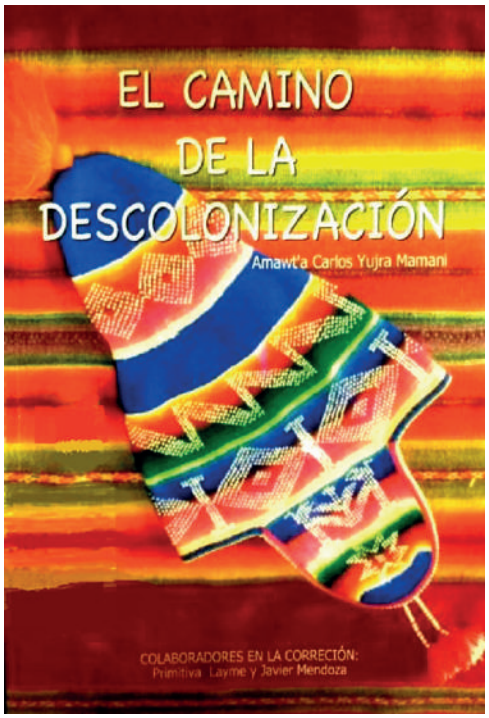
Don Mario fue un personaje extraordinario, complejo y brillante. Convincentemente claro en su contradiccionalidad. Fue amable pero duro, sabio y respetado, pero sin la postura bombástica del *poseur* que caracterizó a algunos de los *amawt'as* que salieron a la luz pública con el llamado Proceso de Cambio. Fue curandero, rebelde, escritor y *amawt'a*. Además, como muestra su texto en la presente edición de *Contrapunto*, fue un maestro y sabio de la música del mundo aymara.

[1]Docente investigador del Departamento de Estudios Globales de la Universidad de Gotemburgo. Autor de libros como I*ndigeneity and Decolonization in the Bolivian Andes: Ritual Practice and Activism* (Lexington Books 2016) y *Descolonización aymara: Ritualidad y política* (Plural Editores 2011).

El curandero

Hace más que 60 años, en una pequeña comunidad de Omasuyos, nació un niño que iba a llevar el nombre Carlos Yujra Mamani y que con el tiempo iba a ser conocido como don Mario. Nació con tres coronas en la cabeza, un *chimpu*, una seña, que él conoció desde temprano en su vida. Pues, en su familia habían *yatiris* y *qulliris*, sabios y curanderos. Sin embargo, para llegar a ser *amawt'a* y reconocido como tal, tuvo que caminar por senderos difíciles. De niño, en la década de los años sesenta, aprendió a curar y a ejecutar rituales como 'soldado' -o sea el asistente y aprendiz del *yatiri*- de su padre. Por un tiempo estaba enfermo y no podía trabajar ni ir a la escuela, pero una vez curado por su padre, siguió con su vocación de 'soldado' y fue consagrado cuando era todavía joven por un *yatiri* anciano en el poderoso cerro Pachjiri. Pero más allá de su pequeña comunidad había un mundo diferente y tentador; había conocimientos que él no había podido conseguir durante los pocos años que había pasado en la escuela rural.

Así fue como llegó a ser reclutado por la iglesia católica y, aunque su padre se oponía, se hizo catequista. Para el joven Carlos, convertirse en catequista significó una oportunidad para asistir a cursos y seminarios y así viajar y conocer nuevos lugares. Aprendió a leer y escribir en aymara, una habilidad que después usó para escribir, veinte años más tarde, su primer libro: *Jiwasanakana nayra jakawinakasaxa sarnaqawinakasaxa uraqisanxa musparkañawa* (en castellano traducido como "*Nuestra cultura nativa es impresionante*") (Yujra 1996). Desde un comienzo encontró maneras de incorporar la doctrina católica al conocimiento espiritual que ya tenía. Sin embargo, pronto notó una discrepancia entre lo que los curas decían y lo que practicaban, se decepcionó y decidió dejar la iglesia católica. Después de una desilusión parecida con un par de iglesias evangelistas, se acercó al sindicalismo campesino y el movimiento indianista-katarista que le proporcionaron las herramientas analíticas e ideológicas para hacer una lectura crítica del cristianismo y de la sociedad boliviana en general. Sin embargo, su desencanto con la iglesia había desconcertado su vida. Pasó por un divorcio y por un tiempo su mejor amigo fue la copa, lo cual le llevó a una existencia miserable. "Sólo trabajaba, tomaba y lloraba", me contó. Recorriendo el altiplano y los valles, se convirtió en un vagabundo. Donde le daban alojamiento ofrecía sus servicios pastoreando las ovejas, escarbando papa y –recordando las enseñanzas de su padre– curando a la gente. Aprendió nuevas técnicas de curación de ancianos sabios que encontraba en su camino. Guiados por estos ancianos y sus medicinas, don Mario pudo comprender el alcance de sus propios poderes, pero también la magnitud de su propia alienación y su "mala vida" ("*janiw wali jakaña*", como solía expresarlo en aymara). Algo tenía que cambiar. Después de que un rayo cayó sobre su casita en la ciudad de El Alto, tomó una decisión vital. Cambió su vida y, desde mediados de la década de los años ochenta, se dedicó a curar a la gente.



Tapa del libro "El camino de la descolonización" del ***Amawt'a*** Carlos Yujra Mamani.

La isla Coati (de la Luna) en el lago sagrado Titicaca. Foto: Walter Sánchez C.

Con el tiempo, don Mario llegó a Pampahasi donde se incorporó como un personaje fundamental en la comunidad que más adelante iba a nombrarse "Comunidad de Aymaras Urbanos de Pampahasi" (CAUP) y allí empezó a atender a sus clientes en el consultorio llamado Qulla Uta junto a la carismática y cariñosa doña Ramona, quien atendía la pequeña tiendita vendiendo incienso, copal y plantas medicinales. Las prácticas curativas de don Mario y su compromiso con la gente de las zonas urbanas periféricas y de las comunidades tenían una dimensión profundamente política. A la par de ser un curandero bondadoso y amable, don Mario fue un rebelde de carácter fuerte y de voluntad insistente, un crítico radical del sistema-mundo capitalista colonial, del racismo y de las élites nacionales.

El rebelde

Orientado por su compromiso con la lucha anticolonial, don Mario se movía en diferentes espacios políticos durante diferentes etapas de su vida, desde su activismo dentro del Movimiento Indio Tupak Katari (MITKA) y de la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB) y la clandestinidad parcial como miembro del Ejército Guerrillero Tupaj Katari (EGTK) en los años 1980 y 90 (donde recibió su nombre de guerra "Mario"), pasando por su empeño con los barrios de las periferias urbanas, hasta llegar a ser servidor público durante los primeros años del gobierno del MAS dentro del proyecto "Salud Familiar Comunitaria Intercultural" (SAFCI) del ministerio de salud. Aunque contratado por el ministerio como *amawt'a* dentro de un proyecto de salud comunitaria, don Mario no dejó su crítica atrás. Más bien, aunque defensor de Evo Morales, fue un duro crítico del gobierno del MAS y del entorno del presidente, así como fue un franco y pícaro comentarista de los profesionales con corbata y cartón con quienes trabajaba. Su presencia en el ministerio podría haber sido visto por algunos como parte de las políticas multiculturalistas instrumentales del gobierno del MAS, o sea parte del uso estratégico de símbolos, prácticas y personas indígenas como una cortina de humo para esconder la continuidad colonial, una incorporación condicionada y selectiva de una indigeneidad políticamente descolmillada. Sin embargo, don Mario lo vio y lo usó como un espacio más de lucha, un espacio más para provocar el poder, de engendrar reacciones. Fue, pues, no solamente un curandero y sabio de gran conocimiento, sino también un rebelde sagaz a quien le encantaba provocar y llamar las cosas por su nombre. Trabajando juntos con sus textos, me solía mirar con una sonrisa pícara y preguntar "El texto es muy fuerte, ¿no ve? Se van a asustar, ¿no ve?"

Afiche del Movimiento Tupak Katari. c. 1980.

El escritor

Don Mario fue un escritor prolífico, autor de tres libros (Yujra 1996, 2005, 2009) que hoy se encuentran tanto en los estantes de los activistas indianistas-kataristas como en las bibliotecas universitarias alrededor del mundo. Tenía una manera pedagógica y poética propia de escribir, una pluma ardiente que no te permite relegarla, y un mensaje único que desde los Andes profundos reta e interpela el fundamento mismo de la modernidad colonial, o sea la colonialidad del poder, del conocimiento y del ser, o lo que yo llamaría la colonialidad de la realidad.

Clave en su producción literaria e intelectual fue su larga amistad y colaboración con el psicólogo Javier Mendoza Pizarro, "el Doc" como le conocen en Pampahasi; dos hombres extraordinarios y de grandes conocimientos desde los lados opuestos de la brecha colonial que divide a Bolivia en dos, quienes a pesar de ello compartieron un compromiso social, una convivencia con los barrios periféricos de la urbe paceña y una convicción de la importancia de difundir los conocimientos y el pensamiento crítico de don Mario. Por años se

Músico. Foto: Juan Quisbert.

encontraban los sábados en Qulla Uta para revisar y traducir los textos de don Mario, trabajando en este espacio dinámico entre el idioma aymara y el castellano, a veces traduciendo del aymara al castellano, a veces del castellano al aymara, y los resultados fueron espectaculares; los dos primeros libros de don Mario se publicaron de forma bilingüe, con el texto en aymara en la página izquierda y el texto en castellano en la página derecha. Don Mario decidió escribir su último libro *El camino de la descolonización* exclusivamente en castellano, pues "Los aymaras lo saben. Este libro he escrito para que aprendan los *q'aras*. Tienen que curarse."

Por muchos años, don Mario y yo habíamos mantenido la idea de escribir un libro juntos, un libro sobre su vida, su conocimiento y su lucha, entrelazándolos con una historia de las transformaciones y movilizaciones sociales y políticas en Bolivia, desde la revolución nacional de 1952 hasta el presente (o sea, ese presente de entonces, cuando don Mario todavía caminaba entre nosotros corporalmente). La penúltima vez que nos vimos lo plasmamos en un plan de trabajo colaborativo. Don Mario falleció tres semanas más tarde. Ahora me toca escribirlo solo, pero siempre con don Mario, sus textos y sus enseñanzas presentes.

El amawt'a

El mundo social y político de don Mario fue un mundo que se extendió más allá de las relaciones entre sujetos humanos; involucró también seres sociales que, aun no siendo humanos, tienen la capacidad de actuar intencionalmente, que tienen una noción de moralidad y la facultad de pensar y sentir, e incluso la disposición a la acción política (ver Burman 2017; de la Cadena 2015), o en términos más cercanos al mundo de don Mario: seres con *ajayu* y *chuyma*, *qamasa* y *saqapa* (Burman 2011: 118-119, 2017: 158; Yujra 1996, 2005). Estos son los *achachilanaka*, las *awichanaka* y los *uywirinaka*, seres fundamentales en la vida social andina en la cual los humanos y otros seres sociales se reconocen y se evocan mutuamente. Fue en un mundo tal, que don Mario lanzó, practicó y vivió su pensamiento crítico y su lucha anticolonial. En otras palabras, don Mario fue un maestro de la ontología política (Blaser 2019), antes que tal concepto existía en su significado actual, un practicante y pensador de la decolonialidad del ser, del saber, y de la realidad, antes que tales conceptos se pusieron de moda en la academia. Su texto en la presente edición de Contrapunto es nada menos que un profundo, complejo y único trazado de una ontología política de la música. Al hablar de "ontología", me refiero aquí a una serie de premisas, una serie de conocimientos e ideas sobre lo que existe, sobre cómo existe y cómo llega a existir, es decir, sobre la naturaleza de la realidad y su desenvolvimiento. La ontología política es por ende la dimensión ontológica de los conflictos sociopolíticos y ambientales, por un lado, y, por el otro, la relación asimétrica de poder entre diferentes maneras de entender y practicar el ser, la

Mundo Andino. Foto: Juan Quisbert.

existencia y la realidad, o incluso la relación asimétrica de poder entre las diferentes realidades (en plural) que se enfrentan en un mundo de profundo índole colonial.

Al recordar a don Mario y sus enseñanzas, me llega a la mente un poeta sueco, Tomas Tranströmer, quien en uno de sus poemas expresa que la existencia y la condición humana significa pasar por un espacio interno donde "se abre cúpula tras cúpula infinitamente". En este sentido, don Mario me enseñó que yo no había entendido lo que pensaba haber entendido; siempre se abría más allá una nueva cúpula en un proceso infinito de lo que Marisol de la Cadena (2014) nombra una "apertura ontológica". Vuelvo ahora, a más de dos años de su muerte, a sus textos y a la gran cantidad de horas de conversaciones grabadas que guardo como oro en mis archivos y de nuevo se empiezan a abrirse cúpula tras cúpula. Mediante sus libros y sus textos, como el artículo en la presente edición de *Contrapunto*, don Mario seguirá interpelando, criticando y retando; seguirá haciendo cenizas de las demarcaciones de la conversación filosófica y política establecidas por la imposición eurocéntrica colonial. Sus textos se dejarán leer vez tras vez, y se abrirán ahí cúpula tras cúpula. Infinitamente.

Referencias

Blaser, M. 2019. "Reflexiones sobre la ontología política de los conflictos medioambientales". *América Crítica* 3 (2): 63-79.

Burman, A. 2017. "La Ontología Política del Vivir Bien". En: K. de Munter, J. Michaux & G. Pauwels (eds.). *Ecología y Reciprocidad: (Con)vivir Bien, desde contextos andinos.* La Paz: Plural Editores, 155-173.

Burman, A. 2011. *Descolonización aymara: Ritualidad y política (2006-2010)*. La Paz: Plural Editores.

de la Cadena, M. 2014. "The politics of modern politics meets ethnographies of excess through ontological openings. Theorizing the Contemporary". *Cultural Anthropology.* website January 13, 2014. https://culanth.org/fieldsights/the-politics-of-modern-politics-meets-ethnographies-of-excess-trough-ontological-openings

Yujra Mamani, C. 2009. *El camino de la descolonización*. La Paz: Editorial All Press.

Yujra Mamani, C. 2005. *Laq´a Achachilanakan Jach´a Tayka Amuyt´äwinakapa*: *Los Grandes Pensamientos de Nuestros Antepasados.* La Paz: CAUP.

ARTÍCULOS Y COMENTARIOS

¿Dueños del agua, dueños de la música? Ecos del piedemonte amazónico en territorio mosetén

Alejandro Barrientos Salinas[2]

A Juan Huasna e Ignasio Merena

Introducción

El cuestionamiento a la universalización de la "gran división" entre cultura y naturaleza generada por el pensamiento racional moderno, la interpelación a las estructuras elementales del pensamiento salvaje y las dicotomías estructuralistas, la inconformidad con el giro lingüístico y la interpretación de las culturas como textos, el resurgimiento del animismo en la antropología, la provocación del multinaturalismo frente al multiculturalismo, el enfoque relacional como vía para aproximarse a la co-habitabilidad entre entidades humanas y no-humanas, y la reflexión sobre la crisis medioambiental más allá de la ecología política, parecen ser algunas de las características del llamado "giro ontológico" (Gonzáles-Abrisketa y Carro-Ripalda 2016; dos Santos y Tola 2016; Ruíz y Del Cairo 2016).

Estos debates contemporáneos sobre las ontologías, con especial resonancia en la antropología, y más allá de la tradición filosófica occidental, también han comenzado a hacer eco en el campo de los estudios sonoro-musicales, la etnomusicología, la antropología auditiva y los estudios sobre paisajes sonoros. Las compilaciones presentadas por Hill y Chaumeil (2011), Brabec de Mori y Seeger (2013), Brabec de Mori, Lewy y García (2015) reúnen un importante número de investigaciones, sustentadas primordialmente en experiencias etnográficas en las tierras bajas sudamericanas, han contribuido a tomar en cuenta el rol de los sonidos y de las músicas en las interacciones sociales entre humanos y las múltiples naturalezas con las que cohabitan, llegando incluso a poner en debate si la música sería una condición particular de la "naturaleza" humana.

En los estudios bolivianos sobre antropología de la música y etnomusicología, las resonancias del "giro ontológico" y los debates sobre las ontologías sonoro-musicales, son todavía escazas. En el exhaustivo balance presentado

[2]Antropólogo boliviano. Magister en Estudios Amerindios, Universidad Complutense de Madrid. Docente de la Carrera de Antropología y del Programa de Cine y Producción Audiovisual, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA – La Paz). Investigador del Colectivo Antropología, Artes y Crítica Cultural (AACC). Investigador del Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IIAA). Correo electrónico: ale.barrientos.salinas@gmail.com.

hace algunos años por Mujica (2014), no se menciona nada a propósito de esta tendencia en el panorama de los estudios sobre las músicas, probablemente porque hasta ese momento estos debates eran desconocidos o poco discutidos por investigadores y académicos. Sin embargo, las investigaciones de Martínez (1996), Arnold y Yapita (1998), Stobart (2006, 2010), Rozo et al. (2011), entre otras pocas, sin hacer explícita la perspectiva ontológica en sus reflexiones, advertían en sus evidencias etnográficas que la creación musical, enseñanza/aprendizaje, instrumentación, repertorios y paisajes sonoros no se limitaban a una cuestión exclusivamente humana. Es posible que los trabajos de Hachmeyer (2015, 2017) y Rozo (2016a, 2016b) constituyan las primeras provocaciones para repensar y discutir los estudios musicales desde el "giro ontológico", en un caso, desde los valles interandinos de La Paz y, en el otro, desde la Chiquitanía. En ambos casos, se advierte que uno de los principales aportes del "giro" consiste en "des-naturalizar" la naturaleza, es decir, evitar partir de los supuestos instituidos por el pensamiento racional moderno y la universalización de la gran división entre cultura-naturaleza. Al mismo tiempo, este "giro" permitiría superar el reduccionismo de las múltiples visiones del mundo, mejor conocidas como "culturas", para comenzar a explorar en los multiversos sonoros.

Tucán. Foto: Walter Sánchez C.

Acorde a esta tendencia, el presente artículo es el resultado de la revisión de los datos etnográficos emergentes en territorio mosetén en el transcurso de tres temporadas de campo, entre 2016 y 2017, en el marco del estudio: *Saberes, prácticas y productos musicales en la TCO Mosetén*, promovido por el Taller de Investigación en Antropología Amazónica – Chaco Platense[3] (Carrera de Antropología, Universidad Mayor de San Andrés) y en coordinación con la Organización del Pueblo Indígena Mosetén (OPIM)[4]. Esta revisión ha supuesto una relectura desde las ontologías sonoro-musicales, evitando reducir la música exclusivamente al campo de las manifestaciones culturales, para reorientar el mencionado estudio a nuevos puertos. Asumir este "giro" en una investigación todavía en proceso, tiene como intención principal el problematizar lo sonoro-musical en un ámbito relacional más amplio: la circulación cosmológica del agua, los *dueños* del mundo y el sonorismo indígena del piedemonte amazónico.

Es probable que el contexto del estudio que aquí se presenta pueda resultar extraño para quienes no estén inmersos en el campo de la etnografía y la antropología de las tierras bajas, razón por la cual, dedico el primer acápite a exponer una breve contextualización sobre el territorio mosetén y sus habitantes, así como a un resumido balance respecto a los estudios sobre la música en esta región.

Paraba. Foto: Walter Sánchez C.

[3]En el trabajo de campo participaron las y los estudiantes: Fernanda Barral, Claudia Mejía, Jesika Paredes, Clara Espinoza, María René López, Sonia Mamani, Martín Saravia, Julio de la Torre, Cristian Villalpando, Henry García, Alejandro Mendoza, Pedro Samanamud, Carola Selaez, Reyna Guerra, Bismarck Taboada, Inti Portugal, Johnny Copa, Daniela Castro, Alejandra Núñez del Prado, Noemy Villanueva, Gustavo Zelaya, Fernando Zelada, Andrés Roca, Javier Vargas, Wilmer Aquino, Marcos Aramayo y Adrián Aliaga. Asimismo, se contó con el acompañamiento de Sebastian Hachmeyer, Daniel Pereira, Silvia Sganga, Alejo Torrico (registro audiovisual) y Mariela Silva Arratia (registro sonoro y seguimiento metodológico).

[4]Con la participación y apoyo institucional de David Mayto, Heriberto Maza, Olver Canare, Yasmani Chinica, Clemente Caimani, Cirilo Maza, Mateo Muchía y Norma Urzagasti.

En la parte central del ensayo, me ocuparé de describir las relaciones que, desde un plano más general, se han construido entre música y agua. Consciente de que los testimonios sobre este tipo de relaciones se encuentran diluidos en los silencios de la memoria colectiva mosetén, probablemente porque las preguntas hechas no fueron las indicadas, o porque fueron temas sobre los cuáles se prefirió callar manteniéndolos fuera de las entrevistas "formales", los argumentos etnográficos que expongo están sustentados en las pautas de los relatos orales generados en campo, así como en aquellos detectados en fuentes secundarias sobre los *dueños* y el agua en la cosmología mosetén; recurriendo eventualmente a referentes de estudios similares, con la intención de esbozar un análisis preliminar desde las ontologías relacionales.

Finalmente, las reflexiones que cierran el documento están orientadas a puntualizar algunas consideraciones antropológicas que puedan aportar a renovar el estudio de las músicas en la Bolivia contemporánea y su necesaria retroalimentación con las ciencias sociales.

El llano amazónico desde el pie de yunga. Foto: Walter Sánchez C.

Breve contextualización sobre el territorio mosetén, sus habitantes y la música

El territorio mosetén está ubicado en la etno-región Amazonia Sur[5], correspondiente a la ecorregión de los bosques de llanuras aluviales intramontanas y los bosques subandinos muy húmedos a pluviales (Diez Astete 2011). Esta región, también conocida como piedemonte, es una zona de transición entre los Andes y la Amazonía; aunque alcanza a zonas eminentemente de yungas y casi de valle, al mismo tiempo está en las primeras llanuras amazónicas (Salgado 2011).

[5]La Amazonía Sur, de acuerdo a la clasificación de Salgado (2011), corresponde a los municipios de Palos Blancos, Caranavi, Alto Beni, Guanay, Mapiri, Tipuani, Teoponte, San Buenaventura y Apolo en el departamento de La Paz; Rurrenabaque, Reyes y San Borja en el departamento de Beni; y una pequeña porción del municipio de Cocapata en el departamento de Cochabamba. Desde el punto de vista hidrográfico, esta región está relacionada con la sub-cuenca del río Beni.

Bailarín de fiesta.
Foto: Marcelo Paz Soldán.

Danzante con aguilucho.
Foto: Marcelo Paz Soldán.

En la actualidad, las comunidades mosetén están asentadas en dos territorios titulados por el Estado boliviano: la TCO[6] Mosetén (Organización Indígena del Pueblo Mosetén – OPIM) y la Reserva de Biosfera y TCO Pilón Lajas (Consejo Regional Tsimane' Mosetén – CRTM). Estos territorios se encuentran en los municipios de Palos Blancos, Cocapata y Rurrenabaque, correspondientes a las provincias Sud Yungas (La Paz), Ayopaya (Cochabamba) y Ballivián (Beni).

La TCO mosetén, contexto particular de la presente investigación, está constituida por dos bloques discontinuos:

- Bloque A: Santa Ana, Bajo Inicua, Pojponendo y Muchanes, con una superficie total de 43.784 ha.

- Bloque B: Covendo, San José, Villa Concepción, Ipiri, Simay y San Pedro de Cogotay[7] , con una superficie total de 53.022 ha.

De acuerdo a los estudios lingüísticos más recientes (Fabre 2005, Sakel 2007 y 2009; Delgadillo 2012), el mosetén es un idioma emparentado lingüísticamente con el chimán (o t´simane), aunque se trataría de una lengua aislada o no clasificada. Fabre (2005), afirma que: "los moseten-chimane mantuvieron relaciones tradicionales con los mojo (de la familia lingüística arawak) y los aymara. Muchos mosetén hablaban aymara" (2005:3). Según Sakel (2007), argumentando razones socioculturales, el mosetén y el chimán serían dos lenguas diferentes, pero, desde el punto de vista estrictamente lingüístico, distingue tres variedades idiomáticas: el mosetén de Covendo, el mosetén de Santa Ana y el chimán.

Con relación a los aspectos etnohistóricos, Aldazábal (2005) da cuenta de las escazas y tardías fuentes históricas referidas a los mosetenes, las cuales –según la investigadora argentina- aparecen en referencias escritas recién a finales del siglo XVIII, y principios del siglo XIX, en los documentos del naturalista italiano Luigi Balzán (2008[1891]), el misionero franciscano Nicolás Armentia (1903), y el etnógrafo sueco Erland Nordenskiöld (2001[1924]). A estas referencias hay que sumarle las descripciones de los exploradores franceses Alcide D'Orbigny y H.A. Weddell, en la primera mitad del siglo XIX (Soux 2010), la del explorador estadounidense Edwin Heath y la del misionero franciscano José Cardús, en la década de 1880s (Gómez-García 2016).

A partir de la revisión de algunos de los principales estudios etnohistóricos (Renard Casevitz et al. 1988; Santamaría 1990; Soux 2010; Combès 2012; Gómez-García 2016; Lema 2016; Moore 2016; Ferrié 2018), destaco por lo menos

[6]Tierra Comunitaria de Origen. Actualmente el término jurídico oficial es Territorio Indígena Originario Campesino (TIOC), pero la población local usa frecuentemente el denominativo TCO.
[7]Simay y San Pedro de Cogotay son comunidades Moxeño- Trinitario. Producto de migraciones impulsadas por la búsqueda de la "Loma Santa" o "Santa Tierra", así como por un rebrote en la explotación de la quina, a mediados del siglo XX, estas colectividades, y algunas minorías yuracaré, se establecieron en inmediaciones del Cotacajes, llegando a establecer matrimonios interétnicos y cierta participación política en la OPIM.

cuatro momentos para comprender los procesos históricos de esta región del piedemonte amazónico:

- La expansión inka hacia el Antisuyu, a través de estrategias de alianzas, intercambios, tributos, guerras, matrimonios, repoblamientos y migraciones dirigidas (*mitmaqkuna*), generando un complejo mosaico interétnico y lingüístico entre los Andes orientales y la Amazonía occidental.

- La fundación de las misiones de Apolobamba, especialmente a manos de la orden religiosa de los franciscanos, caracterizada por la reducción de diversas colectividades étnicas, la sedentarización de poblaciones nómadas y semi-nómadas, las epidemias producidas por enfermedades foráneas, la evangelización y la incorporación de mano de obra indígena en actividades que sostenían la economía misional. En el caso particular de la región mosetén, estas misiones fueron fundadas a finales del siglo XVIII y el siglo XIX[8].

- La introducción del capitalismo en la selva y el impacto de actividades extractivistas, concretamente la explotación de la quina y el caucho entre los siglos XIX y XX, provocando migraciones, sistemas de explotación laboral y alta vulnerabilidad al etnocidio.

- Finalmente, según otros estudios (Lema y Alvarado 1998; Ricco 2010; Von Stosch 2014), a mediados del siglo XX, al calor de las políticas de colonización y el desarrollismo emergente, el Estado boliviano declaró la región habitada por los mosetenes como zona de colonización. En pocos años, miles de colonos provenientes de diversas regiones andinas se asentaron en territorio mosetén. Paralelamente, en 1972, el Estado y la iglesia católica dieron por concluido el régimen misional en las comunidades de Covendo y Santa Ana, iniciándose con ello la "campesinización" de los mosetenes y su "integración" a la sociedad nacional.

Los estudios antropológicos sobre el pueblo indígena mosetén se remontan a las últimas décadas del siglo XX y a los albores del siglo XXI. Aldazábal (2005) afirma que el trabajo de campo que realizó en Covendo en la década de los ochenta "fue el primer contacto sistemático que se tenía con el grupo desde los viajes de principios de siglo" (2005:3), refiriéndose al trabajo etnográfico realizado por Erland Nordenskiöld, en la década de los veinte, y por Alfred Metraux, en la década de los cuarenta. La mayor parte de estos estudios han estado orientados por enfoques culturalistas (Aguilar 1987 y 1990; Teijeiro 1996; Aldazábal 2005; Ricco 2010; López 2012, 2013, 2015 y 2016; Zeballos 2017), es decir que han partido por entender "lo mosetén" como una cultura en sí misma, ha-

Acantilado rocoso sobre el río Beni.
Foto: Walter Sánchez C.

[8]En 1790, los padres José Jorquera y Agustín Martí, fundaron la misión de San Francisco de Mosetenes, cerca de Reyes (Beni), pero tuvo una corta existencia. Una segunda misión aparece en 1805, la cual fue llamada San Miguel de Tinendo, ubicada en la actual comunidad de Muchanes (la misma fue refundada en 1808, 1815-1820, 1870 y 1890). Una tercera misión, Santa Ana de Huachi, fue fundada en dos ocasiones 1815 y 1821. Finalmente, en la República, se fundó la misión de Covendo entre 1862-1863.

ciendo referencia a sistemas simbólicos, organización social, actividades económicas, prácticas rituales y otras manifestaciones materiales e inmateriales como referentes de identidad ancestral y sentimientos de pertenencia territorial; especialmente preocupados por los procesos de aculturación, enajenación, imposición, decantación y resistencia.

En los últimos años, la literatura antropológica (culturalista) sobre el pueblo indígena mosetén se ha engrosado producto de una serie de trabajos impulsados por el Ministerio de Educación del Estado Plurinacional de Bolivia (2010a, 2010b, 2010c, 2011a, 2011b, 2012 y 2014). Desde una perspectiva supuestamente orientada hacia la educación intercultural, intracultural y plurilingüe (EIIP), la información contenida en estos documentos pareciera no haber superado el corte multiculturalista de las políticas neo-liberales sobre la diversidad cultural, la cual se maneja en el marco del relativismo y la tolerancia, siempre y cuando no afecte los principios de la sociedad democrática y el Estado moderno.

En todo caso, también existe otro grupo de estudios (Von Stosch 2014; Ramos 2016; Ricco 2016; Gutiérrez 2016; Pisor y Gurven 2017) que, desde diferentes

Cepite-Chepete. Foto: Alejandro Barrientos S.

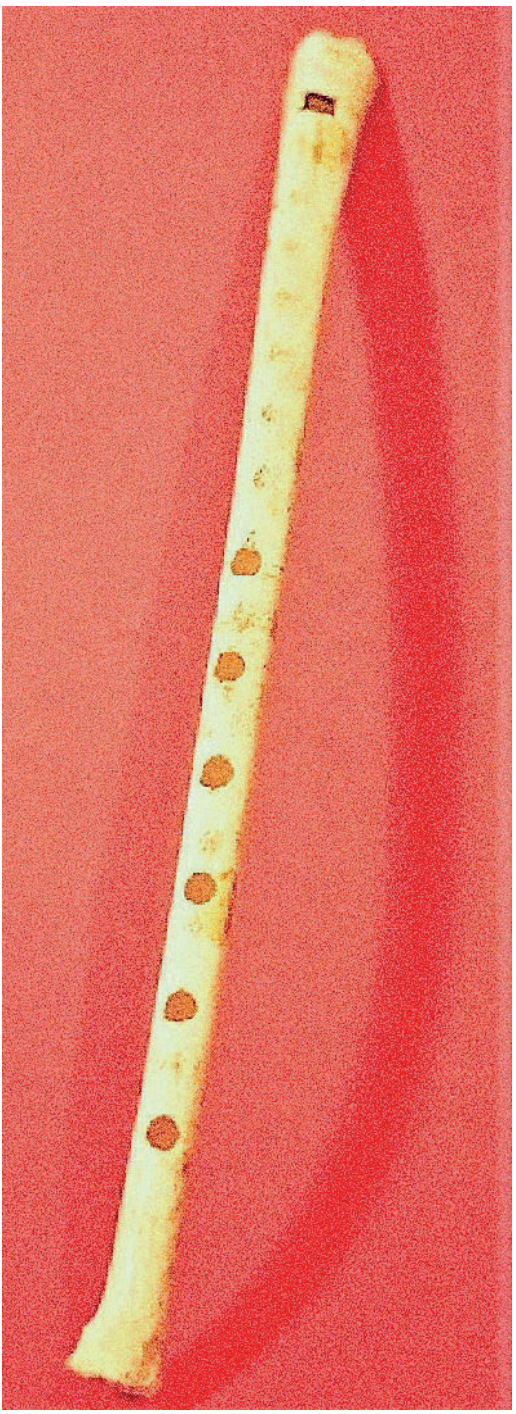
El Beu. Foto: Alejandro Barrientos S.

perspectivas, permiten vislumbrar la complejidad de las relaciones interculturales, las redes de intercambio, los matrimonios interétnicos, los conflictos de interés, los encuentros y desencuentros de las sociedades indígenas con otras colectividades, sectores sociales e instituciones en un espacio de frontera, transición o continuidad entre los Andes orientales y la Amazonia occidental.

Con relación a los estudios sobre la música en territorio mosetén, el trabajo más elaborado sobre la música misional mosetén, ha sido presentado bajo el título: *Hallazgo y contextualización preliminar de un archivo musical misional mosetén* (Fernández, Boero y Soux 2010). Este estudio es el resultado del "hallazgo" de un compendio de partituras recopiladas y reproducidas por copistas indígenas a lo largo del siglo XX, cuando en el año 2003, Nicasio Santos (nieto de Nicolás Santos, músico de la misión de Covendo) entregó estos documentos históricos al gestor cultural Eduardo Fernández (co-autor de la referida publicación).

El repertorio musical en territorio mosetén es diverso y no se restringe solamente a la música misional, aunque es probable que, como en otros casos de pueblos indígenas de tierras bajas (p. ej. moxos, chiquitanos, guarayos), la influencia de las misiones haya repercutido en diversos ámbitos de la vida social, dejando huellas claras en los paisajes sonoro-musicales, las danzas y en las fiestas patronales, escenarios fundamentales para la construcción y reafirmación de la espiritualidad y la religión.

Los estudios promovidos por el Ministerio de Educación (2010a, 2010b y 2012), a manera de recuento de la "cultura material e inmaterial" mosetén, identifican los siguientes instrumentos musicales como "tradicionales": El bombo, el tambor, la flauta de tacuara, el violín, la zampoña y el könë'ïj (o sonajera, actualmente en desuso). Aunque se limitan a descripciones generales, sin considerar los proce-



Fifano o pifano. Foto: Walter Sánchez C.

sos asociados a su fabricación, las personas responsables de su creación e interpretación, la transmisión de estos conocimientos y las posibles variaciones, ya sea en la elaboración o en la interpretación, estas publicaciones institucionales brindan un panorama general sobre la instrumentación local. Estos estudios coinciden en apuntar que los instrumentos musicales ya no son fabricados y elaborados por los mismos comunarios. Con aire nostálgico, se menciona que ahora se prefiere comprar o alquilar instrumentos de material metálico de fábrica (tambor y bombo) y las flautas son hechas de tubos de plástico (usados en la plomería).

En una publicación reciente (Barrientos et al. 2017), directamente relacionada con el trabajo etnográfico de la presente investigación, hemos tratado de ampliar la mirada -y la escucha- hacia la vida social de los instrumentos musicales. Más allá de una mirada nostálgica culturalista, hemos seguido los rastros de algunos materiales (p. ej. tacuaras y tubos de plástico) y los intercambios con fabricantes de aerófonos del altiplano paceño; los repertorios que circulan en la TCO a través de las radios benianas, el *youtube* y el comercio informal de discos piratas en la localidad de Palos Blancos; la incorporación de instrumentos resonantes, como los timbales, y de dispositivos electrónicos para amplificar el sonido, en conjuntos locales (p. ej. Sayubú, de San Pedro de Cogotay, o Los Hermanos Merena, de Muchanes) que eventualmente son contratadas en comunidades "interculturales" de la región; los itinerarios del fífano (flauta hecha del hueso del ala de bato (*Jabiru mycteria*)) en las migraciones de colectividades moxeño-trinitarias a mediados del siglo XX; o la convivencia y disputa por el campo sonoro de las llamadas danzas tradicionales como el tinku y el caporal en las fiestas patronales y otro tipo de eventos (p. ej. las llamadas "tomas de nombre" en las Unidades Educativas).

En resumen, a partir de la revisión de fuentes bibliográficas especializadas, la breve contextualización histórica, lingüística, etnográfica y musical del territorio mosetén, permite advertir que se trata de una región abigarrada, en la que ya no basta indagar sobre las fronteras étnicas y las particularidades (intra)culturales de una colectividad, sino, más bien, este panorama enfatiza la necesidad de ampliar la mirada –y la escucha- a un ámbito más amplio de relaciones, entre ellas, las relaciones ontológicas.

Instrumentos, *dueños* y sirenas

En una de las conversaciones realizadas en la comunidad San José, a manera de entrevista grupal, con la participación de Jenaro Vani (músico de la tropa de morenos), Cruz Tayo (músico de la tropa de morenos) y Clemente Caimani (investigador local de Quiquibey), se hizo mención a un tipo de relación entre los instrumentos musicales y el agua. Concretamente, el relato daba cuenta que cuando un músico no podía tocar un instrumento, por ejemplo una zampoña, u otro instrumento de viento, él debía llevarlo cerca de la corriente del río, en una rinconada o próximo a una cachuela, y dejarlo allí durante la noche:

> "Con lo que hay *dueño* siempre, entonces ellos [los *dueños*] vienen y tocan ese instrumento, bien lo tocan seguramente; luego cuando [el músico] vuelve a recogerlo, ya por sí va saliendo la música. Son grandes músicas las que tienen, de ahí salen, así nacen [las tonadas]" (Cruz Tayo, Villa Concepción, 2016).

En el testimonio del flautero, si bien se enfatizaba que esta era una práctica "de antes" (tiempo antiguo), también recordó el caso de un "jovencito" de la comunidad que quería tocar la flauta de tacuara. Como no podía hacerlo, le recomendaron ir a dejar el instrumento "en el corrientito del río, en el rincón. Y él había estado escuchando tarde en la noche, entonces había empezado a tocar, parece que el viento sopla y pone la música [en el instrumento]". Este relato se complementa con una advertencia: al momento de recoger el instrumento, este no debe estar "suelto", es decir, no debería estar sonando por sí mismo; es necesario dejarlo descansar hasta el amanecer, de lo contrario "se hace loquear", es decir, el músico enfermará y no volverá a sanar.

Tambor y bombo.
Foto: Walter Sánchez C.

En la conversación grupal también se ha mencionado que esta práctica no es particular de las comunidades mosetén, ni de los instrumentos de viento. Los músicos de San José conocen experiencias similares con instrumentos de cuerda (guitarra y charango) que han sido llevados a las corrientes de los ríos de la zona por músicos provenientes de otras regiones, e incluso desde la ciudad de La Paz. Este aspecto ha sido ratificado por Abraham Misange (músico de Bajo Inicua), quien desde su propia experiencia contaba:

> "He escuchado eso, nunca yo he hecho. De mi propia memoria, ideas, mentalidad, así he aprendido, nada de ir al monte como otros. La guitarra más que todo he escuchado, pero yo nunca lo he hecho, pese a que cuando estuve aprendiendo a tocar guitarra quería hacerlo, porque no le practicaba bien, quería hacer eso: a *serenar*, hacer templar; pero no había coraje (risas), tienes que ser corajudo..." (Abraham Misange, Bajo Inicua, 2016).

Bombo. Foto: Walter Sánchez C.

Con esta expresión, "ser corajudo", posiblemente el músico mosetén estaba haciendo referencia a que se necesita valor para ir a los lugares donde se *serenan* o se hacen templar los instrumentos, lugares que no suelen encontrarse cerca de los centros poblados, sino en los rápidos del monte, y exponerse a los peligros que esto supone. Aunque pareciera que esto no siempre es así, según el testimonio de Pedro Vani, músico de la tropa de kallahuaya de Villa Concepción, la manera en la que él ha *serenado* la flauta de tacuara ha sido colgándola toda la noche en un corredor de su casa y esperando a la madrugada para poder soplarla. En este caso, si bien el instrumento musical no ha sido dejado cerca de la corriente del río, la relación con el agua se mantendría a través del contacto con el sereno o rocío de la madrugada, así como con el viento que circula por el corredor de la casa.

Entonces, ¿cuáles serían aquellos peligros que suponen ser corajudo para *serenar*

o hacer templar los instrumentos musicales? El testimonio de Cruz Tayo brindaba una primera pauta: recoger el instrumento musical mientras está sonando por sí mismo, o está siendo templado por los *dueños*, "hace loquear" al músico, es decir, lo hace enfermar. Para comprender un poco mejor esta relación con la enfermedad, Prada (2010) afirma:

Huella de jaguar.
Foto: Alejandro Barrientos S.

> ...las madres saben que las enfermedades no sólo se adquieren por contagio o mala alimentación, si no, principalmente por influencia de las pozas de agua, las piedras [del río],los árboles y otros elementos que la sociedad mosetén conoce como lugares prohibidos. Para evitar que los amos del monte y los abuelos del río ingresen al cuerpo de sus hijos, enfermándolos, los padres cuelgan millos y dientes de melero en el cuello de los pequeños. (2010:180).

¿Quiénes son estos dueños o amos que habitan en pozas de agua y cachuelas del río? Aldazábal (2005) y Ricco (2016) mencionan al *Opitu* u *O´pito*, espíritu protector o *dueño* del río y de los pescados, frecuentemente se presenta como arcoíris, habita en las cuevas de los ríos o en los *curichis* (lugares pantanosos), huele mal y es hijo de una mujer y un hombre de agua. Este dueño del río es particularmente peligroso para las mujeres en edad fértil y que están en periodo menstrual; se dice que cuando sale el arcoíris, el *O´pito* puede llevarse mujeres o ingresar en su vientre, provocando el nacimiento de hijos sapos, tricolores o con alguna deformidad (Ricco 2016:65).

En la recopilación de cuentos y relatos orales mosetenes (ISEAT 2017), he detectado otras pautas para matizar esta cuestionante. Por un lado, en *Las pozas con víboras* se narra:

> "[H]abía un hombre que se internó en las serranías para buscar marimonos y en esa búsqueda llegó a un lugar donde había muchos truenos y soplaba el viento, estas eran las señales que indicaban que el hombre aquel se encontraba en un lugar peligroso, donde además había una poza en la que vivía una víbora gigante que con su mirada atraía a las personas y se las comía. Si se pasaba por ese lugar exactamente al mediodía, no se escuchaba ni ocurría nada, pero después del mediodía esa víbora aparecía para atrapar a los que se osaban a transitar por esas tierras" (María Vani, Villa Concepción. Cf. ISEAT 2017:34).

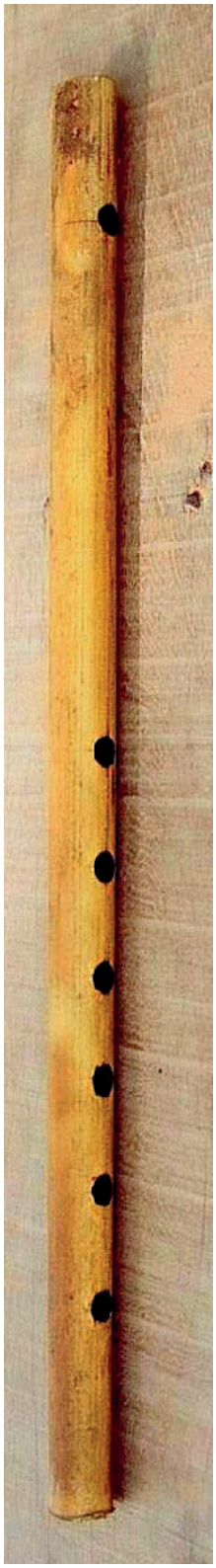
Por otro lado, en *El relato de la víbora* se narra:

> "[U]n hombre encontró una víbora en un nido y se la llevó a su casa, donde la crió y compartió todo con ella; con el tiempo, la víbora creció y se hizo muy celosa, específicamente de la esposa de este señor. Un día se enojó tanto que se fue de la casa llevándose al hombre a una cueva. Desde ese entonces se teme a las pozas porque se dice que ahí viven las víboras gigantes..." (Matías Nate, Villa Concepción. Cf. ISEAT 2017:31).

En este último relato, dependiendo las variaciones del mito, destacan dos aspectos adicionales. El primero: tras ser engullido por la víbora, el hombre con la ayuda de un cuchillo fue haciendo cortes a las entrañas del ofidio, provocando el brote de grandes cantidades de sangre que luego se iría convirtiendo en los animales venenosos que habitan el monte. El segundo: mientras convivían el hombre y la víbora, esta última tenía un "imán" que atraía a otros animales para que su "amo" pueda cazarlos fácilmente, alimentándose ambos con la carne de las presas. Este "imán" (*ïyäj* en mosetén) es particular de las sicurices gigantes (*chowaj*) que comen gente y otros animales (Ministerio de Educación 2011b:28).

En ambos relatos, la sicurí (*chowaj*), habitante de pozas y cuevas del río, tiene un poder de atracción, con especial efecto en varones/machos (aunque no exclusivamente), es celosa y una súper-predadora. Estas características parecen tener bastante resonancia con las "sirenas" de las cosmologías andinas[9]. En el estudio etnomusicológico de H. Stobart (2010), se menciona que los seres tipo sirena andina o *sirinu* (sereno), son casi siempre clasificados como una forma de *supay* (diablo, satanás o demonio): "poderosos, ambiguos y creativos seres que habitan los reinos ocultos del *ukhu pacha*, de adentro de la tierra" (2010: 194).

Petroglifo de la serpiente gigante Biuque y Baucúa, en Susi-río Beni. Foto: Walter Sánchez C.



Flauta traversa.
Foto: Walter Sánchez C.

La referencia hecha al estudio de Stobart (2010) no se limita a una comparación caprichosa, por el contrario, los aportes etnográficos de esta investigación son un excelente argumento para adentrarse en el mosaico abigarrado del piedemonte. Además del énfasis que hace en los abundantes relatos de hombres jóvenes que visitan los manantiales de las sirenas y las cascadas o las rocas, tarde por la noche, para "entonar" un nuevo instrumento, sea de cuerda o una tropa entera de flautas o zampoñas, me interesa destacar el caso particular de los músicos de la comunidad Walata Grande en el altiplano paceño. En las propias palabras del etnomusicólogo:

> Las ofrendas a las sirenas andinas, como una forma de intercambio, se juzgan como esenciales si los instrumentos van a sonar de una forma muy bella y los que tocan los instrumentos lo van a hacer bien... Según los fabricantes de este pueblo [Walata Grande], famoso por la fabricación de instrumentos, las ofrendas a las sirenas del lugar son tan frecuentes y abundantes que ellas a menudo no tienen apetito. Cuando no se consuman ofrendas se dice que los músicos no conseguirán ayuda. Sin embargo, sirenas "muy hambrientas" se pueden encontrar, me aseguraron, en lugares remotos de las tierras tropicales bajas... Estas hambrientas sirenas, explicaron, habitan huecos profundos e inmensos que apestan a sulfuro y se llaman *chinkanas*, donde "muchos demonios" y víboras de diez años se pueden encontrar. (2010:195)[10].

Entonces, así como ya había sido expresado por los integrantes de la tropa de morenos de San José, no deberían resultar extrañas, aunque sí inquietantes, estas peregrinaciones para hacer templar instrumentos musicales y alimentar a las sirenas hambrientas que habitan las pozas de los ríos que atraviesan el territorio mosetén. Más allá de las fronteras étnico-culturales y regionales, estas peregrinaciones son una evidencia de las ontologías relacionales en la asociación música-agua a través de itinerarios multi-situados, evidencia que parece superar los límites culturales que antes distinguían sociedades de tierras altas y bajas del actual territorio boliviano.

[9]Gisbert (2004), a partir del análisis iconográfico de pinturas, retablos y motivos arquitectónicos en iglesias de los Andes, menciona que uno de los tres grupos de sirenas que ha identificado, corresponde a sirenas que tañen un instrumento musical (laúd, vihuela, charango). Según la autora, este tipo de sirenas "representan" el pecado, la seducción y la tentación. Por su parte, Arnold y Yapita (1998), a partir del estudio etnográfico en Qaqachaka, afirman que las moradas acuáticas donde habitan las sirenas son reconocidas como la fuente de las canciones a los animales y de los animales mismos.

[10]Al respecto, dos referencias adicionales refuerzan lo descrito por Stobart. Por un lado, el estudio ecomusicológico de S. Hachmeyer (2018), realizado con algunos luriri (hacedores de instrumentos) de Walata Grande, propone la zona del Alto Beni (habitada por mosetenes y colonos) como una de las cuatro regiones tradicionales en la que los luriri cosechan los bambúes nativos (llamados sikuchhalla en aymara, y sikudyd en mosetén) con los que fabrican aerófonos autóctonos en el altiplano paceño, resaltando los itinerarios que realizan de acuerdo a los ciclos del bambú. Por otro lado, en un artículo anterior (Barrientos et al. 2017) a propósito de la vida social de los instrumentos musicales en la TCO Mosetén, hemos evidenciado que músicos locales tocan zampoñas provenientes de Walata Grande, generando redes de intercambio de materiales (tacuaras) y sonidos (tonadas).

Ahora bien, ¿son estas serpientes gigantes las sirenas que templan los instrumentos y comparten bellas tonadas? De acuerdo a Viveiros de Castro (2004):

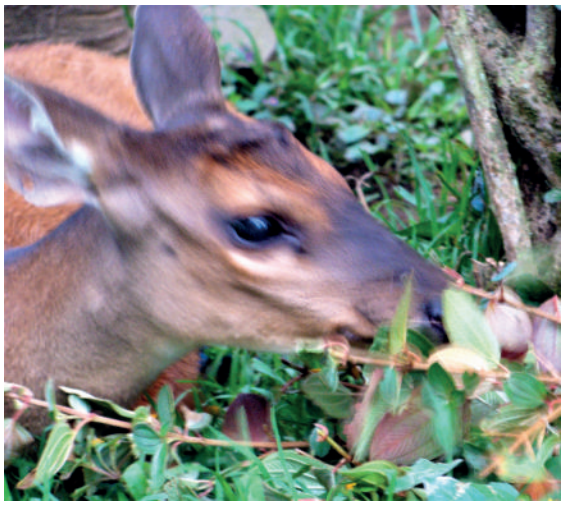
> [L]o que define a los espíritus es el hecho de ser supremamente incomestibles; eso los transforma en comedores por excelencia, o sea, en antropófagos. Por eso, es común que los grandes animales depredadores sean las formas preferidas de los espíritus para manifestarse. Así se entiende, además, por qué los animales de presa ven a los humanos como espíritus, por qué los depredadores nos ven como animales de presa, y por qué los animales considerados incomestibles suelen asimilarse a espíritus (2004:64).

La predación asociada con el hambre insaciable, el poder de atracción y la introducción en los cuerpos como causa de enfermedades (mortales), parecen ser algunas de las características de estos dueños.

En esta línea -la del "perspectivismo multinaturalista" de Viveiros de Castro (2004)-, Daniela Ricco (2016) argumenta que todos los dueños eran seres humanos, pero algún acontecimiento los convirtió en lo que actualmente son, aunque también, de acuerdo a las circunstancias, tienen la posibilidad de recobrar su aspecto humano.

El relato de Ignacio Merena, músico de Muchanes, ayuda a matizar y conocer un poco más a las sirenas que habitan el piedemonte:

> "Digamos, vos no sabes y quieres volverte músico. Donde *sirena* vienen de noche, a cantar, a tocar flauta, a tocar violín, ahí tienes que ir. Donde salen a medianoche, ahí tiene que llevar. *Sirena* viene de adentro del agua, hace música a medianoche, si hay trueno, hay mal tiempo, salen *ellos* y ahí recién tocan. Ahí donde salen, ahí tienes que dejar, será violín o será flauta. Después de tres o cuatros días, así hay que dejar dormir, luego vas a recoger y de por sí ya has aprendido, ya capo te vuelves.... *Sirenas* vienen a bailar a medianoche, su patita dice que como de loro es, pero arriba es gente... No hay que hacer daño a ella, se bailan y después se van. Dice que si le haces otra cosa, se enoja, dice que te llevan a un lugar feo, te dejan adentro. Primero has visto bonito plaza, gentes, casas, sin embargo, te llevan a otro lado, te emborrachan, te duermes al lado de la piedra, así te amaneces. Cuando te despiertas de día, miras, feo lugar..." (Ignacio Merena, Muchanes, 2016).



Venado. Foto: Walter Sánchez C.

De acuerdo a este relato, la predación y el hambre insaciable no serían las únicas características de las sirenas. La fluidez de formas que pueden adoptar (arcoíris, serpientes, cascadas y/o gentes con patitas de loro), la habilidad que poseen para circular entre mundos (acuáticos, nocturnos, sonoros, humanos, animales y otros), el gusto por el baile y la borrachera, son otros atributos que impiden fijarlas en una sola clasificación.

Entonces, ¿sería posible afirmar que las sirenas son una multiplicidad de entidades que habitan las corrientes de agua, con habilidad de crear bellas tonadas y afinar los instrumentos incorporándose en ellos, pero también capaces de danzar a medianoche y emborracharse con chicha al son de redoblantes y flautas hasta el amanecer? La pregunta queda abierta. Por ahora, expondré otras evidencias que ayuden a profundizar un poco más las relaciones rizomáticas[11] de aquello que en este trabajo denominaré la circulación cosmológica del agua[12] y su correspondencia con el ámbito sonoro-musical; en ningún caso como un binomio reduccionista, ni como una metáfora cultural.

El maestro Ignacio Merena. Foto: Alejandro Barrientos S.

Truenos, violines y navegantes

En la revisión de la literatura etnohistórica y antropológica, expuesta en un acápite anterior, un aspecto al que permanentemente se hace referencia es la admirable destreza de los mosetenes para la navegación fluvial. Desde D´Orbigny (2011) hasta Balzán (2008), los exploradores del siglo XIX resaltaron el conocimiento que tenían sobre las corrientes de los ríos, la habilidad para surcar los rápidos (cachuelas), la construcción de balsas (*pennej*) y su constante circulación entre los yungas y las llanuras amazónicas, especialmente, como balseros en las rutas comerciales de la quina y el caucho. Así también, en la tesis sociolingüística de Delgadillo (2012), se afirma que "los mosetén han desarrollado innumerables palabras[13] relacionadas al fenómeno del ´fluir del agua´, lo que constituye una muestra de la especificidad de la lengua como correlato del contexto geográfico y los fenómenos naturales" (2012:83).

Sobre lo último, sin desconocer el aporte etnolingüístico de la tesis pero cuestionando la distinción que se hace entre lengua (cultura) y contexto geográfico (naturaleza), cabe preguntar: ¿será que la relación entre mosetenes y los ríos se establece únicamente a través de la comunicación simbólica, oral y/o idiomática? ¿Será el correlato cultura-naturaleza una explicación suficiente para aproximarse a la relación entre múltiples existencias? O, mejor dicho, ¿es posible vislumbrar un ámbito relacional más amplio en el que la comunicación con el "fluir del agua" sea de tú a tú? [14]

El relato de Ignacio Merena, violinista de Santa Ana y residente en Muchane, es una posible pauta para comenzar a explorar en esa comunicación de tú a tú entre entre múltiples existencias. El testimonio inicia con la historia que le contaba su abuelo respecto al despoblamiento de la misión franciscana de San Miguel de Muchane (probablemente en las últimas décadas del siglo XIX). Producto de una epidemia de viruela, la mayoría de los reducidos escaparon al monte y se "volvieron bárbaros", solo unos pocos quedaron en el pueblo deshabitado, entre ellos, el abuelo de Ignacio; quien le contaba cómo se hizo el traslado del santo (San Miguel) a través del río Alto Beni (corriente arriba). El relato continúa:

> "Los maestros de Santa Ana habían ido a traer a San Miguel con violín. San Miguel era el patrón de Muchane, los nuestros han traído en balsa, en balsa no más andaban antes. Dice que [San Miguel] no quería ir a Santa Ana. En la balsa, clavado lo ponían en la guaracha. Hacía hundir la balsa, no quería venir San Miguel.

Puente de violín. Foto: Walter Sánchez C.

[11]"El rizoma es una imagen de pensamiento que se basa sobre conexiones horizontales y no-lineales, que permiten puntos de entrada y salida no-jerárquicas en la presentación e interpretación de datos." (Hachmeyer 2015: 32).

[12]La noción de "circulación cosmológica del agua" la he retomado del estudio de Stobart (2010:201), en el que se refiere al ciclo hidráulico que conecta los diferentes planos de los sistemas cosmológicos andinos, en directa concordancia con el fluir del agua corriente y sus propiedades de transformación material (en vapor, nubes, lluvia, etc.)

[13]Por ejemplo: *weñi* (río grande), *jinakh* (arroyo), *fersi´* (corriente), *pifej* (olas), *ribij* (remolinos), *bin'ki'* (pozas), *wik* (cachuela), *wu'shi'* (enorme roca donde chocan las olas) y otras más (Delgadillo 2012:82).

[14]Viveiros de Castro (2004) plantea que "...entre el yo reflexivo de la cultura y el él con valor impersonal de la naturaleza hay una posición que falta, la del tú, la segunda persona, o el otro tomado como otro sujeto, cuyo punto de vista sirve de eco latente al del yo..." (2006:66).

> Aquí arriba hay cueva, cueva siempre hay, *ahisito* al frente habían hecho campamento. Media noche el loro vuelteaba: *aaaah aaaah aaaah* [sonido de la *paraba*], toditos se han levantado, media noche no hay paraba (!). ´Cuidado que rayo viene´, habían dicho. Media noche han cantado, han rezado, después han tocado violín para que no les castigue; como eran maestros, con violín así han amanecido. Otra vez, después de rezar han seguido por el río, ahí también han rezado; donde dormían dice que rezaban y cantaban con violín... [Después de tres días] dice que con marcha han llegado a Santa Ana. En Santa Ana, ahí lo han hecho entrar con violín a la iglesia, ahí se ha quedado San Miguel..." (Ignacio Merena, Muchane, 2017)

El primer componente a resaltar, relacionado con lo revisado anteriormente, es la mención a la cueva en el río: lugar peligroso habitado por dueños (*O´pito*, *chowaj* y sirenas). En este caso, el evento extraordinario es el canto de la paraba a medianoche, cuyo sonido alertaba sobre una amenaza concreta: la proximidad del rayo (aspectos que analizaré un poco más adelante). Ante esta amenaza, los maestros (entiéndase los que enseñaron la música misional a los mosetenes reducidos)[15] reunieron a la gente para entonar plegarias cantadas con el acompañamiento del violín para no ser "castigados". ¿Es posible asumir que las voces y las cuerdas vibrantes del violín, custodios sonoros de San Miguel, fueron una forma de comunicase con las sirenas que suelen templar los instrumentos musicales? ¿Podían las sirenas, de quienes se originan encantadoras melodías, escuchar la música de estas gentes? ¿Les gustó lo que escucharon, les resultó inquietante, o les asustó?

Matraca de Semana Santa.
Foto: Walter Sánchez C.

El segundo componente, y motor dramático del relato de Ignacio Merena, es el referido a San Miguel, patrono de Muchanes, y su traslado a la misión de Santa Ana (probablemente a fines del siglo XIX). Hablar de este traslado épico, inevitablemente supone explorar en las plegarias cantadas y el acompañamiento constante del violín: instrumento fundamental de la música misional mosetén. La historiadora María Eugenia Soux (2010) afirma que son pocas las referencias sobre la música practicada en las misiones de Apolobamba en la primera mitad del siglo XIX, menos aún con relación a las prácticas musicales entre los mosetén. Es razonable pensar que los misioneros solían reproducir las mismas prácticas religiosas en todas las reducciones, como los cánticos sagrados y la recitación de oraciones por parte de la población indígena. En este sentido, Soux retoma una referencia de la crónica del viajero Edwin Heath, quien en 1881 visitaría la misión de Santa Ana y apuntaba:

> Para agasajar a nuestros mozos, pagué una misa, el 31 de mayo, el toque de campana, muy temprano, de la iglesia nos llamaba. El coro estaba compuesto por puros indios mosetenes, y sus instrumentos –violines, arpa, bajones (hechos con hojas de palma) y de un tono tan perfecto, flautas (hechos por ellos). [Nunca] había

[15]De acuerdo a los datos históricos proporcionados por Armentia (1903), es posible que estos maestros sean indígenas proveniente de las misiones de Moxos, quienes gracias a las enseñanzas jesuíticas habían aprendido a tocar el violín y otros instrumentos barrocos (p.ej. los bajones).

> oído una misa [tan] solemne, a pesar de que muchas [veces] había asistido a la iglesia católica (en Soux 2010: 96).

En su empresa evangelizadora, la influencia de las misiones franciscanas a lo largo de los siglos XIX - XX, impulsó un proceso de aprendizaje de la nomenclatura musical europea (solfa) y del lenguaje litúrgico (en latín)[16] en algunas familias mosetén: Nattes, Huasna, Paes y Santos (Boero 2010). Estas familias, con especial maestría para las prácticas musicales, fueron parte de este proceso de enseñanza/aprendizaje que tenía como fin musicalizar las actividades eclesiásticas de los misioneros, dando como resultado la transmisión de lo que bien podría identificarse como música misional mosetén.

En un primer momento de la investigación, inspirado en la teoría de Control Cultural, y acorde a la revisión de la escaza literatura sobre la música misional mosetén (Fernández et al. 2010), estuve tentado a pensar en el violín como un "elemento cultural apropiado" por este sistema musical. En esa misma categoría, adaptándola al sistema de "creencias religiosas", podría haber encajado el santo patrono de Muchanes: San Miguel. Pero, releyendo los datos etnográficos y tomando en serio el relato del abuelo de Ignacio Merena, ¿cuál era el lugar, o los lugares, que ocupaba el violín y San Miguel en las relaciones cosmológicas en el Piedemonte amazónico? ¿Por qué San Miguel no quería ser trasladado por el río Alto Beni y, en consecuencia, hacía hundir las balsas? ¿Por qué el violín fue un agente fundamental en esta peripecia fluvial?

Así como la interpretación del violín en territorio mosetén siempre estuvo reducida a unas pocas familias de músicos, en tiempo de las misiones franciscanas, los instrumentos de cuerda también estaban bajo el resguardo de los curas y no era muy frecuente que salgan de las iglesias. Según Juan Huasna (en Soux 2010:97), sabio y músico de Covendo, las principales celebraciones religiosas de aquella época se celebraban en la iglesia con cantos y música de 4 o 6 violines, pero los mosetenes no participaban en la composición de este tipo de música religiosa, solo en la interpretación.

Asimismo, asegura que algunos de estos músicos fabricaron sus propios violines y comenzaron a tocar otro tipo de tonadas, más próximas a las que se ejecutaba con las flautas de tacuara. En todo caso, la interpretación del violín no fue una práctica musical muy difundida entre los reducidos y el aprendizaje de la solfa se quedó en los más ancianos. Aquellos que les siguieron, aprendieron a tocar el violín "al oído", imitando a sus antecesores[17].

Según Armentia (1903), los franciscanos destinados a fundar la misión de los mosetenes de Muchanes provenían del Colegio de Moquegua (M. Dieguez y M. Domínguez), quienes habrían solicitado al Gobernador de la Provincia de Mojos

Símbolos misionales.
Foto: Walter Sánchez C.

[16]Es posible que, más que aprender el latín, los coristas indígenas imitasen los elementos sonoros que escuchaban y los reproducían a su manera.
[17]En la actualidad, tras el fallecimiento de Juan Huasna en 2018, Ignacio Merena es el único violinista de la TCO; al menos, el único reconocido por otros músicos locales.

Mujeres y danzantes bailando en la fiesta. Foto: Walter Sánchez C.

les conceda "Maestros y Maestras de Texidos, obras de algodón, de carpintería, herrería, música y demás oficios, que saben los Indios Mojos..."[18]. La solicitud hecha por fray Domínguez,si bien no aporta mucho sobre la llegada de San Miguel a Muchanes, es una valiosa evidencia sobre quiénes eran los maestros que enseñaron la música misional a los mosetenes reducidos. A saber, ésta no habría sido impartida directamente por los franciscanos, sino por maestros moxeños (otrora reducidos en misiones jesuíticas), provenientes de las llanuras amazónicas de la cuenca del Mamoré. ¿Fueron estos maestros moxeños los encargados de llevar a San Miguel, surcando a contracorriente el Alto Beni en compañía de navegantes mosetenes, desde Muchanes a Santa Ana?

[18]Carta escrita por fray Manuel María Domínguez, en 15 de abril de 1809, al Guardián y Discretorio del Colegio de Moquegua (en Armentia 1903:332).

El maestro Juan Huasna.
Foto: Alejandro Barrientos S.

Lamentablemente, en este caso en particular, los silencios en la memoria colectiva son más profundos y los estudios precedentes aportan vagamente al respecto. Lo poco que se comenta, tanto por Huasna como por Merena, es que en un momento[19] los violines dejaron de sonar, nadie en las comunidades (ex misiones) se animaba a tocarlos, razón por la cual, las esposas de los músicos estaban dispuestas a quemarlos o a tirarlos al río. Es posible que algunos violines corrieran esta suerte, llevándose consigo tonadas misionales, mientras que otros volvieron a sonar.

Precisamente, Ignacio Merena recuerda que su compadre (Delfín) era quien hacía los violines en Santa Ana -"100 pesos costaba uno de estos"- y eran sus abuelos y tíos los que sabían tocar, pero una vez que murieron, dejaron colgados los violines. Gracias a su compadre, Ignacio comenzó a templar el violín, aunque tardó como un año en aprender a hacerlo. Comenta que la afinación del instrumento se hacía escuchando la campana de la iglesia de Santa Ana, tanto el toque agudo (*tin*) como el grave (*tong*) eran los referentes sonoros que los músicos tenían que replicar con las cuerdas del violín.

[19]De acuerdo con Ricco (2016:34), las misiones franciscanas entre los mosetenes se mantuvieron hasta la década de 1970, tiempo que coincide con la llegada creciente de colonizadores andinos, principalmente aymaras, al territorio mosetén. En este sentido, la culminación tardía del periodo misional en la región explicaría el cese intempestivo de cierto repertorio musical, al menos del más relacionado con el quehacer de las misiones franciscanas.

El río Beni en los yungas.
Foto: Walter Sánchez C.

Ignacio nunca aprendió la solfa, ni los cantos misionales, pero como ya tocaba la flauta de tacuara y la zampoña, adaptó las melodías de los *wayñu*[20] al violín que le había regalado su compadre.

Con relación a San Miguel, patrono de Muchanes, también se sabe o se recuerda muy poco en la TCO. Su presencia en las cercanías del río Alto Beni se remontaría a inicios del siglo XIX[21]. Debido a las constantes refundaciones de la misión "San Miguel de Muchanis" (1805, 1808, 1815-1820, 1870 y 1890), es posible que el santo patrono haya sido trasladado más de una vez. Ante la falta de otras evidencias históricas y etnográficas en la región, lo poco que mencionaré sobre San Miguel Arcángel lo retomo de algunos estudios sobre las imágenes barrocas en los Andes y la Chiquitanía (Gisbert 2012; Falkinger 2010).

Por un lado, Gisbert (2012) menciona que uno de los temas sagrados que mayor vigencia ha tenido en los Andes es la lucha de San Miguel con los demonios[22]. Remontándose a una representación teatral de 1601 en Potosí, hace mención a Prosperina, la diosa del infierno, cuyo aspecto era el de una sirena, declarada por Lucifer como la más hermosa. Ante esta declaración, un caballero representante de la iglesia (San Miguel) desafió al demonio, reivindicando a la Virgen María como la más hermosa.

Por otro lado, a partir del contenido de los sermones religiosos (escritos en *bésiro*) de San Miguel de Velasco en la Chiquitanía, Falkinger (2010) relata la querella entre Miguel (Arcángel) y José Jufiel (Lucifer), debido a que este último se negaba a adorar a Jesús. En el relato se menciona que los hijos de José Jufiel eran los *jichi* ("amos de la naturaleza"), destacando al *jichi-tuux* (o *tuúrsch*) como el "amo del agua", quien es visto, entre otras formas, como una gran serpiente de agua, y debe recibir sacrificios y hojas de tabaco para propiciar el éxito en la pesca. Si bien este estudio no lo menciona, he tenido la oportunidad de conversar con talladores de San Miguel de Velasco (en el año 2013), quienes me han comentado que las sirenas que están talladas en la iglesia y son replicadas por ellos, podrían estar relacionadas con el *jichi* del agua.

Entonces, sin entrar en mayores digresiones sobre el enfoque de los estudios referidos, me interesa destacar que San Miguel Arcángel es por excelencia el contendiente del demonio cristiano. Al estar este último asociado con serpientes gigantes y sirenas -y retomando el relato del abuelo de Ignacio Merena-, resulta intrigante pensar en las contingencias que supuso el traslado de San Miguel a

[20]Los músicos del territorio mosetén se refieren a los *wayñu* para hablar de las tonadas que usualmente están en ritmo de chobena, un género bastante difundido en las tierras bajas, cuya base instrumental suele ser bombo, caja y un aerófono (flauta, fífano u otro). Es parte del repertorio de Ignacio Merena la *tonada del caimán*, la *tonada de la sarna* y la *canción de la cuñada*, temas que toca con el violín y canta en mosetén.

[21]Según Armentia (1903), en el año 1790, los franciscanos Jorquera y Martí "descubrieron a una "nación de bárbaros llamados Mosetenes, a las orillas del río Coroyco" (1903:236), los cuales habrían permitido erguir un oratorio precedido por la "Santísima Cruz". Pero esta misión fue abandonada pronto, debido a las enfermedades y las condiciones paupérrimas para sostenerla. Años después, fray Diegues habría sido designado "a la conquista de Muchanés" (1993:261). Esta misión fue conocida con el nombre de "San Miguel de *Muchanis*".

[22]Según Gisbert (2012), este tema continúa vigente en la "afamada" Diabla del Carnaval de Oruro.

través del río, dominio de los dueños del agua. En especial, la mención a aquellas largas sesiones nocturnas de rezos, cánticos y tonadas, en las que se establecía una comunicación de *tú* a *tú* entre dueños, santos patronos, maestros moxeños y navegantes mosetenes, abre una veta de análisis a lo que Lewy (2017) ha denominado "sonorismo indígena" para referirse a las comunicaciones transespecíficas entre humanos y no-humanos. Antes de profundizar y discutir sobre este insumo conceptual, permítaseme añadir un componente adicional.

El tercer componente, que servirá como argumento adicional para discutir el concepto "sonorismo indígena", es el canto nocturno de la paraba. En la descripción hecha por Balzan (2008) a propósito del recorrido fluvial que realizó entre Covendo y Reyes (en el año 1891), en compañía y guiado por expertos navegadores mosetenes, el joven explorador italiano narra:

> A pocos metros del paso del Beu hay altas rocas a la derecha que caen con mucho declive casi hasta el río. De una de ellas se precipita una alta cascada en tiempo de lluvias, al pie de la cual me recogen los neófitos [mosetenes *reducidos*]. Hace muchos años allí vivía una gran serpiente que comía gente, pero llegó Dios y la mató... Al atardecer, poco antes de salir de la cañada, los neófitos me mostraron a la derecha una roca desnuda, muy alta, pendiente y medio escondida entre los arbustos. En medio de la roca hay una especie de hueco o gruta con una cornisa tallada en forma de ventana debido a la caída de una capa de la roca. Me dijeron que allí dentro tal vez vivía el diablo, porque si se hace ruido cuando se transita por delante se oyen gritos. El misionero de Santa Ana ya me había hablado de ello añadiendo que otro misionero, bajando a Reyes, había realizado un exorcismo y que desde esa vez ya no se oyeron los gritos. El hecho es que cuando pasaba (quizás por mis pecadillos) habiendo los neófitos dado golpes de remo a propósito se escucharon gritos, pero eran de aves rapaces nocturnas (2008: 163-164).

El relato de Balzan contiene bastantes coincidencias con los aspectos desarrollados hasta el momento: la gran serpiente que vivía en la cascada y comía gente, la cañada que intensifica las corrientes de viento, la presencia de enormes piedras custodiando el río, la cueva donde habitan dueños y sirenas (con patitas de loro) y los gritos-cantos de aves nocturnas. Debido a mi paupérrimo conocimiento ornitológico, me limitó a especular que las aves rapaces a las que hacía referencia el naturalista italiano podrían tratarse de la lechuza (*shon´* en mosetén) y/o el *sojsoty* (búho pequeño que canta de noche), cuyo canto –entiendo- es bastante diferente al de la paraba. En todo caso, estas aves nocturnas[23] también suelen ser otra de las formas que adoptan las sirenas (Stobart 2010: 194), sin descartar su presencia en relatos amazónicos como aves de mal agüero (el caso del *guajojó*), o con capacidad de augurar acontecimientos venideros[24]. Esta capacidad de

Transportando productos.
Foto: Walter Sánchez C.

[23]En la recopilación de relatos orales realizada por el ISEAT (2017) se menciona al *quiñi qoño* o *kiñikonoj*, un ave nocturna (sin mayores referencias) que castigó a los hombres que se comieron los huevos que habían encontrado en el río, convirtiéndolos en vientos (o huracanes).

[24]Prada (2010:58), en el estudio sobre el pueblo mosetén de Covendo, hace referencia al *shikij shikij yityi'*, una variedad de búho, pronosticador: canta para avisar la llegada de algún familiar de mucho tiempo.

predicción, o de avisar algo que va a pasar, podría ser un punto de coincidencia con la paraba. En la conversación con Domingo Caimani (2016), músico y tallador de Covendo, a propósito de la fabricación de flechas para la cacería, comentaba que éstas no deberían llevar plumas de parabas o loros (usualmente utilizadas en las flechas artesanales gracias a sus atractivos colores), porque estas aves "le avisan" a la presa, ahuyentándola. Se trate de predicciones o alertas, estas se comunican a través de sonidos: el canto de aves.

En ambos relatos, estas aves no fueron vistas por los narradores, ni por sus acompañantes, lo que percibieron fue el sonido. En un caso, escuchar el canto de una paraba a medianoche -suceso extraordinario- fue la alerta de una amenaza, ante la cual se emitió sonidos de voces cantando y de violines. En el otro caso, lo que se escuchó fueron gritos -interpretados por el naturalista italiano como el sonido de aves rapaces nocturnas-, los cuáles fueron provocados por el sonido de los golpes de remo al atardecer. ¿Lo que escucharon los narradores fueron aves alertándoles o prediciendo posibles peligros? ¿Se trataba de aves o de algún tipo de espíritu del agua que adoptó su canto-grito? ¿Estas aves, o espíritus, pudieron ver a la gente que acampaba o atravesaba el río en la noche? ¿O sólo la escucharon?

Enmascarado flechero.
Foto: Marcelo Paz Soldán.

Aquí es donde me detendré, por un momento, para retomar la discusión sobre el concepto "sonorismo indígena", buscando argumentar de mejor manera aquello que he llamado comunicación de *tú* a *tú* entre diferentes entidades relacionadas. Brabec de Mori (2015) y Lewi (2015), a partir de la investigación etnográfica con los shipibo-konibo (piedemonte amazónico) y los pemón (gran sabana venezolana), respectivamente, exploran las transformaciones y transgresiones sonoras entre el mundo de los humanos y el de los espíritus (no-humanos), evidenciando campos de comunicación transespecífica en la lluvia, ventarrones y hasta en máscaras donadas por personas humanas (Brabec de Mori 2015). De esta manera, la propia concepción de perspectivismo planteada por Viveiros de Castro (2004) ha sido puesta en debate: debido al énfasis puesto en el punto de vista en las relaciones de predación, se ha propuesto de manera alternativa el término "sonorismo" (Lewy 2015), con el cual se trata de argumentar el cambio de cualidad subjetiva según el "punto de oído" en las relaciones de escucha, activando otra categoría ontológica, más allá de los elementos materiales (visibles) e inmateriales (invisibles), comprensible exclusivamente en el paisaje sónico[25].

El río Quiquibey.
Foto: Walter Sánchez C.

En esta línea, Lewy (2017) refuerza su argumento bajo el concepto "sonorismo indígena", afirmando que si bien las especies con espíritus idénticos (cualidad humana primigenia) ven mundos diferentes debido a sus múltiples formas corporales (aves, espíritus, viento, santos patronos, navegantes, etc.), precisan un medio particular de comunicación transespecífica: música, canto y otros recursos acústicos, constituyen los agentes sonoros transversales a las capas del multiverso.

Entonces, coincidiendo con el ejemplo que da Lewy sobre el sonido de un pájaro en la sabana (2017:13), podría argumentar que, de acuerdo al "punto de oído" o "postura audible", los sonidos que se escucharon durante la noche en las angosturas del río Alto-Beni, fueron emitidos por entidades corpóreas invisibles (desde puntos de vista diferenciados en la relación comunicativa), cuya posición en la interacción sonora (relaciones de escucha) estuvo definida según las cualidades subjetivas compartidas: el canto para las aves pronosticadoras, los gritos para las almas atormentadas, las cuerdas vibrantes para el santo patrono trashumante, los rezos para los atemorizados navegantes por el trueno. De tal manera que canto, grito, rezo, vibraciones y trueno serían algunos de los agentes sonoros de una comunicación transespecífica. Dicho de otra manera: son los medios que posibilitan a múltiples naturalezas la percepción del mundo sonoramente existiendo.

Finalmente, el cuarto componente está relacionado con la mención a la proximidad del rayo y el "castigo" que trae consigo. Desde mi punto de vista, rayo y trueno serían una multiplicidad: el primero es luz y el segundo es sonido.

[25]Los estudios sobre paisajes sonoros han sido criticados por otros antropólogos (p. ej. Tim Ingold 2007), argumentando que así como los estudios visuales han priorizado la mirada sobre la luz, este tipo de estudios han priorizado la escucha sobre el sonido, corriendo el riesgo de caer en un "oidocentrismo" semejante al "ocularcentrismo" que habían criticado previamente. Este tipo de críticas ha suscitado un interesante debate, el cual se puede seguir en el *journal (on line): Terrain. Lectures et débats* (2018).

Pequeño conjunto con flauta traversa.
Foto: Marcelo Paz Soldán.

Rayo (*wïkïy'yï'*) y trueno (*piriri*) están directamente relacionados con los ciclos cosmológicos del agua y con la aparición de las sirenas en los ríos. En el primer relato de Ignacio Merena (transcrito en el acápite anterior), se enfatizaba que cuando truena y llueve a medianoche, es el momento en que las sirenas salen a bailar y a tocar los instrumentos. Además, en su testimonio, también aseguraba: "cuando esta tronando, hace mal tiempo, se escuchan redoblantes. Donde hay *oladas* grandes, ahí suena: pumpum pumpum pumpum, así toca. Después, pasa una hora o dos horas, se calla, se va..." (Ignacio Merena, Muchanes, 2016).

En las pautas identificadas sobre el trueno en la cosmología mosetén, esta entidad estaría relacionada con *Noko* (*Ñoko* o *Nokyo*). De todos los relatos míticos registrados sobre este dueño o espíritu (Nordenskiold 2001; Prada 2010; López, 2016; ISEAT 2017), el único que explicita esta relación es Nordenskiold. En resumen, la historia de *Noko* trata de una pareja (de ancianos) que encontró un gusano que solo se alimentaba de los corazones de animales que le proveía su amo. Mientras más se alimentaba de corazones, más crecía el gusano, llegando a convertirse en una enorme serpiente. Ante la cada vez más escaza provisión de corazones en el monte, y el hambre devoradora de *Noko*, su amo tuvo que ir en busca de corazones humanos a otro pueblo. Allí, en el otro pueblo, el amo fue flechado y murió. La esposa preocupada, porque no volvía el esposo, le dijo a *Noko* que vaya a buscar a su amo, al que consideraba su padre. Cuando fue al otro pueblo y vio muerto al anciano, devoró a toda la gente y revivió a su padre. Volvieron a casa y como *Noko* era tan grande, se tendió sobre el río y enseñó a la gente a hacer atajados para que pudieran pescar fácilmente y, a cambio, la gente tenía que alimentarlo con los corazones de los pescados. Creció tanto que se fue al cielo y se convirtió en la Vía láctea[26]. En la versión de Nordenskiold, el relato termina de la siguiente manera: "Luego *Nyoko* se fue al cielo y cuando truena es *Nyoko*" (2001:186).

Además, *Noko* es la responsable para que el cielo ya no se caiga sobre la tierra: "Antes ocurría que se caía el cielo que estaba muy bajo. El cielo y la tierra apenas estaban separados por la altura de un hombre. La gran serpiente *Nyoko* cambió el cielo y se enroscó cuatro veces alrededor del cielo y la tierra. Desde entonces ya no se cae el cielo" (Nordenskiold 2001:180). Entonces, *Noko*¸ además de ser dueño de la Vía láctea, podría ser la serpiente conectora entre río, roca y cielo; su asociación con el trueno podría estar relacionada con la lluvia, la cual, al caer a la tierra, hace crecer los ríos, generando olas grandes que al estrellarse contra las rocas produce el sonido de redoblantes, base rítmica para la danza nocturna de las sirenas, dando fluidez a la circulación cosmológica del agua[27]. Pero, al parecer, esta conexión es aún más compleja.

[26]En la sección dedicada a los contenidos relacionados con la pesca del libro de Prada (2010), dentro del acápite dedicado a los dueños de los peces (*Khöjkä'tyi' tyäbëdyë' in*), se traduce "*Noko*" como Vía láctea. Clemente Caimani, investigador mosetén de Quiquibey, en una sesión nocturna de conversación en Pojponendo (2016), comentó sobre la relación entre la constelación sideral asociada con *Noko* y los niveles de los ríos que atraviesan el territorio mosetén, es decir, el visionado de las estrellas como una fuente de información para los navegantes sobre las variaciones en los caudales de la corrientes fluviales.

Según Aldazábal (2005), el ámbito celeste estaría dividido en tres niveles: el "más allá" del superior, inaccesible a las personas humanas, donde habita el creador *Dohit*; el nivel superior, en el que habitan los muertos que han llevado una "vida correcta", incluyendo a Jesucristo; y la "mitad del cielo", donde habitan los que han tenido una muerte violenta. Estos muertos influyen sobre el mundo produciendo los truenos: "Cuando truena, son ellos que están barbasqueando (envenenando) el río del cielo. Ese río es de puro sangre. De allí sacan pescados, pero de puro sangre, incomible, pero ellos comen igual" (cf. 2005:8)[28]. Además, la misma autora, plantea que, al tronar, la tierra se vuelca, se descoloca, y son los mismos muertos los encargados de tornarla nuevamente a su lugar con la ayuda de una red.

En la circulación cosmológica del agua, la lluvia también está relacionada con la pesca y el arcoíris. En la entrevista realizada a Juan Huasna por Hugo Boero (en Fernández et al. 2010), se menciona que cuando hay una pesca abundante, llueve intensamente. Asimismo, cuando se hace un uso inadecuado del veneno (barbasco), comienza a salir olor a orín y una descomposición tricolor de la lluvia persigue al pescador, alejándolo del río. Es el "abuelo Arco Iris" (*O´pito*) que se está "atajando" sus peces.

Por todo lo expuesto, *Noko* sería el dueño del río sideral y de los peces que lo habitan; estos peces no serían otros que los miles de miles de corazones que ha comido Noko. Cuando truena en la tierra (y se vuelca), se trataría de los muertos que están envenenando el río del cielo para pescar. El temor que produce el trueno en los navegantes del río estaría asociado con la posibilidad de volcarse y hundirse en el río, transitando así al plano de los espíritus de muertos que habitan la "mitad del cielo", siendo el trueno el agente sonoro que abre la vía de comunicación a las capas del multiverso. Es así que los sonidos de violines y plegarias cantadas forman parte de las relaciones de escucha entre navegantes, *espíritus* de muertos, *Noko* y San Miguel[29]; dependiendo de la "postura audible" de estas entidades, sus cualidades subjetivas pueden invertirse (volcarse), viéndose de diferente manera, pero escuchándose de forma similar[30].

Mäshas, acuíferos y ecos

La mayor parte de los relatos y testimonios que he escuchado en las comunidades de la TCO Mosetén, a propósito de las relaciones entre el agua y la música, suelen enfatizar que se trata de "cosas de antes", las cuales habrían sido contadas por sus abuelos y, en cierta medida, han quedado diluidas en los

Conjunto con flauta traversa.
Foto: Marcelo Paz Soldán.

[28]La Vía láctea, en la cosmología de otras sociedades indígenas de la Amazonía occidental (p.e. suruwahá, en la amazonia brasilera), también está asociada con las "aguas del cielo", donde bucean los muertos transformados en peces, y cuyo destino es el "lugar del trueno". Es así que los truenos son las voces de las almas en el cielo y son también el ruido que los corazones de los muertos hacen al sumergirse en las aguas del cielo (Aparicio 2015:258).

[29]Habría que considerar que otros agentes, como el olor a sulfuro y a orines, también son parte de esta comunicación transespecífica, la cual ya no solo se restringiría al ámbito sonoro, sino que se ampliaría al espectro multisensorial.

[30]Esta frase hace alusión al título del artículo de Lewy (2012): *Different "seeing" – similar "hearing". Ritual and sound among the Pemón.*

resquicios de la memoria colectiva. Despertar estas memorias implica sumergirse en tiempos circulares, evocar existencias, levantar emociones, escuchar el eco de voces pasadas y respetar los silencios.

Enmascarados flecheros.
Foto: Marcelo Paz Soldán.

En la conversación con uno de los músicos de la tropa del kalahuaya, surgió uno de los temas más inquietantes y enigmáticos del trabajo de campo, sobre el cual, hasta el momento, no he encontrado referencias explícitas en los estudios sobre la música en territorio mosetén. Ante la pregunta planteada por Mateo Muchía (ex coordinador del Instituto de Lengua y Cultura Mosetén) respecto al origen de la música (¿de dónde viene la música?), el flautero de Villa Concepción respondió:

> "...Cuando no éramos bautizados, más antes, había sabios[31], esos sabios dice que antes volaban. Dice que como balsa, más o menos, manejaban encima de ellos y con eso volaban y con eso han traído esas músicas... Como pequeñitas balsas, en nuestro idioma lo decimos *mäsha, mäsha* se llama, con ese dice que vuela, como del *caballo* [¿?], así más o menos.... Cuando venían esas gentes de noche, tal vez puede ser que venían de otro planeta, con esos hablaban [los sabios]... Mi abuelo me contaba que había un hombre que se llamaba Celestino, ese hombre era un sabio, dice que volaba. De noche llegaban esas gentes, debe ser del cerro que venían, entonces, con esa gente ya hablaba en la noche. Como él era sabio, entonces, él tenía que cuidarles a esas personas que llegaban reunidos. En las noches no más salían..." (Marcelino Vani, Villa Concepción, 2016).

La duda que había despertado este relato, la transmití a los músicos de San José. En la conversación que compartimos, uno de ellos comentó:

> "Según contaba mi abuelo, la música la habían encontrado esos sabios, porque los sabios todo saben... Y esta música que tenemos habían encontrado en un como *curichi*, así en una laguna. Ahí adentro había empezado a tocar, así habían escuchado. Así los sabios, como todo es fácil para ellos, cómo habrían hecho, pero así [¿volando?] entran a la tierra y vuelven a salir... así habían sacado música. Ya le han sacado otras músicas y le han ido acomodando según los animales, le ven como camina el animal, por sus saltos, como se mete al agua... esa música ya ha ido atrayendo, llegan, visitan, y así han ido reuniendo... ese canto dice de donde viene, cada animal tiene su cuento..." (Jenaro Vani, San José, 2016).

En ambos relatos vuelve a aparecer un atributo antes detectado: la habilidad para circular entre mundos, entre capas del multiverso. *Kököjsi'* y sirenas compartirían este atributo relacionado con la transformación y la mutabilidad. En el caso de

[31]En mosetén, los sabios eran llamados *kököjsi'*, término que también ha sido traducido como chamán, brujo o mago.

los sabios, pareciera que *mäsha* es el "medio de transporte nocturno" para circular entre ríos-cerros-cielo-aguas-del-cielo; probablemente se trataría de la balsa del río de la mitad del cielo, una balsa volcada que navega/vuela al revés. Pero esto ya supondría hacer una clasificación, una objetivación, reduciendo todo lo que es y puede ser *mäsha*, cuya particularidad parece ser justamente la multiplicidad, esa capacidad de transitar lo liminal. Para evitar caer en especulaciones, me limitaré a lo que ha sido dicho por el eco de las voces pasadas.

Asimismo, el relato de los músicos ha puesto en evidencia un lugar liminal, lugar de encuentro, de donde habría surgido la música. En los estudios de Aldazábal (2005) y Ricco (2016) se hace mención a la "Tierra Santa" o "Santa Tierra" que, según Aldazábal, "este lugar –donde existen todas las plantas que los Mocetenes conocen- consiste en un gran disco que gira constantemente y que se encuentra a la margen del río (Santa Elena), del que se separa, impidiendo el paso a los que no han cumplido con el requisito del ayuno, cayendo éstos en un hueco donde son comidos por las fieras" (2005:5-6). De acuerdo con Ricco, a la "Tierra Santa" solo entraban los que habían cumplido con el voto de abstinencia (no tener relaciones sexuales) y no comer nada más que plátano verde (dieta propia de los chamanes o *kököjsi'*). Además, menciona, que aquellos que lograron entrar a la "Tierra Santa" (en el cerro Micha), han visto al "divino" (*Dohitt*) que es el responsable de la crecida de los ríos, y han traído todo lo que tenemos ahora en la tierra (2016:74-75).

¿Aquella tierra, llamada "Santa Tierra o Tierra Santa", custodiada por serpientes gigantes, que gira constantemente y de donde brotan los ríos, será el mismo lugar donde las sirenas enojadas llevan a los músicos para emborracharlos y hacerlos loquear? ¿Esta tierra liminal, que a veces está dentro de lagunas y otras veces dentro de cerros, será aquel lugar más allá de la mitad del cielo? ¿O acaso será el mismo lugar pero experimentado de diferentes maneras? ¿Es posible que aquel otro mundo, que pareciera ser este mundo volcado, sea el lugar donde se ha originado la música?

El maestro Fidel con su violín.
Foto: Walter Sánchez C.

En el relato de Marcelino Vani, todo da entender que, por un lado, se trata de un encuentro entre gentes que salen de noche y provienen del interior de los cerros y, por otro lado, de sabios que vuelan (navegan al revés) en *mäsha* para dar encuentro a aquellos otros. En el relato de Balzan se había mencionado que, producto de los golpes de remo dados por los navegantes, se escucharon gritos que salían de cuevas en los cerros; cuevas que en tiempo de lluvias quedaban solapadas detrás de cascadas. En el origen de los ríos Beni y Mamoré, que también es el origen de las enormes piedras de los ríos, Nordenskiold mencionaba: "cuando truena aquí abajo, *Dohitt* le está diciendo al mago (*kököjsi'*) que derrame más agua y el mago ahí arriba le contesta" (2001:184). En la afinación de los violines, Ignacio Merena comentaba que las cuerdas tenían que replicar el tin-tong de las campanas de la iglesia. Esta serie de detonantes/respuestas parecen remitir a un agente sonoro: el eco.

En mosetén, eco se dice *ma'edye'* y, sonido, *mä'edye'* (Ministerio de Educación 2011b). El eco, más allá de ser exclusivamente un fenómeno "natural", parece ser

el agente mediador del paisaje sónico liminal, el medio de comunicación de *tú* a *tú* entre múltiples existencias, el "*similar hearing*" de las relaciones de escucha. Entonces, desde el sonorismo indígena, las músicas emergentes y asociadas con los circuitos cosmológicos del agua serían los ecos: resonancias constantes, cíclicas y mutantes de quienes cohabitan itinerantemente entre vientos, rocas, ríos y constelaciones siderales.

A manera de concluir el acápite, considero pertinente retomar una experiencia particular de la última temporada de campo realizada en territorio mosetén. En octubre de 2017, coordinamos con el conjunto musical "Los hermanos Merena" de Muchanes para realizar la grabación de un disco y de una serie de videoclips musicales. Con este motivo, y a sugerencia de los músicos, viajamos por el río Alto Beni-Beni hasta el Beu y la angostura del Chepete. En este recorrido, además de reconocer la pericia de los músicos-navegantes, tuve la oportunidad de escuchar la historia de la serpiente gigante (*Cepite*) que custodiaba la quebrada, de cómo un mono gritaba para alertarle la proximidad de visitantes y cómo ella devoraba a los tripulantes de las balsas que pasaban por el lugar. El testimonio de esta historia se puede apreciar en una cueva en el río, que no es más que la lengua de la serpiente petrificada, los rastros rojizos de la sangre de sus presas y la cabeza petrificada del mono chillón. Asimismo, esta historia está narrada en los petroglifos evidentes en las grandes y brillantes rocas en la otra banda del río, poco más arriba de la angostura, a cuyo alrededor se distinguían huellas de un tigre (jaguar) en la arena. Además, producto de los estudios técnicos que se vienen realizando para la construcción de una represa hidroeléctrica en la angostura del Chepete, se ha realizado una perforación en la roca, de la cual sale un chorro constante de agua a toda presión, los músicos advirtieron no acercarnos a este chorro porque "puede quemar".

Violín misional franciscano, principios s. XX. Foto: Walter Sánchez C.

Después de realizar la grabación[32] del conjunto musical en la cascada del Beu, emprendimos rápidamente el retorno a contracorriente, porque pronto iba a anochecer. Lo que preocupaba a los navegantes -según nos dijo el bombero- es que debían cuidar que no nos pase nada (a los visitantes), pues al estar haciendo música todo el día, quienes "viven allí adentro del Beu", escucharon los sonidos desde lejos, gracias a las condiciones acústicas (ecos) de las rocas llenas de agua (acuíferos), por lo tanto sabían de nuestra presencia. Razón por lo cual, una vez anochezca, podíamos ser presas fáciles de estas "sombras", especialmente porque nuestro olor (a repelente y bloqueador solar) delataba que no éramos del lugar. ¿Estaban burlándose de nosotros, trataban de asustarnos, o es que nuestra postura de escucha era tan limitada que no habíamos prestado atención a todo lo que estaba sonando en el Beu?

¿Dueños de la música? Reflexiones finales desde ontologías sonoro-musicales locales

Serpientes acuáticas súper-predadoras, seductoras y celosas, sirenas danzantes de los ríos que templan instrumentos musicales, truenos provocados por los

[32]El disco fue bautizado por los músicos con el título: *Ecos de Muchanes*.

espíritus de muertos pescadores en la mitad del cielo, cantos de aves adivinatorias y chismosas, silbido de vientos transeúntes de angosturas y pasillos, enormes piedras redoblantes, arcoíris fecundadores, acuíferos insondables, violines poderosos, santos querellantes, luriris walateños peregrinos, maestros moxeños migrantes, expertos navegantes mosetenes y tierras liminales de las que emergen tonadas, danzas y ríos, son las múltiples existencias relacionadas a través de la circulación cosmológica del agua y sus circuitos sonoros.

Ahora bien, si "en este mundo todo tiene dueño"[33] , ¿la música también lo tiene? ¿Son los dueños del agua, también dueños de la música? De no ser así, ¿quién o quiénes serían los dueños de la música? Fausto (2008) aclara que "dueño" es una categoría indígena que, en la Amazonia, va mucho más allá de la simple referencia a una relación de propiedad o dominio; por el contrario, designaría un modo generalizado de relación: un componente clave de la socialidad amazónica que caracteriza las interacciones entre humanos, no humanos, entre humanos y no humanos y entre personas y cosas. En esta línea, según Rozo (2019), los *espíritus* que son descritos como "dueños" o "amos" son seres que, al igual que los humanos, tienen familias y casas en el monte. Sus cualidades son, además del cuidado (crianza) de animales y plantas, la negociación con el clima y con lo denominados "fenómenos de la naturaleza". Así también, estos seres poseerían la cualidad de transformarse en otras formas de vida: aves, insectos y mamíferos. Entonces, ¿sería pertinente hablar del dueño o dueños de la música?

Por un lado, en mosetén, el término *khöjkä'tyi'*[34] se traduce como "amos" o "dueños", pero siempre se lo usa con relación a un sujeto, por ejemplo: *khöjkä'tyi' tyäbëdyë' in* (amos de los peces), o *khojkä'tyi' jebakdye'in* (amos de los animales). Además, cada dueño o amo tiene un nombre propio: *Noko* (Vía Láctea), *o´pito´* (arco iris), *mij* (piedras), *Marij* (dueño de los animales del monte) y otros más. Esto, sin caer en el simplismo de argumentar que, al no existir un término específico en mosetén para referirse al "dueño de la música", queda descartada la posibilidad de su existencia, estaría resaltando la cualidad de estos seres como mediadores que custodian, cuidad, crían, celan y disponen de otras formas de vida. Los dueños, así como las sirenas y los *kököjsi' – mäsha*, poseen una cualidad intersubjetiva, característica de los "cuerpos transespecie"[35], categoría relacional que da cuenta de una malla de existencias: dueños devienen serpientes, serpientes devienen Vía láctea, truenos devienen redoblantes, tempestades deviene sirenas, sirenas devienen instrumentos serenados, instrumentos serenados devienen tonadas, tonadas devienen movimientos de animales y así, en un constante devenir rizomático.

Paisaje de yunga Mosetene.
Foto: Walter Sánchez C.

[33]Parafraseando el título del libro de Daniela Ricco (2016).

[34]Fausto (2008), citando el estudio de Daillant (2003), menciona que el amo de los animales entre los chimane (parientes lingüísticos de los mosetenes) se define como *chojca-csi-ty*, es decir: "el que los guarda, el que cuida ellos".

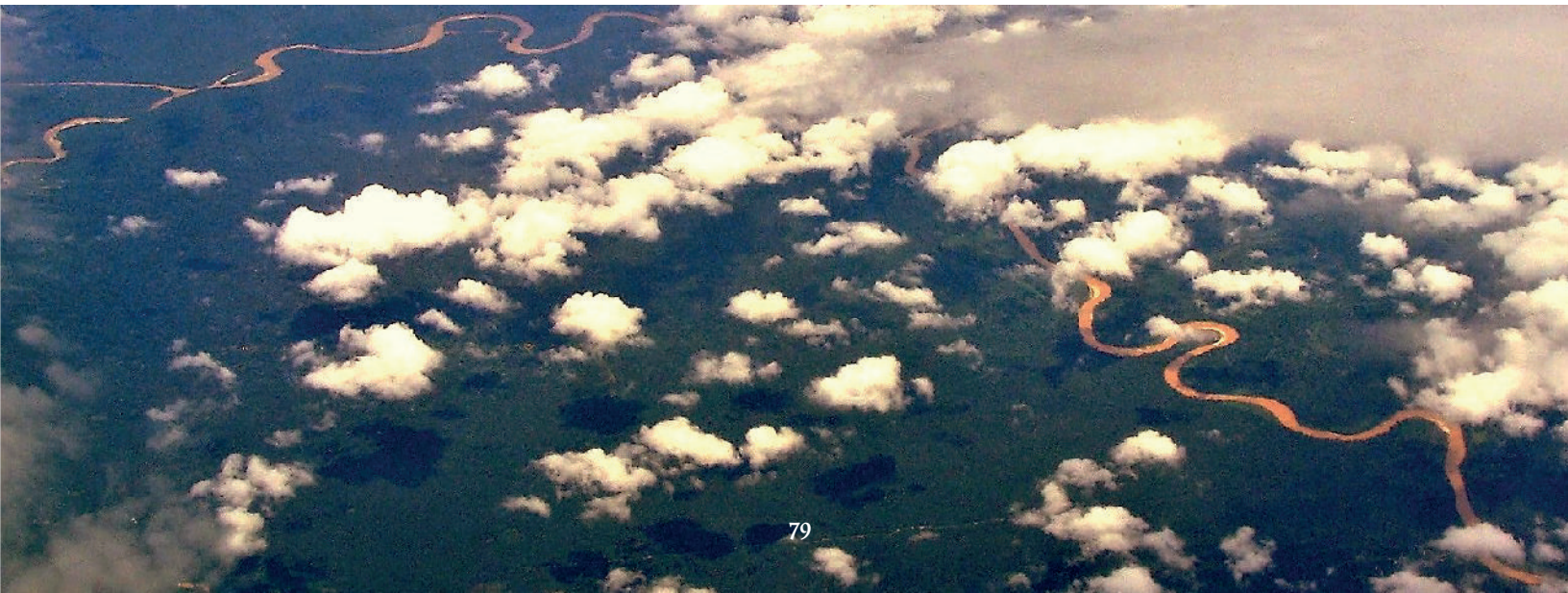
[35]En otro artículo (Barrientos et al. 2019), a partir de los relatos sobre el tigre-gente en la comunidad Secejsamma (TIPNIS), discuto el "cuerpo transespecie" como categoría relacional emergente, la transformación como campo liminal en las relaciones entre humanos y no-humanos, y el relato mítico como formas de ser en el mundo o como enacción de multiversos emergentes. Asimismo, en los estudios realizados por Hachmeyer (2015, 2017, 2019) en los valles interandinos del norte de La Paz, resalta la categoría "cuerpo-persona-montaña" como una unidad inseparable, en la que materia y energía se intercambian, atrayendo a la coexistencia.

Por otro lado, el conjunto de relatos orales compilados a lo largo de la investigación, en ningún momento han hecho referencia a elementos sonoros y musicales como entidades autónomas, es decir, como formas de vida particulares. En todo caso, considero que resulta más adecuado definir lo sonoro-musical como una agencia liminal a través de la cual múltiples existencias pueden comunicarse de *tú* a *tú* en relaciones transespecíficas. Pero esta comunicación excede el orden de lo simbólico, del correlato. No se trata de un lenguaje común entre humanos y no-humanos, sino de resonancias simétricas de escucha en perspectivas visuales asimétricas: huellas de ausencias, ecos invertidos, escuchas que preceden voces, silencios que hacen mucho ruido.

Si hay una o varias relaciones entre el agua y lo sonoro, es que ambas condicionan su existencia a la circulación cosmológica, esto quiere decir que *están siendo* mientras circulan, fluyen, comunican, suenan. Así, por ejemplo, el agua no tiene un sonido particular (como tampoco tiene un color ni un olor específico), los sonidos que "produce" el agua siempre son con relación a otras formas de vida. Escuchar las aguas supone escuchar *en* y *a través* de ellas.

Finalmente, desde la perspectiva de las ontologías relacionales, el estudio de la circulación cosmológica de lo sonoro-musical, ya no podría limitarse al campo de las manifestaciones culturales inmateriales y/o materiales, en tanto códigos simbólicos y referentes de identidad compartidos exclusivamente por colectividades humanas; o bien, a cadenas operativas de producción/difusión/consumo de productos musicales en redes de intercambio. Instrumentos, cantos, repertorios, géneros, danzas y tonadas, ya no se reducirían a simples elementos culturales (propios, apropiados, impuestos o enajenados), o a representaciones subjetivas de la naturaleza. De igual manera, así como *s*irenas, dueños, *mäsha* y santos no se reducen al campo de las creencias, los ecos, truenos, vientos, cascadas y acuíferos no son exclusivamente "fenómenos naturales" (divorciados de los llamados fenómenos sociales). Todas estas existencias agencian la circulación cosmológica de los sonidos y las músicas, por tanto, deberían escucharse en serio, escucharse *en* y *a través* de las relaciones que los constituyen. Los ecos de muy lejos se escuchan en silencio.

Llano amazónico donde desembocan los rios de los yungas. Foto: Walter Sánchez C.



Referencias

Aguilar, Gonzalo. 1987. "Folklore y mitos en la fiesta patronal de Covendo tierra de los mosetenes". *Reunión Anual de Etnología*, 25 al 27 de agosto de 1987. La Paz: MUSEF. 133-140.

Aguilar, Gonzalo. 1990. *Nuestra Vida. Aspectos económicos, sociales y culturales mosetenes*. La Paz/Covendo: Fundación PAHS.

Aldazábal, Verónica. 2005. "La percepción del paisaje entre los cazadores recolectores. El universo Mocetene (Bolivia Occidental)". *Revista de Antropología Experimental*. N° 5, 1-10.

Armentia, Nicolás. 1903. *Relación histórica de las Misiones franciscanas de Apolobamba. Por otro nombre Frontera de Caupolicán*. La Paz: Imprenta del Estado.

Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita. 1998. *Río de vellón, Río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: ILCA.

Aparicio, Miguel. 2015. *Presas del veneno. Cosmopolítica y transformaciones Suruwaha (Amazonía occidental)*. Quito: Abya – Yala.

Balzan, Luigi. 2008. *A carretón y canoa. La obra del naturalista Luigi Balzan en Bolivia y Paraguay (1885-1893)*. La Paz: IFEA /IRD/ Plural.

Barrientos, Alejandro, Mariela Silva y Taller B. 2017. "Flautas y timbales: apuntes críticos sobre patrimonio cultural desde la vida social de los instrumentos musicales en la TCO mosetén". *Textos Antropológicos*. Vol. 18. N° 1, 67 – 84.

Barrientos, Alejandro *et al*. 2019. "El Tigre-Gente como código in vivo y la aplicación de la codificación teórica a relatos míticos en Secejsamma". *Resultados, debates y experiencias de la formación antropológica: Chiquitanía y Amazonía*. La Paz: Carrera de Antropología y Arqueología - UMSA.

Boero, Hugo Cesar. 2010. "Introducción". En: Fernández, E., Boero, H. y Soux, M.E.: *Hallazgo y contextualización preliminar de un archivo musical misional mosetén*. La Paz: Artewasi / FAUTAPO.

Brabec de Mori, Bernd y Anthony Seeger. 2013. "The human and non-human in Lowland South american indigenous music". *Ethnomusicology Forum*. Vol. 22, No. 3. 269 - 286.

Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy y Miguel García (eds.). 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

Combès, Isabelle. 2012. "¿Incas en la selva? Para tejer una etnohistoria de las Tierras Bajas en Bolivia". *Las tierras bajas de Bolivia: miradas históricas y antropológicas.* Santa Cruz de la Sierra: El País/UAGRAM, 63-76.

Delgadillo, David. 2012. *Factores Sociolingüísticos que subyacen la dinámica lingüística entre la lengua Mosetén y el castellano en la tierra comunitaria de origen (TCO) Mosetén*. Tesis de Magister. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón.

Diez Astete, Alvaro. 2011. *Compendio de etnias indígenas y ecoregiones: Amazonia, Oriente y Chaco*. La Paz: Plural.

D'Orbigny, Alcide. 2011[1830]. *Viajes por Bolivia*. La Paz: G.U.M.

Dos Santos, Antonela y Florencia Tola. 2016. "¿Ontologías como modelo, método o política? Debates contemporáneos en antropología". *AVÁ* 29, 71-98.

Fabre, Alain. 2005. *Diccionario etnolingüístico y guía bibliográfica de los pueblos indígenas sudamericanos*. MOSETÉN-TSIMANE. S/e.

Falkinger, Sieglinde. 2010. "El Arcángel San Miguel en la cosmovisión de los chiquitanos". *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Visión Cultural, 229-236

Fausto, Carlos. 2008. "Donos demais: maestria e dominio na Amazonia". *Mana*. 14 (2). 329-366.

Fernández, E., Boero, H. y Soux, M.E. 2010. *Hallazgo y contextualización preliminar de un archivo musical misional mosetén*. La Paz: Artewasi/FAUTAPO.

Ferrié, Francis. 2018. *Apolobamba Indígena*. Cochabamba: Colección Scripta Autochtona.

Gisbert, Teresa. 2004. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia.

Gisbert, Teresa. 2012. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural.

Gómez-García, Vannya. 2016. *Rutas y visiones de exploradores, conquistadores y misioneros hacia las tierras bajas de los mosetenes (Siglos XIII-XIX)*. La Paz: UMSA.

Gonzales-Abrisketa, Olatz y Susana Carro-Ripalda. 2016. "La apertura ontológica de la antropología contemporánea". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Vol. LXXI, N° 1, 101-128.

Gutiérrez, Evelyn. 2016. "De hambre, no nos morimos. Los saberes indígenas e interculturales de la localidad de Palos Blancos". En: Román-López, A. y Castro, M. B. (comp.): *Amazonia boliviana. Visibilizando la diversidad de los pueblos de Tierras Bajas*. La Paz: ISEAT, 107-124.

Hachmeyer, Sebastian. 2015. *Attracting and Banning Ankari: Musical and Climate Change in the Kallawaya Region in Northern Bolivia*. Master's Thesis. Lund University.

Hachmeyer, Sebastian. 2017. "Music, climate, and therapy in kallawaya cosmology (Part 2): Dysfunction of seasonal change, climatic reversal, and musical worlding". *Ecomusicology Review*, (5). https://ecomusicology.info/music-climate-and-therapy-in-kallawaya-cosmology-part-2-dysfunction-of-seasonal-change-climatic-reversal-and-musical-worlding/

Hachmeyer, Sebastian. 2018. "Los bambúes musicales en emergencia". *Contrapunto, Revista de Musicología*. 1 (1). 38-55.

Hachmeyer, Sebastian. 2019. "The Uncontrolled Equivocation of Music Therapy: Health, Illness and Musical Healing Among the Kallawaya in the Northern Bolivian Andes". *Music, Mental Health and Wellbeing. Musicological Research Journal*. Issue 6. Vol. 1. 51 - 82.

Hill, Jonathan y Jean-Pierre Chaumeil (eds.). 2011. *Burst of breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln & London: University of Nebraska.

ISEAT. 2017. *Cuentos y relatos orales mosetenes. Un acercamiento a la cosmología indígena*. Serie Cuadernos de Investigación. N° 3. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.

Lema, Ana María y Mario Alvarado. 1998. *Pueblos indígenas de la amazonía boliviana*. La Paz: TCA.

Lema, Ana María. 2016. "Misioneros: mediadores entre indígenas amazónicos y el Estado (siglos XVIII-XX)". En: Román -López y Castro (comp.). *Amazonia boliviana. Visibilizando la diversidad de los pueblos de Tierras Bajas*. La Paz: ISEAT. Pp: 13-57.

Lewis, Matthias. 2012. "Different "seeing" – similar "hearing". Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela)". *Indiana* 29. 53-71.

Lewis, Matthias. 2015. "Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no antropomorfas". *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas.* Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut. 83 - 98.

Lewis, Matthias. 2 017. "About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology". *El Oído Pensante*. Vol. 5. N° 2. http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante [Web: DATE].

López, Enrique Alfredo. 2012. "Resistencia indígena a la cultura estatal occidental. Mosetenes, Movimas, Enawené Nawé Nawé, pueblos pescadores amazónicos. Una mirada contemporánea desde la Antropología Anarquista". Ponencia presentada en "Noches de Antropología". La Paz: MUSEF.

López, Enriqueo Alfredo. 2013. "Textiles en las comunidades indígenas mosetenes: Resistencia cultural de la mujer mosetén frente a la modernidad". Ponencia presentada en la XXVII Reunión Anual de Etnologia. La Paz: MUSEF.

López, Enriqueo Alfredo. 2015. "La religiosidad mosetén. Entre el conflicto de la economía de mercado y la economía autárquica". En: Dollinger, S. y Roman-Lopez, A. *Religión, cultura e investigación para el desarrollo*. La Paz: ISEAT. 73-110.

López, Enriqueo Alfredo. 2016. "Acerca de las tendencias del sincretismo religioso entre los pueblos indígenas amazónicos de Bolivia". En: Román-López, A. y Castro, M.B. (comp.). *Amazonia boliviana. Visibilizando la diversidad de los pueblos de Tierras Bajas*. La Paz: ISEAT.

Martínez, Rosalía. 1996. "El sajjra en la música de los jalq´a". En: Baumann, M. P. (ed.): *Cosmología y música en los Andes*. Berlín: Biblioteca Ibero americana Vervuert. 311-322.

Ministerio de Educación. 2010 a. *Registro de saberes, conocimientos, valores y lengua del pueblo Mosetén*. La Paz: Ministerio de Educación. Estado Plurinacional de Bolivia.

Ministerio de Educación. 2010 b. *A' Mo' Durus In. Saberes y aprendizajes entre los tsimane' - mosetenes de Pilón Lajas.* La Paz: Proyecto EIBAMAZ.

Ministerio de Educación. 2010 c. *Diagnóstico sociocultural, sociolingüístico y socioeducativo: de los pueblos cavineño, tsimane', mosetén, movima y takana*. La Paz: Proyecto EIBAMAZ.

Ministerio de Educación. 2011 a. *El arte Jaem'tyakdye'si' Jedye'in en la Nación mosetén de Covendo.* Guía de orientación didáctica. La Paz: Proyecto EIBAMAZ.

Ministerio de Educación. 2011 b. *Kirjka pheyakdye' tïmsi' tsinsi'khan kastellanokhan: Diccionario Mosetén-Castellano, Castellano-Mosetén*. La Paz: Proyecto EIBAMAZ.

Ministerio de Educación. 2012. *Culturas Vivas. Saberes y conocimientos de los Pueblos Indígena Originarios Campesino y Afrobolivianos*. Mosetén. La Paz: Ministerio de Educación. Estado Plurinacional de Bolivia.

Ministerio de Educación. 2014. *Estado de situación de las lenguas y culturas de las Naciones y Pueblos Indígena Originario: Aymara, Chipaya, Kallawaya, Quechua, Afroboliviano, Mosetén y Leco del Estado Plurinacional de Bolivia*. La Paz: Instituto Plurinacional de Estudio de Lenguas y Culturas – IPELC.

Moore, Thomas. 2016. "Los inka en las tierras bajas de la Amazonia suroccidental". *Revista Andina*. N° 54, 209-245.

Mujica, Richard. 2014. "Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX". *arqueoantropológicas*. Año 4, N° 4. Cochabamba: INIAM-UMSS. 161-193.

Nordenskiöld, Erland. 2001 [1924]. *Exploraciones y aventuras en Sudamérica*. La Paz: APCOB-Plural

Pisor, Anne y Michael Gurven. 2017. "¿Cuándo hay que diversificar y con quién? La elección de colaboradores entre desconocidos ajenos al grupo en las tierras bajas de Bolivia". *Evolution and Human Behavior.* 1-10.

Prada, Fernando. 2010. *Tsinsi tsä'si tsinsi chhuyitidye. Nuestra vida - nuestros* conocimientos. Cochabamba: UMSS/PROEIB Andes / UNICEF.

Ramos, Liz. 2016. "Del Pachakuti a la Loma Santa. Aportes del sentido mítico en la Amazonia que visibiliza acercamientos interculturales entre el mundo andino y el mundo amazónico". En: Román-López, A. y Castro, M.B. (comp.). *Amazonia boliviana. Visibilizando la diversidad de los pueblos de Tierras Bajas.* La Paz: ISEAT. 151 - 168.

Renard-Casevitz, F., Th. Saignes y A. Taylor. 1988. *Al Este de los Andes. Relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII*. Quito: Abya – Yala.

Ricco, Daniela. 2010. L*os "Dueños" del monte. Las relaciones sociales que se tejen en la actualidad en torno a la extracción de madera en la TCO Mosetén*. Tesis de Licenciatura en Antropología. La Paz: UMSA.

Ricco, Daniela. 2016. *En este mundo todo tiene dueño. Un acercamiento a la religión mosetén*. La Paz: ISEAT.

Rozo, Bernardo. 2016 a. "El concepto lomeriano de curación, aplicado a la música. Relaciones entre músicos y naturaleza como paradigma para los estudios musicales". *Khana*. Revista Municipal de Arte y Letras. No. 57. La Paz. 1 - 27.

Rozo, Bernardo. 2016 b. "¿Ontologías musicales en Lomerío? Aspectos críticos de la investigación y la educación musical en Bolivia". *Textos Antropológicos*. Vol. 17. N° 1, 135-153.

Rozo, Bernardo. 2019. "Humanos y no-humanos en los bosques de la Chiquitanía. Sobre cómo el miedo puede dirigirnos dirigirnos hacia una reflexividad radical". *Textos Antropológicos*. (En prensa).

Rozo, Bernardo, Alejandro Barrientos, Nicolás Supayabe, Mary Luz Suárez, Julia Chuvé, Anacleto Parapaino y Nicolás Chuvirú. 2011. *Curaciones de luna nueva. Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío*. La Paz: FAUTAPO.

Ruíz, Daniel y Carlos Del Cairo. 2016. "Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno". *Revista de Estudios Sociales*. N° 35 (55), 193–204.

Sakel, Jeanette. 2009. "El Mosetén y Chimane (Tsimane')". *Lenguas de Bolivia. Tomo I. Ámbito andino*. La Paz: Embajada del Reino de los Países Bajos/ MUSEF/ Plural. 333-375.

Salgado, Jorge. 2011. "Procesos y perspectivas de los territorios indígenas de tierras bajas. Titulación, gestión territorial y autonomías indígenas". En: Fundación TIERRA: *Informe* 2010. La Paz: TIERRA.

Santamaría, Daniel. 1990. "Población y economía en el Piedemonte Andino de Bolivia. Las misiones de Apolobamba, mosetenes y yurakares en el siglo XVIII". *Revista de Indias*. Vol. L. N° 190, 741-767.

Soux, Maria Eugenia. 2010. "Recuperación de una colección musical mosetén". En: Fernández, E., Boero, H. y Soux, M.E.: *Hallazgo y contextualización preliminar de un archivo musical misional mosetén*. La Paz: Artewasi/ FAUTAPO. 81 - 106.

Stobart, Henry. 2006. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. U.K.: Ashgate.

Stobart, Henry. 2010. "Demonios, ensueños y deseos: tradiciones de las sirenas y la creación". En: Arnaud Gerard: *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores . . . en la fiesta de Anata/Phujllay*. La Paz: Plural. 183-217.

Teijeiro, José. 1996. *El impacto sociocultural de la colonización en pueblos indígenas. Caso Mosetén, Santa Ana*. Tesis de Maestría en Desarrollo Agrario. La Paz: UMSA / CIDES.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2004. "Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena". En: Surralles, A. y García, P. (eds): *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Lima: IWGIA. 37-79.

Von Stosch, Kristina. 2014. Indígenas y campesino en Alto Beni. *Diferentes visiones en torno a tierra, territorio y recursos naturales.* La Paz: Tierra.

Zeballos, María Clara. 2017. "El bosque mosetén. La pugna entre espiritualidad y c apitalismo". En: Castro, M.B. y Zeballos, M.C. (eds.): *Aportes prácticos para la investigación social*. La Paz: ISEAT. 97-104.

Comentario:

Sonorismo indígena y la estética de sonido de los no-humanos

Matthias Lewy[36]

A partir de la duda, la cual se encuentra principalmente en el discurso académico, nace un impulso que es un argumento inmediatamente comprensible. El autor enfrenta los obstáculos y dificultades asociados para mostrar cómo acercarse al complejo de las relaciones ontológicas, que es un proceso que debe considerarse en varios niveles interconectados al mismo tiempo.

Por un lado, como primer nivel, el autor establece una conexión entre la percepción y la producción sonora. Esa conexión sigue siendo fuera de lo común en la actualidad, ya que la separación de estos dos fenómenos todavía parece estar firmemente enraizada en el discurso académico (p. ej., en las disciplinas de los estudios de paisajes sonoros y la musicología).

En otro nivel, Alejandro Barrientos Salinas aborda los problemas del análisis de percepción. Toma en cuenta los problemas de separar la audición y la percepción visual, así como las interacciones de ambas formas de percepción con respecto a las diferentes tradiciones de percepción (Merleau Ponty 1962) de los actores humanos y sus interacciones en el colectivo (Descola 2013: 365), es decir, con y entre los seres humanos y actores no humanos. Dado que el sonido y la audición son el enfoque de este trabajo, es comprensible que se desatienden otras formas de percepción.

El tercer nivel concierne a la interacción y el campo de la comunicación trans-específica dentro de la sociedad mosetén. El autor cita el concepto del sonorismo indígena (Lewy 2015, 2017). Leer el texto, me hacía recordar el proceso de la creación de este concepto, que surgió de la comparación y confrontación del análisis de datos sobre los Pemón con las teorías existentes, especialmente con el perspectivismo indígena (Stolze Lima 1996, 1999, Viveiros de Castro 1997). Además, fueron las discusiones sobre éstas y otras teorías del discurso académico con investigadores indígenas como Balbina Lambos (Lambos, Lewy 2019), en las cuales se originó este concepto.

La tesis básica del concepto del sonorismo indígena, como yo lo entiendo, se refiere a los habitantes indígenas de la Amazonía. Se dice que la percepción del mundo no se produce a través de la interioridad de una especie (mente), sino a través de su cuerpo. Es decir, es el cuerpo que define la percepción del mundo. Esto significa que cada especie (humano y no-humano) ve de manera

[36]Lucerne University of Applied Sciences and Arts

Mascarero pintando un jaguar.
Foto: Walter Sánchez C.

igual, solo ve mundos diferentes (Viveiros de Castro 1997: 106). Viveiros de Castro desarrolló el siguiente paradigma:

1) los seres humanos ven a los seres humanos como seres humanos, a los animales como animales y a los espíritus como espíritus; 2) los animales (depredadores) y espíritus ven a los seres humanos como animales de presa; 3) los animales (presa) ven a los humanos como espíritus o animales (depredadores); y 4) los animales y espíritus se ven a sí mismos como seres humanos (anthropomorfo) (Viveiros de Castro (1997: 107, Lewy 2015: 85).

La investigadora Pemón Balbina Lambos se opone, y dice que, aunque este paradigma del perspectivismo funciona en la ontología de la depredación de los Pemón, es el sonido formalizado que transforma continuamente la perspectiva de las especies. Ella explicó la interacción utilizando un ejemplo sencillo pero sucinto. Una vez hubo una batalla entre el fuego en su forma antropomórfica y el jaguar. Durante la pelea, el fuego se transformó de su estado antropomórfico a su materia física caliente y quemó al jaguar. Desde entonces, el jaguar tiene respeto al fuego. La gente puede aprovechar esta experiencia del jaguar mediante

una fórmula mágica (*tarén*). Balbina Lambos explica que solo el jaguar hambriento ve a los humanos como presa (perspectivismo), porque el jaguar no hambriento ve a los humanos solo como humanos, quiere decir que no les presta atención. Para que el jaguar hambriento no vea a los humanos como presa, se dice el "*tarén* contra el jaguar hambriento". Asegura que el jaguar hambriento ve a las personas practicantes de *tarén* como fuego y por lo tanto no ataca. Este ejemplo es una de las tesis básicas del sonorismo indígena, que dice que el sonido (el *tarén* hablado) define la perspectiva de las entidades en sus respectivos cuerpos (Lambos, Lewy 2019).

Este ejemplo ilustra también las peculiaridades de la interacción entre vista y oído. Si se aplican las taxonomías del perspectivismo indígena al sonorismo indígena, surge por el momento un esquema diferente:

1. los seres humanos escuchan a los seres humanos como seres humanos, a los animales como animales y / o seres humanos, y a los espíritus como seres humanos y / o animales;
2. los animales (presa) se escuchan a sí mismos como animales y/o seres humanos, a los seres humanos como seres humanos y/o animales;
3. los espíritus se escuchan a sí mismos como seres humanos y a los seres humanos como seres humanos y/o animales;
4. los animales depredadores escuchan a los seres humanos como seres humanos y a los animales como animales en su fisicalidad típica (Lewy 2015: 96).

La base del sonorismo indígena es la certeza de las personas de que pueden interactuar sónicamente y comunicarse con una variedad de entidades no humanas. Esa interacción les ayuda a cambiar sus propias interacciones sociales y el mundo mismo. En referencia a Halbmayer (2010), la forma de esta interacción sonora se denominó como "comunicación trans-específica". Ahora, es emocionante leer cómo Alejandro aplica este concepto en el campo de resonancia de la sociedad mosetén. De hecho, muestra cualidades nuevas y diferentes permitiéndole madurar este concepto a una forma de teoría más general.

Por lo tanto, se debe enfatizar la expansión del concepto al área de los instrumentos musicales. El artículo ilustra cómo funciona la estetización no humana de la producción sonora humana, también llamada música. La estética del sonido se muestra en la elaboración de los instrumentos musicales, que son realizados por los dueños o amos (las sirenas), es decir, las entidades no humanas relevantes del agua, las cuales definen la estética intra-humana. Suponiendo que la calidad de la ejecución instrumental de un músico depende de la evaluación en su entorno humano, será el músico, entonces, quien asigna a las entidades del agua el proceso de estetizar su instrumento musical para que sea visto como un buen músico en un contexto específicamente humano. En este proceso de apropiación de la estética no humana por los músicos humanos, estos últimos se exponen al riesgo de volverse "locos". Por lo tanto, tienen que tomar en cuenta ciertas normas que –como todas las formas de comportamiento– definen las reglas del colectivo. De esa manera, son las mismas entidades del agua que representan una amenaza para las mujeres en menstruación.

Danzante de la fiesta.
Foto: Marcelo Paz Soldán.

Un segundo punto de expansión del concepto de sonorismo indígena es su posible separación de las tipificaciones ontológicas de la antropología, como ser el animismo y el multinaturalismo (Viveiros de Castro 2014), o bien, para la región del piedemonte amazónico discutida aquí, el analogismo visual y/o físico (Descola 2013).

La cuestión de las interacciones sonoras individuales parece estar vinculada a la intención, aunque por el momento no se pueden reconocer relaciones sonoras trans-específicas claramente asignables. Por un lado, como en el caso de una de las citas clave de Ignacio Merena sobre el traslado del santo (San Miguel) a través del río Alto Beni (corriente arriba), las plegarias y los sonidos de los violines pueden haber estado firmemente arraigados en la tradición europea. O tal vez los sonidos de los violines basados en las melodías de flauta que provienen de las sirenas eran más audibles por parte de las sirenas mismas. No parece que se haya aclarado si los sonidos logran calmar a San Miguel, a las sirenas o a ambos, ni cuáles serían esos sonidos. A lo mejor no era necesario aclararlo, porque ambas entidades no humanas fueron definitivamente significadas, sin que importe su categorización dentro de una u otra tradición de percepción –San Miguel / tradición europea (plegarias); y sirenas / tradición indígena.

Se puede derivar algunas paralelas desde mi propia experiencia usando el ejemplo de los cantos del ritual *cho'chiman* de los Pemón. En este caso, una tradición musical europea (melodías eclesiásticas de compositores norteamericanos del siglo XIX) se transformó en el proceso de apropiación en la estructura musical de la tradición musical indígena. Los participantes del ritual se comunicaron a través de estas canciones transformadas con entidades como San Miguel (en la Gran Sabana / Venezuela) y al mismo tiempo, justamente en el momento del ritual, con sus antiguos líderes. Por lo tanto, en ese caso, la forma desempeñó un papel menor, ya que de todos modos fue dada a los seres humanos por las entidades no humanas, en este caso, por los espíritus cristianos. Este principio parece ser transferible hasta cierto punto aquí, aunque bajo otras premisas ontológicas, que se limitan, sin embargo, a la discontinuidad de las fisicalidades, las cuales deben considerarse independientemente del sonido.

Violín mosetene.
Foto: Walter Sánchez C.

La llamada de advertencia del pájaro (del ejemplo de San Miguel y las sirenas), que probablemente fue la llamada de una paraba en horas nocturnas, refleja por un lado las peculiaridades de la dimensión esquizofónica de este sonido (separación de fuente/sonido). Por otro lado, este sonido refiere al trueno. Este último a su vez es fabricado por las almas de entidades de la "mitad del cielo" (donde habitan los que han sufrido una muerte violenta) y está en contacto intimo con *Noko*, la serpiente gigante que al mismo tiempo refiere al paisaje del río y a la Vía láctea (Nordenskiöld 2001 [1924]). Se debe subrayar que las transformaciones no necesariamente tienen lugar entre interioridades (cualidad humana primigenia) y fisicalidades, que se define a menudo por el sonido en las ontologías amazónicas. Por el contrario, la comunicación trans-específica se lleva a cabo sin transformación física, como en el caso de *Noko*.

Todas estas relaciones apuntan a una tendencia analógica que hace referencia al concepto del "analogismo", en el que la totalidad de lo que existe se divide en una multitud de entidades, formas y sustancias, que están separadas por ligeras desviaciones y, a veces, se arreglan dentro de una jerarquía. Estos contrastes se vuelven a unir para formar una densa red de analogías, que conecta las propiedades internas de estas diferentes entidades (Descola 2013: 301).

La ontología específica de los moseténes hace referencia a esa multitud de formas corporales. Alejandro usa el término “múltiples existencias”, que se puede encontrar de forma analógica en designaciones, por ejemplo, de la entidad de la sirena, la cual aparece como arcoíris, serpiente, cascada y/o gente con patitas de loro, es decir, como híbrido; como dice Alejandro, un “cuerpo transespecie”.

El analogismo según Descola no es claramente aplicable aquí, ya que falta “la escalera jerárquica” por ejemplo. Sin embargo, el sonido formalizado sirve como un agente que no siempre está separado del cuerpo y de la visibilidad (especialmente con los navegantes), pero es escuchado de todos modos por todas las entidades involucradas. Esta dimensión apunta a las peculiaridades de que las entidades de sonido tienen las mismas características como en el mundo animista. Se puede constatar también un modo del "tú a tú" como escribe Alejandro basado en Viveiros de Castro. En otras palabras, independientemente de las formas físicas, los estados y las inmanencias, las entidades sonoras se mueven rizomáticamente en la red de relaciones, pero en la función de un administrador de interacción. Aun así, las entidades sonoras son escuchadas por todas las entidades de manera similar, independientemente de sus estados de transformación.

La cualidad de la similitud está sujeta a los fenómenos específicos de la mencionada tradición de percepción. El sonorismo indígena es un factor adicional para considerar. Mientras el viajero italiano escucha un búho, los mosetén oyen un fantasma. Se dice que la función de la predicción corresponde a los sonidos de paraba, que interactúan con la serpiente como referencia de la advertencia. El sistema sonoro que se encuentra en estas descripciones – tal vez algo entre buho o paraba, pero definitivamente una llamada de advertencia – hace referencia al concepto de “escucha encantada” (Stoichita & Brabec 2017). La idea de esta concepción auditiva descuida las relaciones entre el sonido y su

Vivienda dentro del río Quiquibey.
Foto: Walter Sánchez C.

fuente desde el principio y asigna al fenómeno auditivo un *ser sónico*. Estos significados atribuidos se basan en la ontología de sonido de los respectivos actores, que para los mosetén incluye a los actores no humanos.

En conclusión, debe notarse que esa extensión del concepto de sonorismo indígena tiene que ser verificada mediante datos adicionales utilizando estos tres puntos de análisis. Estos tres puntos incluyen 1) las entidades no humanas del agua definen la estética intra-humana y, por lo tanto, las interacciones sociales, 2) la separación de las teorías enfocadas en la vista y en la cultura material a través del análisis de la asociación sonora y las cadenas de referencia (por ejemplo: pájaro-trueno-almas de entidades de la "mitad del cielo"), 3) la diferencia entre estas asociaciones y referencias debido a las respectivas tradiciones de percepción.

La contribución de Alejandro condensa cada vez más la suposición de que el sonido debe ser analizado como una (tercera) entidad especial de comunicación trans-específica, cuyos modos de existencia no solo tienen fuentes físicas. Más bien, se mueven como entidades relevantes de las interacciones entre el oyente y el oído dentro del colectivo. Sin embargo, esa interacción debe localizarse más allá de los paradigmas establecidos, como la “cultura” y la “naturaleza”, y también más allá de la “fisicalidad” y la “interioridad”.

Máscara de jaguar. Foto: Walter Sánchez C.

Referencias

Descola, Philippe. 2013. *Jenseits von Natur und Kultur. Suhrkamp Taschenbuch. Wissenschaft*. Berlin: Suhrkamp.

Halbmayer, Ernst. 2010. *Kosmos und Kommunikation. Weltkonzeptionen in der südamerikanischen Sprachfamilie der Caribean* Bd. 1, 2. Wien: Facultas.

Lambos, Balbina y Matthias Lewy. 2018. Theodor Koch-Grünberg's Living Musical Archive and the "sharing knowledge" project. Reflections about an Engaged Ethnomusicological Project. V *Jornada De Etnomusicologia E III Colóquio Amazônico De Etnomusicologia*. Belém: Universidade Federal Do Pará.

Lewy, Matthias. 2017. "About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology". *El oído pensante* 5, N° 2, 1–22.

Lewy, Matthias. 2015. "Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas". En: *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos índigenas*. Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García (eds.). Estudios Indiana 8 Berlin: Gebr. Mann Verlag. 83-98.

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1962.

Nordenskiöld, Erland. 2001 [1924]. *Exploraciones y aventuras en Sudamérica*. La Paz-Bolivia: Apoyo para el Campesino Indígena del Oriente Boliviano (APCOB).

Stoichita, Victor A. y Bernd Brabec de Mori. 2017. "Postures of Listening: An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective". *Terrain*. 1-25.

Stolze Lima, Tânia. 1996, 1999. "The Two and Its Many: Reflection on Perspectivism in a Tupi Cosmology". *Ethnos* 64, N° 1, 107–31.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2014. *Cannibal Metaphysics.* Minneapolis: Univocal Publishing.

Viveiros de Castro, Eduardo. 1997. "Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus". *Société suisse des Américanistes, Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft* 61, 99–114.

¿Por qué tocan los Tarabuco?

Ricardo Cavalcanti-Schiel[37]

Introducción

Hace un cuarto de siglo, Thomas Turino proponía la existencia de una homología entre la estructura formal del lenguaje musical de la gente aymara de las orillas del Titicaca, de una parte y, de otra —apoyándose en los análisis de Xavier Albó—, el *ethos* de su relación individuo/sociedad, llegando incluso a la morfología de su organización social (Turino 1993a)[38]. La idea de coherencia parece productiva para el acercamiento etnomusicológico a otros casos del continente (cf. García 2005). En efecto, cuando se "baja" (o se adentra) hacia el nivel formal de las gramáticas simbólicas (es decir, hacia su sintaxis), las coherencias profundas pueden ser recobradas y descritas, para descubrirse un modo lógico de organización del mundo[39].

Así, cuando Turino (1993a: 74) evoca la voz nativa que prescribe como ideal "sonar como un solo instrumento" para ilustrar los conceptos analíticos de "sonido denso" (1993a: 74; "*dense sound quality*" en 1993b: 55) y de "unísono denso" (1993a: 73; "*wide unison*" en 1993b: 56), por él fraguados para definir los principios estéticos del lenguaje de la ejecución musical de los sikuris, parece ineludible reconocer su resonancia con el término analítico del lenguaje textil andino que Blenda Femenias (1987: 9) había identificado como "el sentido de integridad de la pieza", y que tanto Elayne Zorn (1986) como Sophie Desrosiers (2000)[40] evocan bajo la fórmula nativa según la cual cortar un tejido corresponde a matarlo. En este sentido, un tejido, como ser orgánicamente vivo y socialmente reconocible, es el que está lleno, completo, denso, como se lo ilustra desde Qaqachaka: "el

[37]Maestro y doctor en Antropología por el Museo Nacional, de la Universidad Federal de Río de Janeiro- UFRJ. Realizó investigaciones etnográficas en Amazonía Sud-Oriental y en la región de Tarabuco, Andes Meridionales bolivianos. Profesor del Departamento de Antropología, de la Universidad Federal de Río Grande del Sul- UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

[38]El artículo que se menciona es una síntesis de las ideas contenidas en la primera parte de la monografía etnográfica del autor, publicada por la editorial de la Universidad de Chicago en el mismo año (Turino 1993b). Se prefiere hacer mención al artículo porque, en él, el autor da su propia versión en castellano a los conceptos en inglés presentados en el libro. Cuando sea el caso, se va a presentar aquí el cotejo de términos entre las dos versiones.

[39]Uno podría agregar: "...y de sus formas de representación". Sin embargo, hay que dejar ya de pronto una advertencia: textos (en el sentido semiótico más amplio de cualquier modo formalizado de enunciación, ya sea ésta por medio de la palabra o por medio del gesto) no son representaciones; no son emanaciones o duplicaciones en el ámbito del trabajo del espíritu (Geist) -es decir, de las ideas- de una "realidad" que les sirva de base. Textos son construcciones que engendran realidad y que guardan con muchas otras instancias una "resonancia simbólica" –para hacer uso de la expresión de Eduardo Viveiros de Castro (2002: 357).

[40]Esta segunda autora hace hincapié de "la importancia de la producción de un tejido en el que la integridad no sea puesta en cuestión una vez acabado" (Desrosiers 2000: 122).

llenar el espacio del telar es 'hacer persona', como es también el llenar la casa con bienes, el llenar la chacra con productos agrícolas, o el llenar los corrales con animales, paulatinamente, después de casarse" (Arnold 2000: 13).

De modo análogo —y en eso Turino (1993a: 72-73) hace explícita la comparación—, la simetría bilateral de las alturas en la armonía del conjunto de sikus, que compone una complementariedad ternaria con un centro mediano prominente, resuena el mismo principio recurrente en la composición del textil (Seibold 1992: 193-194)[41]: una resonancia semiótica. Para Turino, esta disposición formal es la misma que hace confrontar unidades sociales polares con un centro sobresaliente (o incluso relativamente exterior) diferido de ambas. El autor evoca la clásica "metáfora de la montaña" de Joseph Bastien (1996), por la que la topografía asume la fisionomía anatómica del cuerpo humano y por donde un centro vital distribuye energía a sus miembros colaterales[42]. ¿Sería esto tan simplemente una metáfora?...

Hoy podemos ya proponer que esta coherencia de los lenguajes interpretativos y estéticos va mucho más allá de la morfología social y de un *ethos* de la sociabilidad. Ella tiene que ver con una economía simbólica de la producción del sentido, que conforma un amplio haz de resonancias. Para esto, propongo pasearnos por un escenario etnográfico un poco más al sur de aquél de Thomas Turino y Joseph Bastien, en un caso local específico tan visible como poco estudiado en los Andes bolivianos: la región de Tarabuco.

Como no soy musicólogo, sino estrictamente antropólogo —dedicado al estudio de la memoria y de los regímenes textuales—, y una vez que me propongo a tratar de música y sentido, voy a tomar como orientación las preguntas que el maestro etnomusicólogo Anthony Seeger sugiere que se haga la gente con inclinaciones antropológicas cuando observa un fenómeno como la "música": "¿Qué es lo que los miembros de este grupo están haciendo?" y "¿Por qué lo hacen de este modo?" (Seeger 1977: 39). Para Seeger, estas dos preguntas nos conducen a una síntesis indagatoria que, en el caso de sus amigos, los Kĩsêdjê de Amazonía Oriental (que antes eran llamados Suyá), asume la forma: ¿Por qué cantan ellos? (Seeger 1977; 1987). El título de este artículo es un evidente homenaje a este que fue maestro de la casa académica de donde me marché hacia los Andes, el Museo Nacional de Río de Janeiro; casa que se ha incendiado, llevando en la furia de este *saqra nina* ("fuego maléfico") sonidos definitivamente misteriosos de muchos indios, que ahí estaban grabados y guardados.

Con traje de fiesta en el *Phujllay*.
Foto: Efrain Gutiérrez

[41]Katherine Seibold, en este artículo contemporáneo a los trabajos mencionados de Turino, reconoce el principio de la simetría bilateral en los textiles andinos como ya por entonces suficientemente documentado, listando para esto diez referencias analíticas.

[42]Se permite aquí reproducir un trecho sugestivo directamente de Bastien: "La entereza orgánica que se hace resaltar en las comunidades tiene su origen en el entendimiento que tienen los kaateños de sus cuerpos físicos. El cuerpo (*uqhuntin*) es sólo todas y aquellas partes que forman un mismo interior. (...) Los andinos conciben a su cuerpo como un *gestalt*, y su sufijo *ntin* de *uqhuntin* expresa esta entereza" (Bastien 1996: 80).

Los Tarabuco

Es muy visible y fácilmente reconocible la gente originaria de habla quechua de las tierras altas de la región de Tarabuco: son aquellos *tatas* que llevan monteras en la cabeza, que visten ponchos rojizos a bandas horizontales (los únicos con esta disposición en los Andes) y que bailan el *pukllay*, la ejecución músico-coreográfica del conocido "Carnaval de Tarabuco". En general, se les dice tarabuqueños, aunque cierto discurso "étnico" actual les proponga el apodo "políticamente correcto" de Yampara, como modo de hacer referencia a un "grupo" singularizado, (idealmente o potencialmente) cohesionado, además de "descendiente" de un antiguo señorío indígena prehispánico. ¡Lindo! Pero irreal. Como muchos originarios de los Andes, esta gente todavía vive cercada por un mundo de incomprensión ajena y mistificación ideológica.

En otro lugar (Cavalcanti-Schiel 2015: 87) empecé refiriéndome a ellos de modo intencionadamente radical: los tarabuco no existen; son una invención etnográfica. Esto no es mucho más que un modo de estar atento a las clásicas

Fiesta phujllay, tocando pinkillu. Foto Efrain Gutiérrez

advertencias de Edmund Leach (1954) y Roy Wagner (1974) acerca de la pretendida realidad sustantiva de nuestros recortes (y que es también un modo de evitar ser demasiado ingenuo). Por evidente que los *tatas* existen, y además muchos son mis compadres. Lo que para ellos mismos no hace mucho sentido es que sean puestos todos juntos, como una sola "cosa" étnica que debiera responder a la condición de sujeto colectivo de la acción política. Como mucho, eso es una linda ensoñación (un *wishful thinking*) de promotores de una agenda étnica. Y hablar de étnico no tiene mucho que ver con hablar de cultural, es decir, hablar del mundo del sentido, y no de la cosificación utilitaria y patrimonial que se hace de las así llamadas "manifestaciones culturales", promocionada por el multiculturalismo neoliberal.

Illa de ganado vacuno
Foto: Walter Sánchez C.

Otra ensoñación es decirles descendientes de los Yampara. Acerca de esto ya traté en otro lugar (Cavalcanti-Schiel, 2008). No sabemos muy bien siquiera lo qué eran "los Yampara". Imputarles una descendencia, a modo de *pedigree*, frente a una dinámica histórica en la que desde siempre ha operado la lógica de la apertura y de la inclusión (como busqué demostrar en el artículo mencionado) —lógica que sigue operando como fundamento de la reproducción y de la reconfiguración—, es algo que llega a rozar el delirio esencialista. Es la paradoja de lo étnico: sin la lógica cultural (complementaria y de reciprocidad) de la inclusión, no se va más allá de la comunidad y no se llega efectivamente al horizonte político-procesual del "grupo étnico" (Tarabuco, Yampara... no importa el marbete); pero si se toma en cuenta la lógica cultural, no hay como sostener remisiones primordialistas. La lógica cultural amerindia (o sea, no sólo en los Andes) es la lógica de la apertura; la lógica étnica es la lógica del cierre. Mientras decimos identidad, los amerindios dicen transformación.

Hace cerca de quince años, cuando yo vivía en la región, más precisamente en la comunidad de Michkhamayu, como investigador de doctorado y miembro de un núcleo de investigación del Museo Nacional de Río sugestivamente llamado "Transformaciones Indígenas"[43], la gente cuyos *tatas* usan montera y bailan *pukllay* vivía organizada en cerca de siete decenas de comunidades alrededor del pueblo de tarabuco, en una larga extensión de las tierras altas entre el este de la Provincia de Yamparáez y el oeste de la Provincia de Zudañez, en Chuquisaca.

Illa de ganado caprino y ovino.
Foto: Walter Sánchez C.

La formación de estas comunidades había sido fruto del proceso de Reforma Agraria, con base en la ocupación laboral de las tierras y en los territorios de las antiguas haciendas, que conformaban las redes locales de intercambio en las que, antes, el lugar simbólico del *kuraka*, es decir, del redistribuidor (con funciones/obligaciones rituales), estaba ocupado por el patrón. La formación de las nuevas comunidades no tenía mucho más que treinta años y seguía siendo bastante maleable. Michkhamayu, por ejemplo, se había constituido hacía poco más de 15 años, por cuenta de una institución cultural de Sucre que les proporcionó la realización del proyecto de una escuela experimental. Aquí, esta institución ocupó el lugar simbólico del *kuraka*. En otras, fue el sindicato agrario.

[43]El NuTI (Núcleo Transformaciones Indígenas) fue dirigido por el profesor Eduardo Viveiros de Castro, con financiación del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq), de Brasil.

Abarcas con espuelas de bailarín de phujllay.
Foto: Efraín Gutierrez.

Entre todas ellas, regía una permanente competencia por protagonismos y exhibicionismos de toda clase (que se acentuaban con la proximidad geográfica), y la única, precaria y protocolar instancia de aglutinación que, por entonces, era la de las subcentralías y centralías sindicales. Sin embargo, no existiendo otra especificación para esos recortes sino aquél administrativo de los municipios y provincias, la gente de la región no veía ninguna razón y código para reconocerse en común. Los grandes referentes abarcadores (los cinco o siete *ayllus* históricos coloniales y sus dos gobernaciones, que conformaban ámbitos específicos de intercambio), como contingencia histórica, se habían perdido en el curso de los últimos doscientos años[44].

Mucha de la gente de estas comunidades ya no portaba más monteras, ponchos, *aqsu* o *llikla*. Sin embargo, comprendía el lenguaje textil (el contexto de uso de los colores y la sintaxis complementaria de su forma), lo reconocía como un orden prescriptivo que otorgaba razón y especificidad, aunque no necesitaba teorizar sobre esto. A diferencia de la gente amazónica con la que yo había trabajado antes, la palabra aquí parecía tener un valor bien más escaso. El habla público se desarrollaba acorde a un régimen, un espacio y una etiqueta bastante prescriptivos, y las historias que unos pocos narraban eran irremediablemente personales e idiosincráticas. Se podría decir que la expresión verbal estima ser constatativa (¡*Jinallapuni*!) o propositiva, más que disertativa, y cuanto más ella se pretende elegante y sabia, más incide en el reticente modo condicional, añadido de una modesta atestación de desconocimiento: "No sé. ¿Qué podría ser, *Tata* Ricardo?"[45].

El valor del gesto, este sí, parecía predominar. Una *mama* o una *imilla*, cuando quería enfatizar, para volver claramente reconocible, su mención al tejido y a la

[44]Las referencias documentales para estas informaciones están detalladas en Cavalcanti-Schiel (2008).
[45]Un poco más de contexto analítico sobre el específico régimen verbal de la palabra pública entre los Tarabuco se encuentra en Cavalcanti-Schiel (2015: 92).

tejeduría, movía el antebrazo derecho como una palanca, hacia arriba y abajo, como si estuviera fijando los hilos de la urdimbre sobre el hilo de la trama con la *wich'una*. El gesto y su proceso eran casi siempre la explicación para la cosa.

El gesto, de un modo general, se hacía tan sobresaliente que, aunque mucha de la gente de la región no más utilizara sus vestimentas tradicionales por una serie de motivos, seguían realizando los ritos del calendario anual, donde todo es gesto, ostensible y festivo. Ha sido con base en estas dos expresiones textuales ampliamente inteligibles entre ellos (el textil y el calendario ritual) que pude dibujar los contornos de la invención etnográfica tarabuco. Así que, no se trata de una invención extrínseca y arbitraria (como ocurre cuando se moviliza la idea de etnogénesis, por ejemplo), pero tampoco se trata de un objeto reconocido como singularidad por ellos mismos. Los *tatas* y *mamas* de la región no necesitan la etnicidad (tampoco la historicidad —Cavalcanti-Schiel 2015) para otorgar razón de existencia para sí mismos. Estas razones están en otro lugar. Y es ahí donde su música, como parte orgánica de la realización del calendario ritual, entra a disponerlas.

¿Qué están haciendo los Tarabuco cuando tocan?

El estudio etnográfico acerca del lugar capital de los calendarios rituales en el mundo andino ya parece suficientemente consagrado. En los Andes Meridionales, en términos modernos de la producción antropológica, el marco fundacional sobresaliente puede ser reconocido en el trabajo de Hans Buechler (1980), producido a partir de una larga investigación etnográfica en los años 60-70 sobre los aymara de Compi (así como la Conima de Thomas Turino, también una comunidad a orillas del Titicaca). Desde entonces, sobre todo en los últimos quince años, el tema viene siendo considerablemente explorado, en especial (y no sin razón) por los etnomusicólogos (c.f. Baumann 1996; Stobart 2006; Bellenger 2007; Gérard 2010a). Por consiguiente, no se va a tratar aquí de un fenómeno para nada novedoso en la literatura, salvo por cierto énfasis específico en lo que toca a su interpretación.

El régimen estacional bien definido de las lluvias frente a un fondo general de aridez a lo largo de los Andes meridionales —desde el nudo del Vilcanota (al norte del Titicaca) hasta las punas y valles argentinos, al este del desierto de Atacama— implica, para la labor agrícola en toda esta región, una división muy marcada del ciclo anual. Sin embargo, la gente originaria quechua, aymara o uruquilla, no parece reconocer aquello que llamamos naturaleza (y esto incluye al tiempo cronológico) como una exterioridad constrictiva, sino como el trasfondo heterogéneo de tiempos y espacios complementarios (*pacha*), en el que se mueven sujetos diversos, impulsados por sus propias razones, que dispensan esfuerzos y energías capaces de producir transformación[46], y que se cruzan, se entrechocan y llegan, de algún modo, a dialogar o convivir. Todo está conectado a todo en términos de capacidades y consecuencias, de modo que sólo hay dos

Guitarrilla.
Foto: Walter Sánchez C.

[46]En otras oportunidades (Cavalcanti-Schiel, 2007: 6; 2014: 459) puntualicé en la categoría quechua *kallpa* esta específica conyugación semántica de las ideas de esfuerzo, fuerza, potencia y energía, siempre operadas desde un sujeto.

Mujer tarabuqueña. Foto: Efraín Gutiérrez

alternativas: entablar buenos acuerdos o enfermarse y morir por culpa de las energías descompensadas de los otros. Y los mejores acuerdos, los más productivos —dado que nada se produce o se reproduce sin aplicación de alguna clase de esfuerzo (o energía)—, no son acuerdos de exención, sino de intercambio.

En esta perspectiva, el *ethos* de la sociabilidad andina no está basado en el término moral insondable de una solidaridad demandada al individuo, que se confronta con la paradoja del faccionalismo comunal, como quería Xavier Albó (1985) —de quien Thomas Turino había tomado prestado tal idea. Esta clase de interpretación es sucedánea del paradigma estructural-funcionalista, por el que el criterio de la "organización social" es el criterio explicativo sobredeterminante —y que, más adelante, nos va a conducir a la lógica de lo étnico.

Illa de caballo.
Foto: Walter Sánchez C.

Si, de otra parte, nos movemos hacia la cosmología, tenemos que empezar a reconocer al *ethos* de la sociabilidad andina como conformado por el principio del dispendio de esfuerzo en la clave de la reciprocidad. Lo que hace a un andino reconocible como persona por sus semejantes es, antes que todo, la capacidad de trabajo que demuestra y su disposición a intercambiarlo. Lo que lo produce como persona, desde su nacimiento o incluso antes (Platt 2002) son los esfuerzos realizados sobre él y los que él tiene que realizar (Yapu & Torrico 2003: 271-306).

Entre los tarabuco, al enmarcar la oposición entre dos periodos complementarios distintos del ciclo anual, el tiempo seco y el tiempo húmedo, el calendario ritual enmarca también, más que todo, dos ejes del sentido del intercambio de esfuerzos.

El tiempo seco (que va desde después de Carnavales hasta Todos Santos), tiempo de las cosechas, tiempo de la abundancia, tiempo de los ayarichi, es el tiempo en el que los comunarios entre sí, como también con sus animales, realizan la mayor parte de los esfuerzos productivos. Es el momento de la predominancia horizontal del *kay pacha* ("este mundo") en el eje de intercambios.

El tiempo húmedo (que va de Todos Santos a Carnavales), tiempo de crecimiento de los cultivos, tiempo de pocos recursos disponibles, tiempo de los pinkillus, es el tiempo en el que la Pachamama y las fuerzas genésicas del mundo de adentro (*ukhu pacha*) trabajan más que todo para que la tierra fructifique. Es el momento de la predominancia vertical de intercambio entre los *pacha*.

Faja de cuero (vestimenta masculina).
Foto: Efraín Gutiérrez

Aunque esta diferencia más general se pueda establecer en términos de predominancia del sentido del intercambio, los dos "tiempos" (en Michkhamayu se les dice *ch'aki tiempo* y *q'umir tiempo*, respectivamente) no son enteramente homogéneos, y el sentido del intercambio no es exclusivo.

El tiempo seco, lo más "gordo"[47] de los dos, empieza por un periodo de mucho trabajo: de cosechas, de secado de las semillas de cereal y de su trilla. Después de esto viene el mes de agosto, una suerte de meridiano de esta época, cuando los frutos de la cosecha ya están asegurados y hay que buscar que, más adelante, la Pachamama vuelva a proporcionar otros buenos resultados. Entonces, junto a

Tata Pukara en el pujllay.
Foto: Efraín Gutiérrez

las *iras*, los montes de trigo o cebada cosechados, se hacen las *q'uwas* ("incensaciones votivas") en su favor, en el primer viernes del mes, para que al año siguiente la Pachamama se les ponga la cosecha "en doble"[48]. También se busca hacer las previsiones climáticas para el próximo período de lluvias. Es todo un tiempo de expectativa y cierta ansiedad.

Se dice que, por esta época, emanan de los intersticios de la tierra los fuegos fatuos, y en el lugar de donde éstos salen alguien puede llegar a encontrar un tapado, un tesoro enterrado que es, al mismo tiempo, un "regalo" inusitado de los *supaykuna*, los "demonios" del *ukhu pacha*. Sin embargo, si quién lo encuentra no sabe cómo trabajar correctamente para retirarlo, el tapado desaparece. Este es, finalmente, un periodo en el que se abren unas brechas hacia el *ukhu pacha*, el mundo de la alteridad más radical, y es el mes en el que no se debe casar, porque se dice que por entonces "los demonios mucho trabajan" y el matrimonio puede volverse funesto. El meridiano de agosto del tiempo seco es una suerte de paso liminal en el que los acuerdos entre las potencias cosmológicas necesitan ser restablecidos y todo puede pasar.

Sin embargo, ya por entonces habrían empezado las fiestas de los santos patronos de las comunidades por toda la región, y desde mediados de agosto se van intensificando hasta la última de ellas: la fiesta de la *llakta*, el pueblo de Tarabuco, que celebra Nuestra Señora del Rosario, el 12 de octubre. Después de esto, la gente empieza a prepararse para Todos Santos. Todo este período, desde fines de agosto hasta Todos Santos (los tres primeros días de noviembre), es la segunda parte del tiempo "gordo" sin lluvias, pero, por sus fiestas y todo lo que conlleva en términos de celebración de las comunidades (el ámbito de reciprocidad elemental del *kay pacha*), se puede decir que es su auge. Si en la primera parte predominaba el trabajo productivo (humano y animal) y su rito por excelencia, la *mink'a*, la cosecha o trilla colectiva, ahora vienen las fiestas con sus *ayñis*, las ayudas mutuas para prepararlas, para hacer chicha, panes y para fabricar los bizcochos de Todos Santos.

En las fiestas (o *raymi*) de comunidad se hacen corridas de toros. Cuando se desplaza hacia el cercado de los toros, la gente de cada una de las *secciones* comunales (que agrupan a rancheríos cercanos) va bailando y cantando un *wayñu* (por así decir, una "canción") instrumentado por un charango; un *wayñu* que habla de toros, y por eso se llama *torito*. Al llegar al local, se junta a ellos una pequeña formación de ayarichis.

[47]Utilizo este término ("gordo"), aplicándolo a una disposición semiótica del calendario, deliberadamente para resonar la noción de tara (por oposición a *q'iwa*), de la que Henry Stobart (1996a) ha tratado. Sin embargo, aunque hayan resonancias, no hay -como casi siempre en el mundo de las ambigüedades y borrosidades andinas- completa consonancia. Si Stobart (1996a: 73) apunta una correlación relativa entre tara y lo productivo, mientras *q'iwa* le parecería, por contraposición, asociado a lo improductivo, el tiempo seco, de su parte, resulta, de inmediato, económicamente productivo, sin embargo el tiempo húmedo es genésicamente reproductivo.

[48]La idea del "doble" en el discurso ritual de la gente tarabuco no tiene que ver con una expresión aritmética, sino que con una expresión social de retorno (*kutichi*), en términos no sólo de la reciprocidad sino también de la complementariedad necesaria. Así, se dice que todo pasante que recibe los panes de una fiesta en un año, al año siguiente debe ponerlos "en doble".

Los ayarichis constituyen un grupo preciso de ejecución coreográfico-musical, que tiene como base dos hombres (a que se los dice igualmente ayarichis) que tocan, cada uno, el instrumento de igual nombre, el ayarichi[49] , y una gran caja[50]. Atrás de ellos se posicionan dos chicas solteras (*taki imillas*), que los acompañan en la danza, pero no cantan ni ejecutan instrumentos. Los acompañan además dos niños (*mallinchus*) que también tocan ayarichis (pero sin cajas). Esta formación básica, fija, binaria y simétrica puede ser eventualmente multiplicada en la fiesta, pero no para formar un solo grupo con más gente, sino para formar varios grupos.

Los ayarichis ("músicos hombres") llevan un traje específico de fiesta, usado tan sólo para este contexto de ejecución "musical", cuya particularidad más notable es el uso de sombreros convencionales de fieltro por los hombres, en lugar de monteras. De manera igual a las vestimentas, los instrumentos también son exclusivamente utilizados en este contexto de ejecución, que respecta fundamentalmente al tiempo seco. Esos instrumentos no son, por lo tanto, susceptibles a que sean utilizados para ejecutar "composiciones musicales" variadas; no son propiamente "instrumentos", herramientas para hacer algo que se pueda llamar "música", una expresión textual autonomizada y genéricamente reconocible por su función melódica.

[49]Aerófono de tubos escalonados (tipo flauta de pan), dispuestos en dos filas de siete tubos gruesos, hechos de cañahueca suq'usa (el término es aymara y se refiere al *Arundo donax*).

[50]Membranófono de cerca de 1 metro de diámetro, con 40 cm de largo, en la parte posterior del cual se ata diametralmente un cable tieso, con varetas transversales que reverberan como un complemento idiófono a la percusión realizada en la membrana anterior.

Ejecutantes de pinkillu. Foto: Efraín Gutiérrez

A los ayarichis ("instrumentos") sólo se los utiliza para realizar un tipo prescrito de ejecución, de un motivo que parece constante: un tema melódico circular en torno a cuatro tonos, articulado a una marcación rítmica binaria en cadencia de marcha trotada. Esta clase de ejecución "musical" es, también ella, llamada ayarichi, asimismo que su "tema melódico". Mejor dicho, al igual que el instrumento, su ejecutante y todo el grupo coreográfico-musical, el tema se subsume a su ejecución, y su ejecución a su función ritual. Como "género" musical, el ayarichi no es reconocido bajo la referencia general de *wayñu*.

En Michkhamayu, al día siguiente de las corridas de toros viene el cura a oficiar la misa del patrono de la comunidad y, después de ella, sucede un disputadísimo como siempre) campeonato de fútbol entre las cuatro secciones, encerrándose la fiesta con un intrigante "campeonato de *wayñus*" (como les gusta llamarlo algunos comuneros de ahí).

Músico ejecutante del charango.
Foto: Efraín Gutiérrez.

Los *wayñu* de las fiestas del tiempo seco son dichos *p'aqpakus*. Así como los ayarichi, sólo se los ejecuta en esta época del año. Como los *toritos* (una suerte de subgénero de los *p'aqpakus*), pueden tener peculiaridades temáticas, pero lo que los especifica como "género" distinto de los *wayñus* de carnavales y de los *wayñus* de pascua es una afinación (*tinkuchi*) particular del charango. Este charango que aquí se ejecuta (un tipo pequeño) es el solo instrumento tocado en el curso de todo el año. Sin embargo, así como la formalización específica de la afinación marca diferencias de contexto calendárico, otros dos "tipos" de charango son exclusivos del tiempo húmedo: los charangos grandes (*jatun charangos*) y los medianos (*medianas*). Los mediana parecen ser originarios de la región de Tarabuco. Philippe Lyèvre (1990) agrupó a estos dos cordófonos más grandes en una sola clase, bajo la designación de "guitarrillas", notando que, en el Sur Andino, lo más característico de ellos es que su ejecución está severamente restringida al tiempo húmedo, fuera del cual, tocarlos puede redundar en inusitados accidentes meteorológicos.

A diferencia de las demás competiciones entre los originarios de la región, donde hay una notable expectativa de confirmación de victoria por parte de cada participante, el "campeonato de *wayñus*" no es un "campeonato" hecho para que se verifiquen vencedores. Está hecho para que sus participantes gasten sus energías. En él, durante largo tiempo, los *p'aqpakus* son tocados, cantados y bailados por los miembros de cada sección, con la condición de que ejecuten simultáneamente *wayñus* siempre diferentes unos de otros, produciendo algo así como una polifonía multimelódica en una suerte de densa *communitas* sonora de esfuerzos: diferentes emisiones, una sola comunidad, aglutinada bajo el signo (y al mismo tiempo diferida) de su santo patrono, esta suerte de *wak'a* contemporánea.

Después de Todos Santos se empieza a tocar pinkillu[51], las flautas que acompañan al tiempo húmedo y que no sólo habían dejado de ser tocadas cuando se terminaron carnavales, sino que fueron encajonadas para que se quedaran alejadas de la vista de todos. Fuera de esta época, sólo hay una ocasión en la que los pinkillus son sacados de los cajones y tocados: en los ritos de matrimonio, juntamente con todo el conjunto coreográfico-musical del *pukllay*, de que se tratará enseguida. Ya está bien extendida y consolidada, para todo el Sur Andino, la interpretación del pinkillu acorde un simbolismo sexual que lo asocia al pene[52]. La proposición sintética de Arnaud Gérard es que: "el *pinkillu* representaría la sexualidad fecundadora hacia la Pachamama" (2010b: 83). Más allá de un simbolismo aislado (a veces casi que iconicizado), es el contexto de relaciones lógico-simbólicas ordenadas por medio (por el discurso, por el régimen textual) del calendario ritual que lo especifica. En efecto, el tiempo húmedo es aquél en el que la Pachamama hace la tierra fructificar, y este "milagro de la vida" es sucedáneo de las potencias genésicas que emanan del

Charango.
Foto: Walter Sánchez C.

[51]Aerófono vertical de bambú o, actualmente, de PVC, de cerca de 80 cm de largo, con seis orificios frontales en escala pentatónica y boquilla con bisel en perfil curvo y clavete de madera, resultando en un canal de insuflación plano y angosto. Los aerófonos con ese nombre o su variante pinkullu ocurren largamente en los Andes meridionales, variando mucho en tamaño y número de orificios. Lo común en todos ellos es el canal de insuflación con clavete de madera (Cavour 1994: 88).

[52]Arnaud Gérard (2010b: 81-82) hace un repaso de la etimología del término, mencionando la literatura interpretativa acerca de esta simbología.

Ejecutante de pinkillu.
Foto: Efraín Gutiérrez.

pasado más profundo, el mundo de adentro, hacia adonde se han ido los ancestros, los que primero fecundaron, convertidos en sujetos de otra naturaleza (Cavalcanti-Schiel 2007).

Así que, si en términos formales del sistema de relaciones, el tiempo húmedo responde a la predominancia del eje vertical de intercambios entre los *pacha*, en términos semánticos él responde por los signos de la fertilidad, de la fecundidad y de una sexualidad abundante y seductora.

Del mismo modo como el tiempo seco no es homogéneo, y parece tener su auge festivo después del meridiano de agosto, también el periodo de cerca de cuatro meses del tiempo húmedo tiene su auge en lo que se suele llamar "tiempo de carnavales", que empieza un mes antes de la fecha del Carnaval cristiano. Es el período en el que el verdor de los cultivos y su resonancia en los términos semánticos, antes sugeridos, alcanzan su estado de exuberancia. Ahora, las potencias del *ukhu pacha* demuestran su máxima capacidad, y en este mes antes del "Carnaval" se dice que "el diablo" (*supay* o *saqra*) anda suelto, dedicado a seducir, enloquecer e incluso a matar a cualquiera, bajo la forma de un caballo blanco y su caballero ricamente vestido, que se funden en una sola entidad, la que da nombre al (o recibe su nombre del) rito de culminación (y término) de este periodo: el *Tata Pukllay*. Por esto se dice que este mes es el mes del diablo: *saqrapata killa*; o, simplemente, como es usual decir, mezclando el quechua con el castellano, el *saqra tiempo* o *supay tiempo*.

En este período, la gente de Tarabuco dice que es posible escuchar el galope y el tintinar de las espuelas del *Tata Pukllay* por las quebradas o, por la noche, en las carreteras y especialmente junto a las apachetas, los pequeños santuarios construidos para marcar el local de una muerte fuera de casa, fuera del lar que es sede reproductiva del *ayllu* ("familia"); local de donde se levantan en procesión de una a tres cruces (las "alma-cruces") de vuelta a la casa del muerto, como *wak'a* de una fuerza vital que no se debe dispersar[53].

A fines del tiempo de carnavales tiene lugar en las comunidades (o *ayllus*, no importa cómo se los llame) de la región de Tarabuco una expresión coreográfico-musical hoy muy conocida en Bolivia como manifestación de su "folclore", el *pukllay*. Por este nombre se conocen muchas expresiones rituales andinas del período de "carnavales", desde el Valle del Colca (región de Arequipa) hacia el sur.

El *pukllay* no es la única manifestación coreográfico-musical de las fiestas de este periodo. En la región de Tarabuco, los salakes, diseminados por casi todo el norte chuquisaqueño, pueden llegar a ser la manifestación que congrega más gente (en Michkhamayu llegaba a ser la "preferida" de los jóvenes) en la dimensión doméstica y más privada del rito del *pukllay* (aquella que se hace junto a los pequeños altares de las *alma-cruces* domésticas —*sayachikus*— y no junto a los

[53]No me voy a detener en los muchos y entretejidos tropos narrativos acerca del *Tata Pukllay* y su tiempo, motivo acerca del cual los relatos de los Tarabuco suelen ser abundantes. El lector puede encontrar informaciones etnográficas y etnomusicológicas más detalladas en el texto de Martínez (2010), dedicado especialmente a este objeto.

Danzantes: hombres y mujeres del *Pujllay.*
Foto: Efraín Gutiérrez

grandes mástiles comunales de las pukaras[54]). Sin embargo, el "baile" y "música" del *pukllay* sintetizan los elementos clave del simbolismo del rito calendárico, con una dimensión efectivamente imponente. Y es de eso que se trata.

El grupo de *pukllay* está constituido por un conjunto de instrumentos específicos, que ejecuta la melodía, además de un conjunto relativamente grande de bailarines (usualmente más de una decena) que, alrededor de esos instrumentistas, realizan no sólo la coreografía específica, como también la parte rítmica y de percusión de la "música".

El *pukllay*, tal como los ayarichis, exige paramentos específicos para sus bailarines (en el caso del *pukllay*, sólo para ellos, no para los músicos), que también sólo los utilizan en esa situación de ejecución. De la misma forma como en otras coreografías, aquí participan igualmente hombres y mujeres. Estas, en general, son chicas solteras, bastante jóvenes, a que llaman *ñustas* ("princesas"). No es inusual, sin embargo, que bailen sólo hombres. Los instrumentos, como siempre, son ejecutados sólo por los hombres.

Hay dos instrumentos melódicos característicos de la ejecución del *pukllay*, el pinkillu y el tuqhuru[55]. La ejecución del *pukllay* puede ser hecha sólo por pinkillus, dispensando el tuqhuru. Los pinkillu son considerados los instrumentos por excelencia de carnavales. Además del propio *pukllay,* pueden

[54]Una vez más remito las especificaciones más detalladas de este rito particular al competente trabajo de Rosalía Martínez (2010).
[55]El tuqhuru es, algunas veces, considerado como uno más de los pinkillu, pero su emisión más grave ejecuta la melodía una octava abajo de aquella de los pinkillu. Así como ellos, posee seis orificios frontales, pero su tubo alcanza hasta 1,5 m de largura y la insuflación es realizada por un canal suplementario, ensamblado diagonalmente al tubo de resonancia, a la manera de un fagot, que exige el estiramiento del cuello del ejecutante.

ser tocados para acompañar los *wayñus* de rueda y otros carnavalitos del tiempo húmedo. Se dice que el sonido de los pinkillu llama la lluvia, de modo que si llegan a ser tocados después de carnavales harán llover, y eso puede arruinar la cosecha.

Lo más característico de la compleja y lujosa vestimenta específica de los bailarines de *pukllay*, en lo que concierne a la ejecución coreográfico-musical, son los elementos de percusión que aporta. Al ancho cinturón de cuero que sólo los hombres más viejos siguen usando a diario, el *sinchu*, se cuelgan varias pequeñas campanillas. En los pies, se usan sandalias (*ojotas*) de altas plataformas de madera, a las cuáles se prenden grandes espuelas que suenan cadenciosamente durante la danza, realizando una de las marcaciones rítmicas. Se trata de más que tan solamente la pragmática del efecto sonoro; se trata de la estética de una exuberancia que debe ser encauzada y hecha patente. Los golpes de los pies en el suelo, producidos con estas sandalias, constituyen la otra forma de marcación rítmica. Ellos son reconocidos como una onomatopeya "musical" del trote del caballo-*pukllay*. La potencia aquí es "música".

De igual manera, las campanillas y espuelas funcionan como idiófonos que caracterizarían al tintinar propio del *Tata Pukllay* (es decir, de sus espuelas). En sentido análogo, el guía del grupo de bailarines, al interrumpir la danza y saludar al *pasante* (o, por ocasión del rito de la boda, a los novios y los padrinos), hace uso de una emisión vocal algo melódica en la que repite "*yow, yow, yow, yow...*", y que se reconoce como "la voz" del *Tata Pukllay*, a la que se acompaña del gesto de quitar la montera y ponerla sobre la cabeza del saludado (el Pasante, novios o padrinos).

Detalle de vestimenta de danzantes: *Tata pukara*, danzantes hombres y caballos. Foto: Efraín Gutiérrez.

Aparte todo esto, uno de los bailarines puede usar además un otro instrumento de emisión sonora no melódica, arrítmica, intrusiva y caótica (se podría decir, de una potencia sonora casi desbordante), la *waqra* o *waqra phuku*, constituida por un cuerno de buey (que sirve como resonador) acoplado a una cañahueca (que sirve como canal de insuflación). Como en la semiótica del textil (Cavalcanti-Schiel 2015), el conjunto que se conforma es un complejo polifónico de texturas en el que bailarines y músicos, percusión y melodía[56], se complementan para construir lo que Rosalía Martínez (2010: 176) definió por medio de la noción sinestésica de "imagen sonora": la imagen sonora de una potencia genésica.

La ejecución de la coreografía se hace idealmente hasta la extenuación de los bailarines, y sus movimientos giratorios y marchas atrás pueden producir el choque de los pies que calzan las *ojotas*, con las propias espuelas, o con las ajenas, produciendo desangramientos, que son considerados como una dádiva sacrificial al *Tata Pukllay* (o a la Pachamama misma), del mismo modo que la extenuación de los bailarines.

Sin embargo, lo que parece configurado aquí, además de esa dimensión sacrificial aparentemente inmediata, es una homología ritualmente operada entre ejecutantes y la entidad ecuestre del *Tata Pukllay*. Los bailarines realizan al *Tata Pukllay* en la medida que asumen sus atributos, y lo hacen por medio de la música y del baile. Se trata aquí, de una parte, de performatizar esta potencia exuberante y, de otra, de entablar una suerte de interacción en acto: reconocer una potencia ajena, recibirla, domarla, hacer uso de ella... hasta probar su extenuación. Se trata antes bien de todo un negocio de energía. Porque después del *pukllay* se acaban los carnavales. ¿O no se acaban?

Después del *pukllay* en las comunidades viene el *pukllay* turístico en Tarabuco, dos semanas después. Ahí ya se trata de un campeonato, en el que las comunidades de toda la región se pelean sin tregua y se miran a veces anonadadas por descubrir, en otros más distantes, patrones textiles, colores y sonidos que comprenden pero que les resulta inusitado. Me acuerdo, en una de estas oportunidades, la tremenda impresión que produjo a la gente de Michkhamayu la llegada de la delegación de Surima Chica, del otro extremo de la región, con las *pampas* textiles de sus ponchos en color naranja. Absolutamente anormal, pero absolutamente coherente. Quizá hoy día, después de tantos "Carnavales de Tarabuco", ya no prueben más estas sorpresas, pero sí las probaban cuando yo hacía trabajo de campo en la región hace quince años.

El campeonato de *pukllay* de Tarabuco ya no tiene que ver con el calendario ritual. Por una razón muy sencilla: está fuera de su contexto de relaciones. Del mismo modo, uno puede incluso grabar con modernas grabadoras digitales a los pinkillu de carnavales y escucharlos a todo volumen en la escuela (por ejemplo) en a época seca sin que eso resulte un escándalo. Quizá esto pueda incluso parecerle aburrido. No es "el sonido" o "la música", de forma esencializada y

Ejecutante de *thuquru* o *machu thoquru*. Foto: Efraín Gutiérrez.

[56] Acerca del aspecto melódico de los temas del *pukllay*, remito una vez más al análisis pormenorizado de Martínez (2010).

Tata Pukara. Foto: Efraín Gutiérrez.

absolutizada (como la comprendemos por medio de su reducción a la función melódica), que va a definir la experiencia "musical" específica de la gente tarabuco.

Sí, les encantan los *wayñus* de los otros y las charanguedas, del mismo modo como les encantan las cumbias. Pero, además de eso, hay otras cosas, quizá más potentes. Para llegar a un cierto contexto, esta otra "música", la de los ritos calendáricos, tiene que ser antes que todo ejecución, en lugar de simple audición entretenida, y tiene que ver con un negocio permanente de reproducción de la vida por medio de las energías que se dispensan en los acuerdos cósmicos.

¿Qué están haciendo los tarabuco cuando tocan? En resumen, están poniendo en acto, por medio de gestos y sonidos, su modo de organizar el curso del tiempo y de insertarse en él como sujetos de potencia.

¿Por qué los tarabuco hacen de ese modo?

Henry Stobart (1996b: 414) sostiene que la especificidad contextual de los muchos fenómenos "musicales" en los Andes no permite que ellos sean definidos a partir de la pretensión de correspondencia con un concepto genérico de música tal como lo tenemos. Intenté sugerir antes que lo que los tarabuco tocan puede, de una parte, ser comprendido como "más que música". En lugar de una función melódica o rítmica, la ejecución responde a una función ritual que especifica qué es lo melódico, lo rítmico y lo sonoro. Sin embargo, es posible que, de otra parte, para ellos mismos, lo que toquen o canten sea "menos que música". Cuando los tarabuco van a plañir a un muerto en

una vigilia o un entierro, hacen uso de una forma de llanto ritual, el *yupaku*, que tiene una clara línea melódica (además prescriptiva). Sin embargo, si un extraño pregunta a alguien en el local sobre qué se canta, le van a contestar que no se está cantando, que se está llorando. ¿Qué nos dice aquí, entonces, el contexto ritual a propósito del objeto de los estudios etnomusicológicos?

A todas luces, la conformación del calendario ritual (o su realización misma) expresa un régimen de complementariedad entre porciones diferidas. En cada tiempo del ciclo anual hay porciones distintas que se complementan o incluso se espejan contrastivamente. Al tiempo de carnavales, a fines del periodo húmedo, se le contrasta —también con un género específico de *wayñus*— el tiempo de pascua, que da inicio al período seco. El meridiano de agosto del periodo seco evoca, en sus expectativas, a todo lo que va a pasar en el periodo húmedo. Las etapas de apogeo del tiempo seco y del tiempo húmedo como que se reflejan por sus posiciones relativas. Finalmente, no hay sustancia de existencia en el tiempo seco si no existe tiempo húmedo.

Se trata de un juego de proyecciones especulares que conforman siempre una totalización parcial que, por su turno, demanda otro desdoblamiento especular, por donde el ciclo permanentemente se actualiza, siempre hacia más adelante: de un tiempo húmedo le va a seguir un tiempo seco, y a un ciclo le va a seguir otro. El juego de complementariedades siempre insinúa su replicación en otra escala. Este es un dispositivo lógico (y transformacional) de producción de sentido: de un dualismo inestable se parte hacia otro dualismo inestable (Lévi-Strauss 1991).

Su mensaje aquí, sin embargo, es el de la generación, de la reproducción, de la regeneración. Se trata de un mensaje que se enmarca en las expectativas que la propia realización del ciclo engendra. Los dos ritos de este ciclo que tienen pasantes son exactamente los del auge de cada periodo: la Fiesta del Patrono (o de la comunidad) y el *pukllay*. A cada año se le encomienda a un nuevo Pasante que ponga sus dones "en doble" (véase la nota 11). Las apuestas reproductivas aquí se hacen siempre "en doble".

Pero esto no es todo. Realizar el calendario ritual no es cumplir un plan —ni de los hombres ni de un espíritu hegeliano. Como he insistido, realizar el calendario ritual es un negocio de energía/esfuerzo/potencia que, en los Andes —a diferencia de la perspectiva y del cuerpo en Amazonía (Viveiros de Castro 2002)—, parece ser lo que define la condición de sujeto en un mundo (o pluralidad de mundos) habitado(s) por muchos sujetos. El dispendio de esfuerzo es, a un tiempo, materia y condición de los acuerdos entre estos sujetos. El rito es, en sí mismo, esfuerzo y trabajo. Y la ejecución musical también.

El lenguaje musical resulta ser, entonces, un protocolo de intercambio, apertura y complementariedad, que encuentra en este específico soporte su término de inscripción: el dispendio de energía transformadora. La ejecución musical —uno podría decir "la performance"— no es una representación de un orden, no es una "narrativa" de la cosmología; es la puesta en acto de este mismo orden, es su producción en tanto que reproducción del sentido de la existencia social.

Ejecutante de pinkillu.
Foto: Efraín Gutierrez

Sí, es verdad que los cambios formales en la ejecución musical (instrumentos prescritos, afinaciones, géneros) marcan los cambios cualitativos entre los momentos calendáricos. Sin embargo, el dispositivo formal, la sintaxis —la lógica que preside al calendario ritual— es el fondo sobre el que se dispone la figura, de modo que, en respuesta a la pregunta reflexiva con que cerré el primer párrafo de este acápite, resulta plausible considerar que lo que aquí venimos llamando "música" sería, en realidad, sucedáneo de una gramática que lógicamente le precede: el rito. La polémica la dejo para los etnomusicólogos.

Conclusión

Como el cantar para los Kĩsêdjê de la Amazonía Oriental (Seeger 1987), tocar para los Tarabuco es parte esencial de la reproducción social. Sin embargo, decirlo así puede sonar como uno de esos viejos truismos auto-verificables que evocan un cierto gusto estructural-funcionalista. Al fin y al cabo, cualquier cosa puede ser reconocida como estando en favor de la reproducción social. Así que, hay que decir de qué modo y en términos de qué orden semántico emanado de qué régimen de relaciones lógico-simbólicas, hacer "música" conlleva el sentido de existencia de la socialidad. En el caso Tarabuco, esto implica empezar

Cajón Santiago y tarabuqueño. La puertas están pintadas con escenas de la fiesta del *Phujllay*.
Foto: Walter Sánchez C.

reconociendo que también ahí, como quizá a lo largo de toda la cordillera, la ejecución "musical" forma parte de un complejo discursivo (o simbólico-gestual) notablemente formalizado (es decir, textual) de un desempeño actualizador del orden de las cosas, en términos de reconocimiento de una pactación ritual necesaria e ineludible entre sujetos de potencia, por medio del gesto y atributo elemental que los hace sujetos: el dispendio de esfuerzo. Semánticamente, lo que se desempeña en el acto musical es la reiteración de un orden y una expectativa por las que la vida se reproduce o, mejor dicho, logra reproducirse.

Ejecutantes de pinkillu.
Foto: Efraín Gutierrez.

Los defensores de una teoría de la suficiencia de la acción, reconocen en la performance un motor auto-explicativo de la producción de orden y sentido, una suerte de autonomía absoluta de la pragmática, a mano de los actores individuales y sus movidas caprichosas, que actualizarían y/o producirían cambios en aquel orden y sentido acorde a intereses (analíticamente) imponderables. Este es el mismo fundamento del mito occidental (romántico y liberal) del genio y del virtuoso. Con razón, Pierre Bourdieu (1982) criticaba a esta mágica ilocucionaria de la performance por cuenta de la reificación —que al fin entraña— del enunciado, reclamando, de otra parte, la necesidad de sociologizar a la enunciación misma y su régimen de reconocimiento de legitimidad, bajo el término de la delegación.

Sin embargo, el supuesto de la delegación (de competencia o de autoridad enunciativa) ha dado paso a que muchas veces se tomara otra clase de reificación categorial como trascendente explicativo. Para muchos analistas, sobre todo los post-modernos, basta con que sean pronunciadas palabras como política, poder e identidad para que todos los problemas interpretativos estén presuntamente solucionados. En el análisis de los fenómenos sociales, reducir lo complejo de las relaciones a la operación escueta de llaves categoriales simples, por lo general, casi siempre, no es mucho más que retórica (aunque sea prolija o ampulosa). Ni lo simbólico se reduce a lo enunciativo (teoría accionalista de la performance) ni se subordina a un trascendente naturalizado (el poder, el código reificado de la política, la identidad o lo que sea). Del mismo modo como la identidad no explica las relaciones (al revés, son las relaciones que explican las siempre contingentes construcciones "identitarias"), también algo que se quiere llamar "lo político" no explica lo simbólico. Al revés, es la lógica simbólica de las cosmologías que explica la conformación de aquél primero, su economía semántica de legitimación y la inteligibilidad social de sus referentes y enunciados.

Anthony Seeger llega a decir a propósito de los Kĩsêdjê que, sin los rituales colectivos en los que entran los cantos, quizá no hubiera tribu alguna (Seeger, 1987: 130). Acorde las proposiciones precedentes, se podría decir, en términos todavía más generales, que sin lenguaje no hay sociedad alguna, no hay forma de relacionarse. Es el lenguaje —el entramado lógico de relaciones que dispone los términos en lugar, para producir sentido— que precede todo.

¿Por qué tocan los tarabuco? En último análisis, lo hacen para que la vida siga existiendo bajo un cierto orden de sentido. He ahí la clave musical de la ontología.

Referencias

Albó, Xavier. 1985. *Desafíos de la solidaridad aymara.* Cuaderno de Investigación N° 25. La Paz: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA).

Arnold, Denise. 2000. "´Convertirse en persona'. El tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil". En: Victòria Solanilla D. (ed.). *I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos* (Actas...). Barcelona: Department d'Art Universitat Autònoma de Barcelona. 9-28.

Bastien, Joseph W. 1996. *La Montaña del Cóndor. Metáfora y ritual en un ayllu andino*. La Paz: Hisbol.

Baumann, Max Peter (ed.). 1996. *Cosmología y Música en los Andes*. Frankfurt/Madrid: Vervuet/ Iberoamericana.

Bellenger, Xavier. 2007. *El espacio musical andino*. Lima/Cusco/La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA)/ Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)/Centro Bartolomé de Las Casas/Institut de Recherche pour le Développement (IRD).

Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire: L'economie des échanges linguistiques*. Paris: Librairie Arthème Fayard.

Buechler, Hans C. 1980. *The masked midia*. Haia: Mouton.

Cavalcanti - Schiel, Ricardo. 2007. "Las muchas naturalezas en los Andes". *Perifèria* 7, 1-11.

Cavalcanti - Schiel, Ricardo. 2008. "Por qué los Tarabuco no son descendientes de los Yampara". En: *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia* 14, 99-141.

Cavalcanti - Schiel, Ricardo. 2014. "Cómo construir y sobrepasar fronteras etnográficas. Entre Andes y Amazonía, por ejemplo". *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46(3), 453-465.

Cavalcanti - Schiel, Ricardo. 2015. "Relativizando la historicidad. Memoria social, cosmología y tiempo en los Andes". *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia* 20(2), 84-104.

Cavour Aramayo, Ernesto. 1994. *Instrumentos Musicales de Bolivia.* La Paz: Producciones CIMA.

Desrosiers, Sophie. 2000. "Le tissu comme un être vivant? À propos du tissage à quatre lisières dans les Andes". *En*: Françoise Cousin *et alii* (ed's.). *Lisières et Bordures. Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Etude du T extile (Paris, 13-14 juin 1996)*. Bonnes: Éditions les Gorgones. 117-125.

Femenias, Blenda. 1987. "Design Principles in Andean Textiles". En: *Andean Aesthetics: Textiles of Peru and Bolivia:* Madison: Elvehjem Museum of Art/ University of Wisconsin. 9-34.

García, Miguel A. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Gérard A., Arnaud (ed.). 2010 a. *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores. en la fiesta de Anata/Phujllay.* Potosí/La Paz: Universidad Autónoma Tomás Frías/ Plural.

Gérard A., Arnaud (ed.). 2010 b. "Tara y tarka. Un sonido, un instrumento y dos causas (Estudio organológico y acústico de la *tarka*)". En: *Diablos tentadores* y pinkillos *embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay.* Potosí/ La Paz: Universidad Autónoma Tomás Frías/ Plural. 69-140.

Leach, Edmund. 1954. *Political Systems of Highland Burma. A Study of Kachin Social Structure*. Londres: Bell and sons.

Lévi-Strauss, Claude. 1991. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon.

Lyèvre, Phillipe. 1990. "Les guitarrillas du nord du Département de Potosi (Bolivie): Morphologie, utilisation et symbolique". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines (IFEA)* 19 (1), 183-213.

Martínez, Rosalía. 2010. "La música y el Tata Pujllay: Carnaval entre los Tarabuco (Bolivia)". En: Arnaud Gérard (ed.). *Diablos tentadores y pinki llos embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay*. Potosí-La Paz: Universidad Autónoma Tomás Frías/ Plural. 143-179.

Platt, Tristan. 2002. "El feto agresivo. Parto, formación de la persona y mito-historia en los Andes". *Estudios Atacameños* 22: 127-155.

Seeger, Anthony. 1977. "Por Que os Índios Suya Cantam para as Suas Irmãs". En: Gilberto Velho (org.). *Arte e sociedade. Ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 39-63.

Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing?*. Cambridge: Cambridge University Press.

Seibold, Katharine E. 1992. "Textiles and Cosmology in Choquecancha, Cuzco, Peru". En: Robert Dover, Katharine Seibold & John McDowell (eds.). *Andean Cosmologies through Time. Persistence and Emergence.* Bloomington: Indiana University Press, 166-201.

Stobart, Henry. 1996a. "Tara and q'iwa-words of sound and meaning". En: Max Peter Baumann (ed.). *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt/ Madrid: Vervuet/ Iberoamericana. 67-81.

Stobart, Henry. 1996b. "Los Wayñus que salen de las huertas: música y papas en una comunidad del Norte de Potosí". En: Denise Arnold & Juan de Dios Yapita (comp.). *Madre Melliza y sus crías. Antología de la papa*. La Paz: Hisbol/ Instituto de Lengua y Cultura Aymara (ILCA). 413-430.

Stobart, Henry. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot, U.K.: Ashgate.

Turino, Thomas. 1993 a. "La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú". En: Raúl R. Romero (ed.). *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del del Perú (PUCP)- Instituto Riva-Agüero. 61-95.

Turino, Thomas. 1993 b. *Moving Away from Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena". En: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 345-399.

Yapu, Mario & Torrico, Casandra. 2003. *Escuelas primarias y formación docente en tiempos de Reforma Educativa*. T. I. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB).

Wagner, Roy. 1974. "Are There Social Groups in the New Guinea Highlands?". En: Murray Leaf. *Frontiers of Anthropology*. Nueva York: D. Van Nostrand Company. 95-122.

Zorn, Elayne L. 1986. "Textiles in herders' ritual bundles of Macusani, Peru". En: *The J. B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7th and 8th*. Washington D.C.: The Textile Museum. 257-287.

Comentario:

Repensar la música ritual como entidades sonoras

Helena Simonett [57]

El enfoque del autor está dirigido hacia la compresión de las actuaciones musicales durante diferentes rituales del calendario agrícola. Considera que la idea de una coherencia entre el estilo social y de la creación musical, como lo propone Turino (1993) para los aymara, sea igual productiva en el caso de los tarabuco. Formuló su pregunta – ¿Por qué tocan los Tarabuco? – en referencia al título del libro de Anthony Seeger, *Why Suyá Sing* (1987), sugiriendo que la música es parte de la vida social, y por eso se puede explicarla desde una perspectiva antropológica tradicional.

La problemática inherente de este artículo es su análisis estructural-funcional del supuesto valor socialmente prescriptivo de la música. Desde su perspectiva conceptual-intelectual, Cavalcanti-Schiel desea descubrir un mundo coherente, un sistema lógico con lo cual puede comprender esta "gente que todavía vive cercada por un mundo de incomprensión ajena y mistificación ideológica".

Pero este mundo no es nada coherente; no se deja encajarlo en un esquema intelectual occidental –un esquema que ni siquiera tiene un término adecuado para lo que nosotros llamamos "música". En efecto, a lo largo del artículo, el autor nunca precisa su concepto de música, ni el de los indígenas. A veces pone el término entre comillas, otras veces define los elementos de la música (melodía y ritmo) sin cuestionarlos.

Aunque supuestamente los tarabuco no usan los mismos términos que nosotros, ellos son "humanos musicales" (Blacking 1973) como cualquier otra gente en el mundo. Todos los seres humanos tienen conceptos de sonido y modalidades de conocimiento como lo es la percepción acústica. Sí "la música es parte orgánica de la realización del calendario ritual" en el cual un gran número de los tarabuco participar regularmente, como dice Cavalcanti-Schiel, podría haber preguntado a los propios tarabuco, por qué tocan y por qué lo hacen de ese modo. Sin embargo, prefiere especular sobre estas cuestiones:

> Intenté sugerir antes que lo que los tarabuco tocan puede, de una parte, ser comprendido como "más que música". En lugar de una función melódica o rítmica, la ejecución responde a una

[57]Universidad de Ciencias Aplicadas y Arte Lucerna.

> función ritual que especifica qué es lo melódico, lo rítmico y lo sonoro. Sin embargo, es posible que, de otra parte, para ellos mismo, lo que toquen o canten sea "menos que música".

El autor presupone una matriz pre-existente con normas y procesos sociales:

> Como he insistido, realizar el calendario ritual es un negocio de energía/esfuerzo/potencia que, en los Andes [...] parece ser lo que define la condición de sujeto en un mundo (o pluralidad de mundos) habitado(s) por muchos sujetos.

Su análisis de las actuaciones musicales de los tarabuco sirve para confirmar sus interpretaciones previas:

> Como en la semiótica del textil (Cavalcanti-Schiel, 2015), el conjunto que se conforma es un complejo polifónico de texturas en el que bailarines y músicos, percusión y melodía, se complementan para construir [...] la imagen sonora de una potencia genésica.

Tarabuqueño en momento de descanso.
Foto: Marco Irahola

Los editores de este dossier especial sobre ontologias musicales y sonoras en Bolivia, explícitamente invitaron a los investigadores a "actualizar sus etnografías anteriores, bajo la luz de debates actuales relacionados a lo sonoro y audible, como es el ejemplo de las denominadas ontologías sonoras". Pero en el caso de Cavalcanti-Schiel, el sonido parece ser una idea tardía, añadida a un estudio antropológico ya existente (que tampoco trata de la ontología indígena). La problemática es evidente: el autor – quien es "estrictamente antropólogo", como él mismo admite – está atrapado en un sistema de construcciones sociales, interpretaciones simbólicas y resonancias semióticas, lo cual no logra dejar atrás para centrarse en el sonido.

Por cierto, Cavalcanti-Schiel no es el único que se esfuerza con la etnomusicología. Como ha criticado la etnomusicóloga mexicana Marina Alonso Bolaños,

> La etnomusicología ha sido entendida como la disciplina creada en la intersección entre la antropología –particularmente la etnología– y la musicología. Esta noción imprecisa conduce a una reducción de las posibilidades de convergencia entre ambas disciplinas para el estudio de la música, porque parcializa su saber. De este modo, la unión artificial de ambas ha bastado para explicar un acontecimiento musical (2008: 132-133).

Danzante la fiesta del Phujllay.
Foto: Efraín Gutiérrez.

Para superar esta unión artificial, la visión de los editores de este dossier es, establecer lo sonoro y audible en la academia desde perspectivas ontológicas. La dirección reciente de la antropología auditiva es ideal para este propósito, porque se ubica entre los métodos y reflexiones teóricas de la etnomusicología y la antropología cultural, y, por otro lado, ha sido influenciado por los *sound studies* y la antropología sensorial. La antropología auditiva propone "tomar los sonidos como base para realizar observaciones sensoriales en los mundos vividos (*lived worlds*) y en las conceptualizaciones cosmológicas indígenas; para luego contextualizar e interpretar las interacciones multimodales" (Lewy, Brabec de Mori & García 2015: 8). Ésta es la nueva tarea tanto para los antropólogos como para los etnomusicólogos.

La compilación *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (Brabec de Mori, Lewy & García 2015) contiene modos novedosos de investigar el rol del sonido en las ontologías indígenas. Especialmente pertinentes para la región en cuestión, son las contribuciones de Jonathan Hill, Sandra Cruz Rivera y Juan Javier Rivera Andía, que no separan su descripción, análisis e interpretación etnográfica de los efectos transformadores de las experiencias singulares y colectivas, a las que da lugar el "sonido organizado humanamente" (Blacking 1973).

La noción del "humano musical" abre un camino para reflexionar sobre los temas del ser, la trascendencia y la ontología de la música – temas estrechamente ligados con el ritual. La distinción que hace John Blacking entre *music for having* (música ocasional o música funcional) y *music for being* (música para ser)

contrapone la función social prescriptiva con el poder de la música para configurar mundos especiales de tiempo, y así refigurar la realidad de la vida cotidiana. Al referirse a los practicantes y participantes de la música, el "humano musical" entraña la actividad de organizar individualmente y colectivamente el sonido, de manera que sea significativo para una comunidad (Savage 2009).

Dada su gran amplitud, la noción del "humano musical" encapsula el ideal humanístico de las formas sociales de organización, estructuradas por el sonido de acuerdo con las tradiciones, prácticas, convicciones y creencias de un grupo. Mientras que la narración (lenguaje) imita la acción, los sonidos redescriben las dimensiones afectivas de nuestras experiencias, expresando estados de ánimo o sentimientos, que no tienen un referente previo en la realidad (Savage 2009). Por tal motivo no estoy completamente de acuerdo con el autor que insiste "que sin lenguaje no hay sociedad alguna, no hay forma de relacionares. Es el lenguaje – el entramado lógico de relaciones que dispone los términos en lugar, para producir sentido – que precede todo".

Es precisamente la ambigüedad del sonido, que lo convierte en la forma de expresión predestinada para los rituales. En su libro *The Spiritual Quest*, Robert Torrance nos provoca a reevaluar la función creativa del ritual, para entender la estabilidad que defiende el ritual no como "una herencia inercial sino como un esfuerzo continuamente renovado" (1994: 70). Por eso, aludiendo a Marc Augé, una cultura que se reproduce idéntica a sí misma es un cáncer sociológico, una condena a muerte: las culturas sólo continúan viviendo cuando se transforman (1998: 32).

El estudio del sonido es clave para entender la cosmovisión indígena, por que la necesidad de los humanos por comunicarse a través de sonidos es un elemento común en el contexto ritual. De hecho, una de las maneras de apropiarse del mundo es a través de los ritos y la música. Para Cruz Rivera, "se trata de un lenguaje con expresiones a través de ruidos y sonidos, movimientos corporales, vestimentas y múltiples

Músico con charango decorado con serpiente.
Foto: Efrain Gutiérrez.

vestimentas y múltiples elementos que rodean estos momentos" (2015: 227). Retomando a Hill,

> La musicalidad de los géneros del discurso ritual, así como los sonidos musicales producidos en los conjuntos de instrumentos de viento y percusión, proporcionan los medios para que los seres humanos *tengan acceso controlado a los poderes creativos y destructivos* indiferenciados de la deformidad mítica y para que aprovechen los procesos básicos que conducen a los mundos humanos y sociales que están culturalmente diferenciados (2015: 191; mi énfasis).

En la etnografía de Cavalcanti-Schiel ciertamente hay momentos muy interesantes, detalles que se prestan a un examen más profundo, en la línea sugerido por la antropología auditiva. Por ejemplo, los pinkillu, una flauta vertical, actualmente hecho de PVC, tocada en el tiempo húmedo y encajonada durante el resto del año, fuera de la vista (y del oído) de la gente, excepto por los ritos de matrimonio. Siguiendo el imaginario de los antropólogos (varones), esta

Campesino de yamparáez durante una faena agrícola.
Foto: Walter Sánchez C.

Tata Pukara.
Foto: Efraín Gutiérrez.

flauta es un símbolo fálico –a pesar de contradictorias interpretaciones indígenas (Simonett 2015; véase también Hill & Chaumeil 2011). Enfoquemos en el sonido de la flauta y otros instrumentos que se escucha en los rituales:

> En la mayoría de las fiestas del calendario agrícola, los sonidos de instrumentos como sonajas, flautas y tambores se asemejaban a elementos importantes de la naturaleza, como la lluvia, el agua y las aves. La referencia de los sonidos del medio ambiente servía para interpretar y explicarse el entorno, pero sobre todo para entrar en comunión con los dioses como parte del lenguaje ritual sonoro (Cruz Rivera 2015: 228, mi énfasis).

Ante tal conclusión, la interpretación antropológica común de la flauta parece bastante obscena. De hecho, no es la apariencia física, ni el material de los instrumentos, que es lo más esencial. Los pinkillu pueden ser fabricados por PVC en lugar de bambú, según Cavalcanti-Schiel –al igual que las sonajas de pierna de los Yoreme de México, que hoy día muchas veces son hechas de mangueras de agua por falta de capullos de mariposa (Simonett 2016)[58]. Al parecer, lo que importa es el sonido emitido durante el ritual. Un instrumento que se toca en el ritual está imbuido con "ingredientes no materiales". Es decir, los instrumentos tienen una cierta "agencia". Los propios materiales son activos, independiente del tipo de los materiales de que están hechos los instrumentos. Por la misma razón, ciertos tipos de charango, cuyo "ejecución está severamente restringida al tiempo húmedo, fuera del cual, tocarlos puede redundar en inusitados accidentes meteorológicos", como nos dice Cavalcanti-Schiel.

La percepción acústica en los ritos ayuda a establecer ambientes propicios para que las entidades no-humanas los escucharan o no los escucharan. ¿De qué otra forma explicaríamos que la flauta debe ser encerrada fuera de la temporada de lluvias? ¿Por qué tocan un cierto charango solamente durante el tiempo seco? ¿Qué tienen que ver los instrumentos musicales con la temporada? Una respuesta convincente es que los sonidos de estos instrumentos tienen atribuciones poderosas (véase Hachmeyer 2015, 2017, 2020, también el artículo Hachmeyer & Stobart, 2019; Stobart, 2006)[59]. Sin embargo, la flauta y el charango sólo tienen eficacia simbólica auditiva en relación con ciertos rituales. Son sus sonidos que tienen el poder de convocar a los dioses/los no-humanos. Por eso, tenemos que repensar la música ritual, no en términos de ritmo, melodía o textura (por ejemplo, densidad), sino como entidades sonoras.

[58]Me refiero únicamente al argumento de Cavalcanti-Schiel. Hachmeyer (2018b), así como Hachmeyer y Stobart (2019), argumentan en otros contextos en los Andes bolivianos (altiplano paceño y Norte Potosí) que el material de las flautas, en este caso el bambú, si juega un rol significativo en la producción y percepción sonora, y en la comunicación trans-específica. Los autores argumentan que el bambú como material orgánico se reconoce como parte de relaciones recíprocas en la vida (*ayni*), mientras que el PVC como material inorgánico no.

[59]Nota de los editores: Existen explicaciones diversas para el fenómeno de la "orquestación del año" (Stobart, 2006) y la transformación musical del tiempo-espacio (*pacha*), incluyendo técnicas de ejecución de los instrumentos, performances de las danzas, u incluso orígenes de materiales para la construcción de los instrumentos. Es difícil llegar a una conclusión general sobre este fenómeno, ya que mucho depende del contexto especifico. Con respecto al tema de este dossier, se hace más énfasis aquí en los diferentes sonidos que emiten los instrumentos musicales. Para una discusión detallada de este fenómeno, véase Hachmeyer, 2020.

En conclusión, la etnografía de Cavalcanti-Schiel ciertamente tiene el potencial para repensar el sonido desde una perspectiva ontológica que trata al sonido como entidad especial de interacción entre humanos y no-humanos. La reducción de la música ritual a su función social no hace justicia al poder emancipador del sonido. Sí las expresiones musicales dan voz a una forma de habitar el mundo, para los que escuchen bien, pueden ser un punto de acceso privilegiado a una reflexión más profunda sobre el significado de las experiencias límite que superan las experiencias cotidianas. Así que quizá nos encontremos más cerca de responder a la pregunta, ¿por qué los Tarabuco tocan durante sus rituales?

Mujeres danzantes en la fiesta de Phujllay.
Foto: Efraín Gutiérrez.

Referencias

Alonso Bolaños, Marina. 2008. *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo* XX. Buenos Aires: SB.

Augé, Marc . 1998. *A Sense for the Other: The Timeliness and Relevance of Anthropology*. Redwood City, CA: Stanford University Press.

Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: Washington University Press.

Brabec de Mori, Bernd; Lewy Matthias y Miguel A. García (ed.) 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Estudios Indiana 8. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.

Cruz Rivera, Sandra A. 2015. "Percepción y función de sonidos en ritos nahuas y mayas. Cambios y continuidades". En Bernd Brabec de Mori; Matthias Lewy y Miguel A. García (ed.), *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Estudios Indiana 8, Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 225-239.

Hachmeyer, Sebastian. 2015. *Attracting and Banning Ankari: Musical and Climate Change in the Kallawaya Region in Northern Bolivia*. Masters Dissertation University of Lund. Lund/Sweden.

Hachmeyer, Sebastian. 2017. "Music, Climate, and Therapy in Kallawaya Cosmology (Part I): Sonorous Meshwork, Musical Performativity and the Transformation of Pacha", *Ecomusicology Review*, N° 5, https://ecomusicology.info/music-climate-and-therapy-in-kallawaya-cosmology-part-2-dysfunction-of-seasonal-change-climatic-reversal-and-musical-worlding/

Hachmeyer, Sebastian. 2020. *Musical Bamboos: Flute Making, Natural Resources, and Sustainability in the Bolivian Andes*. PhD Thesis, Royal Holloway University of London. London UK.

Hachmeyer, S. y Stobart, H. 2019. "While my Flute Forcefully Weeps: Reflections on Musical Crying, Weeping, and Whining in the Bolivian Andes", Paper presented at the BFE/SFE Autumn Conference Music, Sound, Space, and Place: Ethnomusicology and Sound Studies, Department of Music, City, University of London, London, UK 01 November 2019.

Hill, Jonathan D. 2015. "Discurso ritual, musicalidad e ideologías comunicativas en la Amazonía". En: Bernd Brabec de Mori; Matthias Lewy y Miguel A. García (ed.), *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Estudios Indiana 8. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 181-193.

Hill, Jonathan D. y Jean-Pierre Chaumeil (ed.). 2011. *Burst o f Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Lewy, Matthias, Bernd Brabec de Mori y Miguel A. García. 2015. "Introducción". En: Bernd Brabec de Mori; Matthias Lewyy Miguel A. García (ed.), *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Estudios Indiana 8. Berlin: Ibero Amerikanisches Institut. 7-25.

Rivera Andía, Juan Javier. 2015. "El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes peruanos septentrionales". En: Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García (ed.), *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas.* Estudios Indiana 8. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut. 255-269.

Savage, Roger H.W. 2009. "Being, Transcendence and the Ontology of Music". *The world of music* 51/2 (2009), 7-22.

Seeger, Anthony 2004[1987]. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Simonett, Helena. 2015. "Of Human and Non-human Birds: Indigenous Music Making and Sentient Ecology in Northwestern Mexico". En: Aaron S. Allen and Kevin Dawe (ed.), *Current Directions in Ecomusicology: Music, Nature, Environment*. New York: Routledge. 99-108.

Simonett, Helena. 2016. "Yoreme Cocoon Leg Rattles: An Eco-organological Perspective," *Transcultural Music Review/ Revista Transcultural de Música* 20 (2016). http://www.sibetrans.com/trans/article/526/yoreme-cocoon-leg-rattles-an-eco-organological-perspective.

Stobart, Henry. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate.

Torrance, Robert. 1994. *The Spiritual Quest: Transcendence in Myth, Religion, and Science*. Berkeley: University of California Press.

Turino, Thomas. 1993 . "La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú." En: Raúl Romero (ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 61-95.

El equívoco no-controlado de la musicoterapia: Salud, enfermedad y curaciones musicales entre los Kallawaya del Norte de los Andes bolivianos

Sebastian Hachmeyer[60]

Introducción

Los Kallawaya son curanderos tradicionales del norte de los Andes bolivianos, internacionalmente conocidos por su medicina tradicional herbolaria y curaciones rituales. Según Bastien (1978), la palabra "kallawaya" deriva de *qulla* significando medicina y *waya* significando lugar en quechua. Habiendo sido itinerantes en tiempo anteriores, muchos kallawaya son sedentarios actualmente, viven en las ciudades principales de Bolivia y adaptaron su práctica y discursos a los contextos clínicos modernos (hospital, consultorio, etc.). La medicina tradicional kallawaya se divide en dos especialidades: herbolarios especializados en las curaciones herbolarias, llamados *qulla kapachuyuq* ("maestros de la bolsa de medicina") y ritualistas llamados *yachaj* ("sabio") o *watapurichiq* ("el que hace andar al año") especializados en la ritualidad curativa y colectiva (Rösing 2010; Bastien 1978, 1985). Esa división es más analítica, ya que pueden existir curanderos kallawaya trabajando con las dos especialidades.

Los curanderos kallawaya recibieron mayor atención internacional después de los estudios del antropólogo norteamericano Joseph Bastien, así como de la psicóloga y antropóloga alemana Ina Rösing. Los estudios de Rösing (1990a, 1990b, 1991, 1992a, 1992b, 1993, 1995, 1996, 2003, 2008a, 2008b, 2008c, 2010) contribuyeron a un entendimiento más profundo de las practicas rituales curativas, mientras que los trabajos de la antropología clásica andina de Bastien (1978, 1981, 1983, 1985, 1987) ofrecieron conocimientos fundamentales sobre la vida indígena rural andina en relación con el lugar y el territorio. Sin embargo, muchos de estos estudios anteriores en la región kallawaya, incluyendo los trabajos sobre la música *qantu*[61] (Baumann 1985; Langevin 1992, 1990; Whitney Templeman 1994), no discutieron el rol del sonido, el canto y la música para las curaciones kallawaya, aunque estos elementos directamente se relacionan con entendimientos más amplios sobre la vida, la muerte, la salud y la enfermedad.

[60]Universidad de Gotinga. Este texto es una traducción y actualización de la versión original en inglés: Hachmeyer, S. (2019). T*he Uncontrolled Equivocation of Music Therapy: Health, Illness and Musical Healing Among the Kallawaya in the Northern Bolivian Andes*. Musicology Research Journal (MRJ), Spring 2019(6): 51-82. La versión original puede ser accedida en la siguiente página web: https://www.musicologyresearch.co.uk/

[61]Uso la forma gramatical usada por mi anfitrión, el *yachaj* Feliciano Patty. Otras formas son *khantu*, *kantu*, *qhantu*, *k'antu*, etc. Mi anfitrión relaciona la palabra *qantu* con una flor local con el mismo nombre (*Cantua buxifolia*).

Foto: Sebastian Hachmeyer.

En 2003, la UNESCO proclamó la "Cosmovisión Andina de los Kallawaya" patrimonio cultural inmaterial. En la aplicación del Viceministerio de Culturas de la República de Bolivia en 2002, está escrito que los kallawaya, aparentemente más en el sentido de herbolarios, "no solo emplean plantas, animales o minerales para curar, sino también la musicoterapia (llamada en su lengua Kantus)" (Viceministerio de Culturas 2002: 42)[62]. Esa formulación resulta ser altamente problemática y ambigua. El *qantu* es el nombre de un estilo de *siku* (o zampoña rural) muy famoso[63], el cual se originó en la región kallawaya (actualmente la provincia Bautista Saavedra en el norte del departamento de La Paz) en los inicios del siglo XX (Hachmeyer 2018). No posee en ningún sentido la misma significancia de "musicoterapia", como si musicoterapia fuera una traducción literal de la palabra *qantu*. La música *qantu* también fue descrita como musicoterapia en trabajos antropológicos recientes (Blanco Huaqui 2018; Kuljis 2016; Sigl & Mendoza 2012). Sin embargo, ninguno de estos estudios presentó un entendimiento ontológico de lo que realmente significa para los kallawaya el *qantu* o "musicoterapia". Argumento que un giro hacia abordajes ontológicos nos puede aclarar en más detalle esa cuestión abierta en los estudios de los kallawaya.

Foto: Sebastian Hachmeyer.

Argumentaré en este artículo que los curanderos kallawaya entienden la salud como un proceso por el cual materia y energía constantemente se intercambian entre los miembros vivos del cosmos, incluyendo los humanos y toda clase de no-humanos. Cuando la salud se entiende en tales términos relacionales, la enfermedad es una condición de la disrupción de correspondencias saludables entre los seres vivos en mundos compartidos, cohabitados e interrelacionados (*pacha*). En el contexto de una comunidad rural en el Norte Potosí, Stobart (2000, 28 [mi traducción]) argumenta que la enfermedad es un "síntoma de deterioración o desequilibrio en una serie de relaciones mucho más amplia". El autor muestra paralelos entre el uso del sonido en la transformación del paisaje a través de la música, y la transformación del cuerpo a través de curaciones. Estas circunstancias hacen de las curaciones musicales una beneficiosa promesa mutua. Con este artículo, intento entender el uso de la música, del canto y el sonido en las prácticas curativas kallawaya, recurriendo a debates antropológicos recientes sobre la importancia de perspectivas ontológicas en los Andes (Arnold 2017; De la Cadena 2015; Allen 2015; Cavalcanti-Schiel 2014, 2007). Argumento que el uso del concepto de musicoterapia en el contexto kallawaya es un "equivoco no-controlado" en el sentido de Viveiros de Castro (2004: 9 [mi traducción]), que es "un tipo de disyunción comunicativa donde los interlocutores no están hablando sobre la misma cosa, y no lo saben". Describiré este conflicto de las nociones modernas de musicoterapia en el contexto kallawaya y procuraré sugerir otras formas de entender el rol de la música, el canto y el sonido en la terapéutica local. prepararé para buscar su solución.

[62]Para más información sobre los antecedentes de la solicitud ante UNESCO, véase Alderman (2016), Llanos & Speeding (2009) y Loza (2004).

[63]El estilo típico de *qantu* se toca en tropas grandes de 25 músicos tocando qantuphukuna, bombo y ch'inisku. Los qantuphukuna son organizadas en seis registros afinados en cuartas, quintas y octavas paralelas, donde sopladores de qantuphukuna enganchan (*hoquetus*) entre dos pares de instrumentos complementarios (Baumann 1985).

Musicoterapia: ¿Un equívoco no-controlado?

La Federación Mundial de Musicoterapia (2011 [mi traducción]) define la musicoterapia como

> el uso profesional de música y sus elementos como una intervención en ambientes médicos, educativos y cotidianos con individuos, grupos, familias o comunidades buscando optimizar su calidad de vida, y mejorar su salud física, social, conmutativa, emocional e intelectual, y su bienestar. La investigación, la práctica, la educación y la instrucción clínica en la musicoterapia se basan en estándares profesionales según contextos culturales, sociales y políticos.

La musicoterapia como una profesión de salud y disciplina médica establecida ha luchado para recibir legitimidad científica en el pasado (Davis *et al*. 2008). Muchas asociaciones nacionales de musicoterapia[64], como la Asociación Británica de Musicoterapia o Asociación Americana de Musicoterapia[65], enfatizan hoy en día que la musicoterapia es el uso clínico y científico basado en evidencia de intervenciones musicales, lo cual es a menudo diferenciado del uso informal de música en esferas privadas y en la vida cotidiana. Eso puede ser hecho en un tipo receptivo a través de un escuchar guiado de música o en un tipo más activo a través del hacer música y usar una variedad de instrumentos musicales. En general, las relaciones terapéuticas entre un musicoterapeuta (oficialmente reconocido) y su paciente, es central y muy importante para entender abordajes modernos de la musicoterapia clínica. Por ejemplo, Gfeller & Davis (2008, 5f [mi traducción]) argumentan que,

Foto: Sebastian Hachmeyer.

> la música es usada como una herramienta terapéutica, pero el beneficio óptimo en la terapia depende del uso apropiado por el terapeuta. [...] La eficacia de la música como herramienta terapéutica aplicada para un uso particular depende de la habilidad y del conocimiento del terapeuta.

Si comparásemos esa noción moderna de la musicoterapia clínica con el contexto kallawaya, esto sería muy engañoso, porque la noción moderna

[64] "*Central to how music therapy works is the therapeutic relationship that is established and developed, through engagement in live musical interaction and play between a therapist and client. [...] Music therapy is an established psychological clinical intervention, which is delivered by HCPC registered music therapists to help people whose lives have been affected by injury, illness or disability through supporting their psychological, emotional, cognitive, physical, communicative and social needs.*" (https://www.bamt.org/)

[65] "*Music Therapy is the clinical and evidence-based use of music interventions to accomplish individualized goals within a therapeutic relationship by a credentialed professional who has completed an approved music therapy program. Music Therapy is an established health profession in which music is used within a therapeutic relationship to address physical, emotional, cognitive, and social needs of individuals.*" (https://www.musictherapy.org/).

sugiere la imagen de un curandero tradicional, herbolario o ritualista, "empleando" individualmente una música colectiva, como el *qantu*, como un tratamiento médico, en el sentido del significado griego de *therapeia*. Hipotéticamente, sería posible que, para eso, el curandero kallawaya use grabaciones hoy en día, pero el problema es la imagen de una terapia guiada como tal. En el contexto contemporáneo kallawaya, nunca vi ni escuché de una situación donde la música es clínicamente usada en el sentido moderno de musicoterapia[66]. Una variedad de música colectiva de flautas, incluyendo el estilo de siku llamado qantu, se toca en las comunidades de la región kallawaya no porque un curandero tradicional lo prescribe como una intervención terapéutica particular para sus clientes.

Con el tiempo ocurrió que cierta terminología de la medicina moderna ha sido adaptada por algunos curanderos kallawaya, quienes se insertaron en los contextos clínicos modernos recientemente. En otro lugar (Hachmeyer 2018), argumento que eso ocurrió para justificar las demandas para ser plenamente reconocidos como "médicos profesionales", en comparación con sus homólogos modernos, y también para facilitar la comunicación y entendimientos interculturales con una nueva clientela en las ciudades, ya que la mayoría de los curanderos kallawaya, mayormente herbolarios, hoy en día trabajan en ambientes urbanos[67]. El kallawaya herbolario de Curva, que actualmente reside en Cochabamba, Luis Walter Quispe, reconoció en una entrevista que "hoy en día, nosotros, los profesionales en las ciudades, recientemente empezamos a hablar de una musicoterapia kallawaya".

En ese artículo (Hachmeyer 2018), también describo otra entrevista que tuve en su consultorio en El Alto con el kallawaya Walter Álvarez Quispe, el presidente del Instituto Boliviano de Medicina Tradicional Kallawaya (INBOMETRAKA). Él me explicó las propiedades curativas del *qantu*.

> Las músicas y danzas son curativas, el *qantu*, por ejemplo. Si estás muy débil, tiene que ser un ritmo suave, si estas con presión alta, con poliglobulia, tiene que ser un ritmo movido, activo. Te mueves y empiezas a sudar, no te van a doler las articulaciones. La frecuencia respiratoria acelera, cuando soplas y bailas, todo esto previene cardiopatías.

Argumentaría en el contexto de la musicoterapia moderna, también influenciada por estudios biomusicológicos, que sus explicaciones pueden considerarse como un tipo de entrenamiento musical. Según DeNora (2004), el cuerpo y sus procesos musicalmente entrenados desdoblan en relación con

[66]Similarmente, Stobart (2000) argumenta en el contexto de una comunidad rural en Norte Potosí, que aún el sonido es una dimensión muy importante en las curaciones rituales, la música misma no es directamente usada en contextos clínicos.

[67]En el mismo artículo discuto cómo el Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO impactó en la reproducción social de la música qantu en la región kallawaya. Argumento que la declaración por la UNESCO contribuyó a la descontextualización de la música qantu de su anterior entorno social, participativo y espiritual, transformándolo en: a) una música representativa con performances más escenificados; y, b) en un discurso de musicoterapia de los kallawaya herbolarios urbanos en las ciudades.

Foto: Sebastian Hachmeyer.

elementos musicales, se alinean y regularizan en relación con la música, se organizan y se componen musicalmente. El entrenamiento musical puede involucrar la regularización y/o modificación de estados fisiológicos, el comportamiento, los parámetros temporales del estado anímico y emoción, y los roles sociales (DeNora 2004; Clayton *et al*. 2004). Pero ¿cómo podemos entender las afirmaciones de Álvarez con relación a entendimientos kallawaya de enfermedad, salud y curación?

Quisiera sugerir aquí que la traducción de entendimientos kallawaya del uso de sonidos, cantos y música en curación al concepto moderno de la musicoterapia puede ser entendida como un "equivoco no-controlado" en el sentido de Viveiros de Castro (2004). Concierne el proceso involucrado en la traducción de los conceptos prácticos y discursivos "nativos" en los términos, en este caso, del sistema conceptual de la medicina moderna. Sin embargo, aunque el *qantu* no es una musicoterapia clínica, ello no sugiere que la música, el canto y el sonido no sean partes importantes en las curaciones kallawaya. Recurriendo a Burman (2016), argumentaría que las curaciones musicales, como prácticas concretas y basadas en un lugar, corresponden a una cierta realidad, en la cual tienen sentido. Para entender el sentido de las curaciones musicales entre los kallawaya, quisiera introducir un breve testimonio de una curación kallawaya, la cual bien expresa los entendimientos animistas y perspectivistas de los kallawaya sobre la enfermedad y la salud, antes de desdoblar algunas implicaciones para las curaciones musical kallawaya.

Animismo y perspectivismo en las curaciones kallawaya

Una joven boliviana sufre de una enfermedad inflamatoria crónica del aparato respiratorio llamado asma en términos clínicos modernos. Un médico especialista en enfermedades respiratorias prescribió nebulizaciones e inhaladores con glucocorticoides. Le contaron que el asma no se puede curar, por lo que ella debe hacer un manejo apropiado e indispensable de su condición para asegurar su calidad de vida. La joven continúa padeciendo ataques de disnea y sibilancias, mientras recurre a tratamientos sintomáticos para estos casos. El médico convencional le explicó que las causas fundamentales del asma aún no han sido completamente entendidas, pero que, probablemente, están relacionadas a una predisposición genética. Ella, sin embargo, lo consideró como un diagnóstico insatisfactorio, razón por la cual visitó a un kallawaya.

En su análisis etiológico y patogénico, el kallawaya argumentó que muchas enfermedades de los pulmones son males familiares los cuales generaciones siguientes siguen cargando. Desde esa constatación, el especialista inició una serie de rituales curativos antes de empezar una terapia con hierbas medicinales. Explicó que sería importante entender que las hierbas medicinales no son objetos médicos, sino más bien otros seres vivos. Por lo tanto, sería necesario entender la naturaleza de estos seres vivos y verificar si ambos, paciente y hierba medicinal, "se entienden y se conocen".

Después de un rato, ella no notó mejora ninguna de sus síntomas. Le consultó al kallawaya de nuevo, quien argumentó que ella carecería conocimiento sobre algunas hierbas medicinales. Esa falta de conocimiento, pero también de comunicación trans-específica (entre diferentes especies, humanos y no-humanos), le limitaría para recibir esta curación. El kallawaya le invitó a su comunidad de origen en el norte de los Andes bolivianos, no sólo para mostrarle algunas hierbas medicinales silvestres, sino para presentársela, como haría en el caso de dos humanos que recién se conocen. Se dirigieron hacia las partes altas de la región kallawaya, donde le mostró el hábitat montañoso de algunas hierbas medicinales. Pensativamente, le preguntó qué es lo que ve. Ella no entendió a qué quería llegar con su pregunta, y dudó en responder. Él continuó explicando que después de conocer algunas hierbas medicinales y lugares donde crecen, ella ahora podría saber por qué le pueden ayudar a respirar. En su lógica, las hierbas medicinales ayudan a respirar, porque ellas mismas viven en un medio ambiente difícil y son capaces de respirar ellas mismas en las partes más altas de la región (más que 3500 m.s.n.m.).

Este episodio describe cómo los Kallawaya entienden la enfermedad y la curación. Primeramente, no es una "creencia" en los poderes curativos de las plantas lo que causa una predisposición mental de curación física (del cuerpo), ya que el kallawaya explícitamente mencionó conocimiento, comunicación y relaciones trans-específicas. Uno podría contestar desde la perspectiva biológica moderna que los humanos y las plantas no son comparables, porque las plantas no respiran oxígeno, sino más bien lo expulsan como producto final de la fotosíntesis. Sin embargo, eso no es como los kallawaya entienden la respiración. Bastien (1978), por ejemplo, muestra que sus interlocutores kallawaya argumen-

Foto: Sebastian Hachmeyer.

taron que el viento (*wayra*) es la respiración del mundo (*pacha*), que sale de una boca parecida a una cavidad llamada *wayra wisqani*. La respiración ocurre en todas partes, en todos seres vivos, por ejemplo, en los humanos, los animales, las plantas, las montañas, las estrellas o la tierra entera (entendida como una madre – *pacha tayka*). Tiene que ser así, porque es un proceso primario prolongador de la vida relacionado a un espíritu universal (*ajayu*)[68] que todos los seres vivos comparten. Si no hay *ajayu*, no hay vida, respiración, emoción, conocimiento, habla, etc. Por lo tanto, podríamos decir que existe una "fisicalidad discontinua" entre los seres vivos en forma de sobres corporales, unas "ropas" como argumentaría Viveiros de Castro (2012), pero una "interioridad continua" de espíritu, i.e. intencionalidad y subjetividad, idéntica en cada especie (Descola 2013). Descola (2013) llama este particular "modo de identificación" animismo, el cual abre la posibilidad del perspectivismo cosmológico de Viveiros de Castro (2012)[69].

Recientemente, antropólogos como Allen (2015) y Cavalcanti-Schiel (2014, 2007) han presentado argumentos para entender la vida andina a la luz de perspectivas nuevas del animismo y perspectivismo. Lo que llamó mi atención era la idea de Allen (2015) sobre la "perspectiva auditiva" en los Andes, el equivalente aural de las perspectivas visuales, el cual Lewy (2017) en su sonorismo indígena llama como "posición de escucha". Lewy (2017) argumenta que, si las especies con espíritus idénticos ven mundos diferentes por sus formas corporales variadas (sangre para el humano es chicha para el jaguar), necesitan una forma particular de comunicación trans-específica que ocurra en el mismo mundo compartido (cohabitado), la cual es organizada desde la intervención de un sujeto musical, el sonido, el canto y el uso de ornamentos sonoros particulares. En el sentido de Lewy (2017), son agentes sonoros interactuando con todos los (co)habitantes subjetivos de cada capa del multiverso, ya que transcienden esas capas para posibilitar una comunicación trans-específica. Según Allen (2015), a veces, por ejemplo, durante sesiones de adivinación en la noche, el habla y la escucha son los modos destacados de comunicación en los Andes. Sus conclusiones sugieren que los no-humanos, incluyendo los lugares, hablan el uno con el otro en modos no inteligibles para los humanos. Por lo tanto, especies diferentes tienen también diferentes posiciones de escucha. En palabras de Allen (2015: 35): "Lo que los seres humanos oyen como un trueno lejano, los lugares pueden escuchar como un discurso inteligible". Ambos, la perspectiva visual y la posición de escucha se basan en el multinaturalismo[70], ya que las especies perciben de la misma manera, pero las cosas que perciben varían según su disimilitud corporal. Quisiera seguir con esa idea de la posición audible en los Andes y desdoblar algunas implicaciones para el uso del canto, el sonido y la música en las curaciones kallawaya.

[68] *Ajayu* es una palabra aymara, que se usa también en la región kallawaya, donde hay comunidades aymaras también, por ejemplo, Upinhuaya, al norte de Níñocorin. Algunos de mis interlocutores también usaron la palabra quechua *qamas*. Según Burman (2016), *qamasa* es parte del *ajayu* indicando coraje o fuerza. Langevin (1990) muestra cómo la nomenclatura de los instrumentos musicales entremezcla los idiomas quechas y aymara. Argumento que sucede lo mismo con la terminología ritual.
[69] "*The conception, [...] according to which the world is inhabited by different sorts of subjects or persons, human and non-human, which apprehend reality from distinct points of view*" (Viveiros de Castro 2012: 45).

Foto: Sebastian Hachmeyer.

Palabras curativas de cantos rituales en curaciones del ámbito familiar

Los rituales kallawaya en el ámbito de la familia se dividen en dos tipos principales (Rösing 2010): Las curaciones blancas (*yuraq mesa*) cuyo objetivo es a favor de algo, en circunstancias positivas (como pagos recíprocos, salud, bienestar, buena cosecha, etc.); y las curaciones negras (*yana mesa*), cuyo objetivo va en contra de algo, desde el rechazo apotropaico de desgracias, pensamientos o malas intenciones, devolviéndolo a su origen (*kuti kuti, kutichina*), o causando daño intencional a enemigos. A pesar de estos dos tipos propiamente kallawaya, Rösing (2010) introduce su concepto propio de curación gris, para

[70]Según Viveiros de Castro (2012: 46), el multinaturalismo es un concepto para "*designate one of the contrastive features of Amerindian thought in relation to modern 'multiculturalist' cosmologies. Where the latter are founded on the mutual implication of the unity of nature and the multiplicity of cultures -the first guaranteed by the objective universality of body and substance, the second generated by the subjective particularity of spirit and meaning- the Amerindian conception would suppose a spiritual unity and a corporeal diversity. Here, culture or the subject would be the form of the universal, whilst nature or the object would be the form of the particular*".

conceptualmente distinguirlo de los otros dos. Define como curación gris a los rituales para la defensa, limpieza y purificación. Bajo estas curaciones gris también se subsumen los rituales para despedir la tristeza, el dolor y la pena (*llaki wijch'uña*), pero también las purificaciones y limpiezas contra la *yana mesa*. Muchas prácticas de *yuraq mesa* son direccionadas hacia la prevención de daño, el mantenimiento de equilibro y la integridad o bienestar físico mental, así como el equilibrio de las fuerzas y energías en una serie de relaciones más amplias con "seres de la tierra" (De la Cadena 2015), quienes activamente participan en la constitución de la salud humana o no-humana. Las curaciones grises, en cambio, restituyen la salud después de los desequilibrios.

Una patología muy común en los Andes es el susto (*mancharisqa*), que es la dispersión temporal de *ajayu* de un cuerpo hacia la tierra, causando síntomas como diarrea, fiebre leve, falta de apetito, pero también depresión, melancolía y *tics* nerviosos (Bastien 1985; Rösing 1993). En muchos casos, los ritualistas kallawaya identifican el lugar, donde el *ajayu* fue atrapado, para llamarlo de vuelta con palabras curativas (*jampiy rimaykuna*), a veces murmuradas, pagando a cambio una ofrenda ritual para el "dueño del lugar" (*lugarniyuq*) (Rösing 2010).

Si bien en la musicoterapia clínica moderna, se dice que la música contribuye a curar condiciones mentales tal como la depresión o la ansiedad (Wang & Agius 2018; Erkkilä *et al*. 2011; Maratos et al. 2011; Maratos et al. 2008), esas condiciones probablemente serían atribuidas a la dispersión de fluidos del cuerpo (grasa, aire, sangre, espíritu) (Bastien 1985), y no particularmente a lo que en el occidente se llama mente. En este sentido, a pesar de que existe un estereotipo entre oyentes occidentales de que la estructura sonora multifónica de la tropa completa es "melancólica" de naturaleza (Stobart 2017; Hachmeyer 2018); es muy común en la región kallawaya identificar el sonido del *qantu* como un paliativo de depresión, melancolía, tristeza y pena.

Pero, para no quedarnos con la idea de que decir que "la música qantu es un paliativo a la depresión" se trata simplemente de una percepción moderna de los poderes curativos, acogida y reproducida en la actualidad por los propios kallawaya, debemos considerar el hecho de que el qantu es relacionado a un ritual de afinación, que anteriormente se hacía a los nuevos qantuphukuna. Antiguamente, antes de que puedan ser tocadas, se bañaba a las nuevas qantuphukuna en agua de romero, ya que el romero es una hierba medicinal usada contra la depresión y la melancolía (Langevin 1990). Durante el baño ritual, las propiedades del romero se incorporaron en los aerófonos, los cuales posteriormente asumían los mismos poderes curativos de la hierba medicinal en cuestión.

En las detalladas descripciones etnográficas sobre el *llaki wijch'uña* de Rösing (2010, 1991, 1990a), no hay nada escrito sobre el involucramiento de la música colectiva como el qantu[71]. De lo que yo he visto también durante mi trabajo de

[71]Rösing (1990a) menciona el involucramiento de música en la fiesta de Todos Santos. Sin embargo, considera esa fiesta ritual como parte de la ritualidad colectiva en el ciclo de la producción agrícola (véase más abajo).

campo, diría que, durante las sesiones curativas de carácter espiritual en el ámbito de la familia, las músicas colectivas más bien no se involucran (Rösing 2010), aunque las *jampiy rimaykuna* del ritualista a menudo asumen formas melódicas y rítmicas de cantos espirituales, los cuales viajan a través de las capas del multiverso para posibilitar la comunicación trans-específica[72]. Como Allen (2015) argumenta, si seres humanos "normales" quieren participar en el habla no-inteligible de los lugares, las casas, los fenómenos meteorológicos o las montañas, tienen que recurrir a un "individuo extraordinario", el cual es capaz de lograr y asumir una comunicación trans-específica[73]. Esto es fundamental para muchas prácticas curativas y rituales ya que los seres de la tierra juegan un rol crucial en el equilibrio o la restitución de la salud (humana y no-humana).

Foto: Sebastian Hachmeyer.

[72]Véase también el artículo de Laura Larco (1997) sobre maestros curanderos en el norte de Perú.

[73]Añado desde mi experiencia con *amawt'as* y *yatiri* en La Paz, que algunos abiertamente manifestaron que cada uno, por tener *ajayu* o el espíritu animador de la vida, tiene también *qamasa* (coraje) y *saqapa*, la fuerza conectadora (y comunicadora) con los *ajayus uywiris*, los criadores del cosmos (*pacha*) y con la red más amplia de la vida. Es posible que, hoy en día, muchas personas "desconectadas", por no tener esa fuerza curtida y cultivada, no pueden hacer uso de esa misma. Por lo tanto, tienen que recurrir a personas con fuerte *saqapa*. Obviamente, esto abre un espacio de debate sobre el rol del chaman y su poder centralizado (y el abuso de este), un debate que trataré en otro escrito.

La música y ritualidad colectiva en el contexto de la producción agrícola

Los rituales colectivos son relacionados con las épocas climáticas particulares durante el año, lo cual está dividido básicamente en una época seca (*ch'aki pacha)* y una lluviosa (*paray pacha*). Aunque muchos de estos rituales colectivos se perdieron últimamente (Rösing 2008a; Hachmeyer 2015), algunas comunidades, como Niñocorin, aún continúan practicando encuentros sociales espirituales, donde la música colectiva, practicada con flautas distintas de las las épocas secas y lluviosas, es una parte esencial para anticipar e iniciar los cambios de las épocas climáticas (*pachakuti*) dentro del calendario agrícola (Hachmeyer 2015). "Buenas" condiciones climáticas son condiciones climáticas "adecuadas", ambos desde perspectivas emocionales y biofísicas[74]. Van den Berg (1989) argumentó una vez que la tierra requiere fuerzas reciprocas, energía y alimentación para poder producir productos agrícolas a cambio. En su texto sobre los ritos agrícolas de los aymara (Van den Berg 1989: 84), el autor sostiene que

> Tocar música dentro del contexto de las actividades y ritos agrícolas no es simplemente un acto de divertimiento; no se trata de dar realce a estas actividades o ritos. Mas bien, es otro esfuerzo más para garantizar una buena cosecha y para que la vida continúe.

En este sentido, un encuentro importante en Niñocorin es el ritual para llamar la lluvia llamado *qallay* en noviembre, poco después de la fiesta de los muertos (Todos Santos)[75]. La siembra de maíz (*sara tarpuy*) ya pasó, y nuevas plántulas requieren lluvia para empezar a crecer propiamente. Hacer crecer productos agrícolas es un acto recíproco *par excellence*, ya que uno se pone en contacto con la tierra, y demanda sus nutrientes. Después de una época seca y larga, donde la tierra y el suelo se vuelven pelados y vacíos (Stobart 2006), y el mundo entero presenta un momento inánime y sin vida, *qallay*, que literalmente significa "inicio", es la reiniciación de la vida cíclica. En la madrugada, los enviados (*kachapuriq*) llevan ofrendas a lugares sagrados relacionados al agua, como, por ejemplo, manantiales o lagos en las montañas, y a su regreso, traen a la comunidad algo de estos lugares, como flores, hierbas y el agua misma. Los *kachapuriq* son recibidos con comida y música de los *qallay pinkillu*, y posteriormente, el ritualista colectivo de la comunidad, "el que hace andar al año" (*watapurichiq*), prepara la ofrenda ritual central con los ingredientes que los *kachapuriq* trajeron a la comunidad.

Mucho se escribió sobre los rituales colectivos para llamar la lluvia (*parayman purina, wakayli*) en la región kallawaya, pero el poder animador del sonido musical a menudo ha sido degradado a meramente un acompañamiento de esas

[74]La relación entre el hacer música colectiva en comunidades indígenas rurales en Bolivia con la producción agrícola también ha sido estudiado y documentado profundamente por Stobart (2006).

[75]Realmente se trata de una fiesta de "lo muerto" en un sentido humano y no-humano; sin embargo, actualmente (también por la coincidencia con la fiesta católica del Día de Todos los Santos), se hace referencia solamente a las almas humanas.

prácticas rituales (cf. Rösing 1996, 1995). Interesantemente, Rösing (1995) argumenta que la mesa sacrificial de rituales para llamar la lluvia no puede ser distinguida visualmente de las mesas preparadas para otros rituales colectivos durante el año agrícola. Por lo tanto, no es la performance ritual que revela la lógica de reciprocidad, sino las palabras dichas, oraciones y cantos, los cuales invocan los espíritus andinos de la lluvia (Rösing 1995).

Durante *wakayli*, los niños y las mujeres lloran (*waqay*) por lluvia en las cimas de los cerros. En este contexto quisiera destacar aquí el hecho de que los llamados para la lluvia a menudo no son meramente un pedir a espíritus mayores responsable de las lluvias de una forma subordinada. A lo contrario, se trata más bien de una creación intencional de tensiones y desequilibrios energéticos entre los humanosy los sujetos que hacen que llueve. Por ejemplo, Rösing (1995) describe una situación donde la gente lanzó piedras en las lagunas altas de las montañas para hacer enojar a los espíritus, para que manden lluvias, truenos y rayos como una forma de defensa contra los intrusos, o para castigar a aquellos que faltan el respeto a los espíritus. En un multiverso con habla inteligible y entendimiento especifico (solamente entre especies), llorar es una forma de comunicación

Foto: Sebastian Hachmeyer.

trans-específica de un dependiente hacia un guardián criador que es capaz de escuchar (Rösing 1995; Stobart 2006). Llorar es un momento de comunicar necesidad, temporalmente interrumpiendo el equilibrio general de fuerzas y energías para perpetuar la tensión ontológica entre el dependiente y guardián, en la cual la vida y toda existencia se funda (Stobart & Hachmeyer 2019; Stobart 2006).

Similarmente, *qallay pinkillu* lloran (*waqay*), cuando se los sopla logrando sonoridades estridentes. Por lo tanto, argumenté en otro lugar que el sonido musical, en vez de ser solo un acompañamiento de rituales colectivos, es la centralidad cósmica para anticipar e iniciar la transformación de la *pacha* (*pachakuti*) (Hachmeyer 2015). Esto se debe a la relación del sonido musical con el espíritu enigmático kallawaya del viento llamado *ankari* (Rösing 1990b). Hay muchas versiones de *ankari*, su propósito y esfera de acción, que en efecto le hace ontológicamente múltiple en muchos sentidos. Entre muchos ritualistas kallawaya, el *ankari* es el sirviente de los espíritus de las montañas (*apu*), quien lleva las ofrendas a los lugares sagrados. Asimismo, el *ankari* es muy importante para el clima local.

Rösing (1996) muestra que muchos rituales para llamar la lluvia en la región kallawaya tienen el propósito de cerrar la puerta del viento (*wayra punku*), para que el viento no disperse con su aliento las nubes portadoras de lluvia. Hablando sobre el *qallay* en Niñocorin, mi anfitrión, el *yachaj* Feliciano Patty, una vez asoció el sonido de los qallay pinkillu con la acción de detener el *ankari*. Como la tapa regula el flujo de aire hacia el bisel, el sonido producido analógicamente detiene el viento, para que las nubes portadoras de lluvia no sean dispersadas. Es el sonido musical que inicia la transformación de la época seca a la época lluviosa, regulando los patrones locales del viento y de la lluvia. Las practicas musicales constituyen correspondencias "saludables", pero también a veces tensionales, entre los seres vivos en mundos interrelacionados y cohabitados (*pacha*). Fortalecen la sociabilidad entre humanos y no-humanos y previenen daño hacia el bienestar de toda la comunidad, por ejemplo, frente a condiciones climáticas adversas para la producción agrícola. Se trata básicamente de comunicaciones trans-específicas.

El cuerpo de la montaña y el humoralismo kallawaya

Sin embargo, entendido como un "complejo físico-moral" (Rivière 1997), todo cambio inesperado y sin precedencia en el clima local, es manifestación de un debilitamiento de relaciones reciprocas (Hachmeyer 2015; Bold 2016). Consecuentemente, todo el "cuerpo de la montaña" (Bastien 1978) se enferma, incluyendo todos los seres vivos que la habitan. En vez de metaforizar esa singularidad andina, como Bastien (1978) solía hacer, podemos afirmar que la montaña *es* un cuerpo vivo, y que las personas viven en constante intercambio material y energético con la montaña. Bastien (1985) argumenta que esto también explicaría por qué los Kallawaya alimentan a santuarios de la tierra y de la montaña cuando curan enfermedades.

Foto: Sebastian Hachmeyer.

Foto: Sebastian Hachmeyer.

El cuerpo humano se llama *ukhu* en quechua, que literalmente significa "(a)dentro". A veces, el sufijo *-nti* se añade, *ukhunti*, lo que haría referencia a la idea de emergencia e integridad de sus partes (Bastien 1985). Bastien (1985: 598 [mi traducción]) argumenta que

> la integridad (salud) del cuerpo es un proceso en el cual fuerzas centrípetas y centrífugas juntan y dispersan fluidos que proporcionan emociones, pensamientos, nutrientes, y lubricantes para los miembros del cuerpo. Además, este proceso se extiende más allá de fronteras dualísticas de "dentro" y "afuera", ya que los fluidos del cuerpo son gobernados por dinámicas similares dentro del medio ambiente. Estas substancias fluyen de ida y vuelta entre el cuerpo y la montaña, lo cual tiene un eje central y niveles a través de los cuales aire y agua fluyen hacia lo interior y exterior.

En otro lugar (Hachmeyer 2019), argumenté que el cuerpo humano y el cuerpo de la montaña son equivalentes ontológicos en el sentido de que los fluidos de cuerpo humano son gobernados por dinámicas similares a los que están dentro de la montaña (en términos fisiológicos)[76]. Ellos fluyen de ida y vuelta entre la persona y la montaña, como una relación inseparable, en la cual la persona está apegada a la montaña, tal cual como la montaña está apegada a la persona, a través de sus cuerpos interrelacionados. La integridad del "cuerpo-persona-montaña" –o "salud", en términos diferentes–, es un proceso en el cual fuerzas centrípetas y centrifugas unen fluidos para después dispersarlos hacia las periferias. La enfermedad, no solo de la persona, sino también de la montaña, el clima local o la *pacha* en general, es relacionada con una circulación impropia de los fluidos y la desintegración de sus elementos internos.

Esto también corresponde con la manera en la cual los kallawaya herbolarios primeramente tratan la circulación de fluidos corporales, como aire, grasa, agua, bilis, sangre, etc. El especialista kallawaya en hierbas medicinales a menudo diagnostica la enfermedad a través de analizar el pulso de sus pacientes. Dependiendo de la calidad de la sangre del paciente (cálida=flujo rápido; fresca=flujo lento; húmeda=sangre espesa; seca=sangre rala), el especialista herbolario prescribe diferentes hierbas medicinales (cálidas, frescas, etc.) para regular los procesos de circulación. La música y la danza de los qallay pinkillu también se asocian con el cuerpo-persona-montaña y la idea de integralidad o

[76]La afirmación de Bastien (1985) puede ser considerada bajo los criterios del perspectivismo cosmológico en el sentido que la diferencia de los cuerpos se relaciona con los afectos corporales, no con la fisiología. Véase la siguiente cita de Viveiros de Castro (2012: 112f): *"A perspective is not a representation because representations are a property of the mind or spirit, whereas the point of view is located in the body. The ability to adopt a point of view is undoubtedly a power of the soul, and non-humans are subjects in so far as they have (or are) spirit; but the differences between viewpoints (and a viewpoint is nothing if not a difference) lies not in the soul. Since the soul is formally identical in all species, it can only see the same things everywhere - the difference is given in the specificity of bodies. [...] I am not referring to physiological differences -as far as that is concerned, Amerindians recognize a basic uniformity of bodies- but rather to affects, in the old sense of dispositions or capacities which render the body of every species unique: what it eats, how it moves, how it communicates, where it lives, whether it is gregarious or solitary..."*. (Viveiros de Castro 2012: 112f).

Foto: Sebastian Hachmeyer.

salud integral. Todos los participantes danzan en fila como un río serpenteante, moviéndose hacia arriba y abajo en toda la plaza central, hasta que los músicos forman un círculo en el centro de la plaza y los danzantes danzan alrededor de dicho círculo, en dirección contraria a las agujas de reloj y, a continuación, en el sentido de las agujas de reloj (Hachmeyer 2018; Bastien 1978). La danza es parte de la renovación y regulación de fluidos corporales, en el cuerpo humano, pero también entre el cuerpo y la montaña.

Conclusiones

Finalmente, podemos retornar a la afirmación de Álvarez sobre las propiedades de la música y danza del qantu introducido más arriba. Interpretando su afirmación a la luz de entendimientos humorales kallawaya del cuerpo, podríamos sugerir que los elementos kinestésicos del qantu regulan procesos de circulación del cuerpo, no sólo de los humanos, sino también dentro del cuerpo de la montaña. Muchas veces Álvarez también evocó el término "bailoterapia"

para designar los poderes curativos del qantu. Durante la típica coreografía, los músicos se dan la vuelta en una rotación contraria a las agujas del reloj, seguido de una rotación en el sentido de las agujas del reloj. Similarmente, las parejas danzan como un río serpenteante y giran en movimientos contrarios y en el sentido de las aguas de reloj. Muchas coreografías de músicas y danzas en la región kallawaya están relacionadas a tal curación enfocada en el cuerpo y sus fluidos, lo cual se basa en premisas ontológicas del animismo/perspectivismo.

Sin embargo, es interesante que las emociones y pensamientos, pero también la producción sonora comunicativa, i.e. el habla, estén relacionados con los fluidos en el cuerpo, especialmente el aire y su vínculo transcendental con la respiración y el viento. La mayoría de los estados emocionales, y sus patologías relacionadas, tienen sus vínculos con los pulmones, antes que, con el corazón, y con algo similar a aquello que los occidentales llaman mente[77]. Las emociones están transportadas por el viento y entran al cuerpo a través de la respiración (Burman 2016). Esto obviamente complejiza la relación entre *ajayu* y *ukhu*. Por lo tanto, el dualismo de espíritu/cuerpo, en el cual el animismo y el perspectivismo son entendidos como inversiones jerárquicas del naturalismo[78], hasta cierto punto puede resultar limitado para entender las relaciones complejas entre espíritu y cuerpo en el contexto kallawaya (o probablemente en los Andes). Por un lado, *ajayu* tiene ciertos componentes que están más relacionados con el cuerpo (*juch'uy ajayu*). Por otro lado, mi anfitrión argumentó que *ajayu* es más bien parte de *ukhu*; aún el gran espíritu (*jatun ajayu*) estaría siempre en contacto con la trama amplia de la vida, yendo más allá de los límites y las fronteras del propio cuerpo[79].

Concluyendo el artículo, argumentaría que el enfoque en el cuerpo en las curaciones kallawaya, incluyendo la música, el canto y el sonido, tiene que ser relacionado con la prevalencia de premisas animistas/perspectivistas donde el cuerpo es *locus* central de perspectiva, diferencia y relacionalidad. Esto puede que difiera, hasta cierto punto, con abordajes modernos (naturalistas) de la musicoterapia clínica donde la mente es el centro y la salud mental el último propósito de las intervenciones musicales. Luego, no me sorprende que la musicoterapia moderna clínica científica, enraizada en el concepto del "bienestar" de las ciencias sociales desde un inicio, tiende a cambiar últimamente hacia abordajes cognitivos neurocientíficos (Thaut *et al*. 2014). Si el uso del concepto de musicoterapia en el contexto kallawaya últimamente ayuda a facilitar una comunicación intercultural, está abierto para el debate. Hoy en día, los curanderos kallawaya usan las mismas palabras como sus homólogos modernos, pero quieren decir cosas diferentes; un suelo fértil para equívocos no-controlados.

[77]En este contexto, tiene que sonar un poco sin sentido para muchos curanderos kallawaya y músicos del *qantu*, originarios de las comunidades indígenas kallawaya, que alguna gente mestiza en la capital municipal de Charazani a menudo declaran que la música qantu, que se considera un paliativo de la tristeza y depresión, logra "llenar el corazón".

[78]"*Naturalism, typical of Western cosmologies, which supposes an ontological duality between nature, the domain of necessity, and culture, the domain of spontaneity, areas separated by metonymic discontinuity*" (Viveiros de Castro 2012: 84). El naturalismo es la idea que los humanos se diferencian de los no-humanos por virtud de su interioridad, que solo los humanos tienen cualidades inmateriales como el pensar reflexivo, moralidad, espíritu, idioma, y que los humanos y los no-humanos comparten la misma fisicalidad (Descola 2013).

[79]Por lo tanto, sugiero que algunos elementos de lo que Halbmeyer (2012) llama "mereología amerindia", o lo que Descola (2013) llama "analogismo" son también partes de las ontologías musicales kallawaya y andinas en un nivel más general de constitución del multiverso *pacha*. Lo discuto con más detalle en otro lugar.

Foto: Sebastian Hachmeyer.

Foto: Sebastian Hachmeyer.

Referencias

Alderman, J. 2016. *The Path to Ethnogenesis and Autonomy: Kallawaya-consciousness in Plurinational Bolivia*, PhD Thesis, St. Andrews University.

Allen, C. 2015. "The Whole World is Watching. New Perspectives on Andean Animism". En: *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Colombian Andes* (ed.). Tamara L. Bray. Colorado: University Press of Colorado. 23-46.

Arnold, D. 2017. "Hacia una Antropología de la Vida en los Andes". En: *El Desarrollo y lo Sagrado. Resignificaciones, Interpretaciones y Propuestas en la Cosmopraxis* (ed.). H. T. Galarza Mendoza. La Paz: ISEAT. 11-40.

Bastien J. 1987. *Healers in the Andes. Kallawaya Herbalists and their Medicinal Plants*. Salt Lake City: University of Utah Press.

Bastien J. 1985. "Qollahuaya-Andean Body Concepts: A Topographical-Hydraulic Model of Physiology". *American Anthropologist* 87 (3), 595-611.

Bastien J. 1983. "Pharmacopeia of Qollahuaya Andeans". *Journal of Ethnopharmacology* 8 (1983), 97-111c.

Bastien J. 1981. "Metaphorical Relations between Sickness, Society and Land in a Qollahuaya Ritual." En: *Health in the Andes*. J. Bastien and W. Donahue (eds.). Washington: American Anthropological Association. 19-37.

Bastien J. 1978. *Mountain of the Condor. Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. Illinois: Waveland Press.

Baumann, M. P. 1985. "The Kantu Ensemble of the Kallawaya at Charazani (Bolivia)." *Yearbook for Traditional Music* 17, 146-166.

Blanco Huaqui, F. 2018. "La Estética de la Música Kallawaya". *Pukara* 12(138), 11-12.

Bold, R. 2016. *Landscapes of Alterity. Climate Change in Contemporary Bolivia.* PhD Thesis, University of Manchester.

Burman, A. 2016. *Indigeneity and Decolonization in the Bolivian Andes. Ritual Practice and Activism*. Lanham: Lexington Books.

Cavalcanti-Schiel, R. 2014. "Cómo Construir y Sobrepasar Fronteras Etnográficas. Entre Andes y Amazonía por ejemplo". *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46(3): 453-465.

Cavalcanti-Schiel, R. 2007. "Las Muchas Naturalezas en los Andes". *Perifèria* 7(2). (https://doi.org/10.5565/rev/periferia.179).

Clayton, M., R. Sager y U. Will. 2004. "In Time with the Music. The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology." *ESEM CounterPoint*, Vol.1, 2004.

Davis, W. B., K. E. Gfeller and M. H. Thaut, 2008. *An Introduction to Music Therapy: Theory and Practice*. Third Edition. Silver Spring, Md.: American Music Therapy Association.

De la Cadena, M. 2015. *Earth Beings. Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham and London: Duke University Press.

DeNora, T. 2004. *Music in Everyday Life*. London: Cambridge University Press.

Descola, P. 2013. *Beyond Nature and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Erkkilä, J. Punkanen M., Fachner, J., Ala-Ruona, E., Pöntiö, I., Tervaniemi, M., Vanhala, M. y C. Gold. 2011. "Individual Music Therapy for Depression: Randomised Controlled Trial." *The British Journal of Psychiatry* 199(2), 132-139.

Gfeller, K. E. y W. B. Davis. 2008. "Clinical Practice in Music Therapy". En: *An Introduction to Music Therapy: Theory and Practice*. Third Edition. Davis et al. Silver Spring (ed.). Md: American Music Therapy Association. 3-14.

Gouk, P. (Ed.) 2000. *Musical Healing in Cultural Contexts (Music & Medicine)*. London and New York: Routledge.

Hachmeyer, S. 2018. "The Qantu and Music Therapy in the Kallawaya Heritage Context". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review,* 21-22.

Hachmeyer, S. 2015. *"Attracting and Banning Ankari. Musical and Climate Change in the Kallawaya Region in Northern Bolivia*". Master Thesis, Lund University.

Halbmayer, E. 2012. "Amerindian Mereology. Animism, Analogy, and the Multiverse". *Indiana* 29 (2012), 103-125.

Horden, P. 2000. *Music as Medicine: This History of Music Therapy Since Antiquity* (Music & Medicine). London and New York: Routledge.

Romero Kuljis, R. M. 2016. *Significados de los Qanthus como Elemento de Resistencia Cultural y Construcción del Espacio Social en Charazani, Niño Corín, Chajaya y Chullina de la Provincia Bautista Saavedra*. Bachelor's Thesis. Universidad Mayor de San Andrés.

Langevin, A. 1992. "Las Zampoñas del Conjunto de Kantu y el Debate sobre la Función de la Segunda Hilera de Tubos: Datos Etnográficos y Análisis Semiótico". *Revista Andina* 10 (2), 405-440.

Langevin, A. 1990. "La Organización Musical y Social del Conjunto de Kantu en la Comunidad de Quiabaya (provincia de Bautista Saavedra), Bolivia". *Revista Andina* 8(1), 115-137.

Larco, L. 1997. "Encounters with the Huacas: Ritual Dialogue, Music and Healing in Northern Peru", *The World of Music*, 39(1), 35-59.

Lewy, M. 2017. "About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism, and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology". *El Oído Pensante* 5(2). http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/11400

Llanos, D. y A. Spedding. 2009. "Los Valles Interandinos del Norte. Charazani y las Identidades en la Región Kallawaya" En: *¿Indígenas u obreros? La Construcción Política de Identidades en el Altiplano Boliviano*. D. Arnold (ed.). La Paz: Fundación UNIR-Bolivia. 398-428.

Loza, C. B. 2004. *Kallawaya: Reconocimiento Mundial a una Ciencia en Los Andes*. La Paz: Viceministerio de Cultura.

Mataros, A., Crowford, M. y S. Procter. 2011. "Music Therapy and Depression: It seems to work, but how?" *The British Journal of Psychiatry* 199(2), 92-93.

Maratos, A., Gold, C., Wang, X. y M. Crawford. 2008. "Music Therapy for Depression." *Cochrane Database of Systematic Reviews* 2008, Issue 1.

Rivière, G. 1997. "Tiempo, Poder y Sociedad en las Comunidades Aymaras del Altiplano". En: *Antropolgía del Clima en el Mundo Hispanoamericano*. M. Goloubinoff, E. Katz and A. Lammel (eds.). Quito: Biblioteca Abya-Yala, 31-56.

Rösing, I. 2010. *White, Grey and Black Kallawaya Healing Rituals*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Rösing, I. 2008 a. *Der Anden-Alltag. Im Schatten der UNESCO-Weltkulturerbe-Ernennung der Kallawaya-Kultur*. Gnas: Weishaupt-Verlag.

Rösing, I. 2008b. *Defensa y Perdición: La Curación Negra*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Rossing, I. 2008c. *Cerrar el Círculo: La Curación Gris como tránsito entre la Negra y la Negra y la Blanca.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Rösing, I. 2003. *Religión, Ritual y Vida Cotidiana en los Andes. Los Diez Géneros de Amarete.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Rösing, I. 1996. *Rituales Para Llamar la Lluvia*. La Paz: Amigos del libro.

Rösing, I. 1995. "Paraman Purina – Going for Rain. 'Mute Anthropology' versus 'Speaking Anthropology'. Lessons from an Andean Collective Scarcity Ritual in the Quechua-speaking Kallawaya and Aymara-speaking Altiplano Region (Andes, Bolivia)". *Anthropos* 90 (1/3), 69-88.

Rösing, I. 1993. *La Mesa Blanca Callawaya. Variaciones Locales y Curación del Susto*. La Paz: Amigos del Libro.

Rösing, I. 1992a. *La Mesa Blanca Callawaya. Una Introducción.* La Paz: Amigos del Libro.

Rösing, I. 1992b. *Die Verbannung der Trauer (Llaki Wijch'una). Nächtliche Heilungsrituale in den Hochanden Boliviens. Mundo Ankari Band 1.* Frankfurt am Main: Zweitausendundeins-Frankfurt.

Rösing, I. 1991. *Las Almas Nuevas del Mundo Callawaya. Análisis de la Curación Ritual Callawaya para Vencer Penas y Tristezas*. La Paz: Amigos del Libro.

Rösing, I. 1990 a. *Introducción al Mundo Callawaya. Curación Ritual para Vencer Penas y Tristezas*. La Paz: Amigos del Libro.

Rösing, I. 1990b. "El Ankari. Figura Central y Enigmática de los Callawayas (Andes bolivianos)". *Anthropos* 85(1./3.), 73-89.

Sigl, E. and D. Mendoza. 2012. *No se baila así nomás. Danzas Autóctonas y Folklóricas de Bolivia*. T.2. La Paz: Los Autores.

Stobart. H. 2017. "Dancing in the Fields: Imagined Landscapes and Virtual Locality in Indigenous Andean Music Videos". *TRANS* 20 (2016). (https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/07d-trans-2016-hs2.pdf)

Stobart. H. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Hants and Burlington: Ashgate.

Stobart. H. 2000. "Bodies of Sound and Landscapes of Music: A View from the Bolivian Andes." In *Musical Healing in Cultural Contexts*. P. Gouk (ed.). London: Routledge. 26-45.

Thaut, M.H., McIntosh, G.C. y V. Hoemberg. 2014. "Neurologic Music Therapy: From Social Science to Neuroscience" En: *Handbook of Neurologic Music Therapy*. M.H. Thaut and V. Hoemberg (eds.). Oxford: Oxford University Press.

Van den Berg, H. 1989. "La tierra no da así nomás". *Los Ritos Agrícolas en la Religión de los Aymara-Cristianos de los Andes*. Amsterdam: Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos.

Viceministerio de Culture. 2002. *Cosmovisión Andina de la Cultura Kallawaya. Candidatura de la República de Bolivia para su Proclamación como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*. La Paz: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Viceministerio de Culturas.

Viveiros de Castro. E. 2012. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*. Manchester: HAU.

Viveiros de Castro. E. 2004. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation". *Tipití: Journal of the Society of Anthropology of Lowland South America*, 2(1), 3-22.

Wang, S. y M. Agius. 2018. "The Use of Music Therapy in the Treatment of Mental Illness and the Enhancement of Societal Wellbeing". *Psychiatria Danubina* 30(7), 595-600.

Whitney Templeman, R. 1994. *We Answer Each Other. Musical Practice and Competition among Kantus Panpipe Ensembles in Bolivia's Charazani Valley*. Master Thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign.

World Federation of Music Therapy. 2011. President presents: Announcing WFMT's NEW Definition of Music Therapy. (http://www.wfmt.info/WFMT/President_presents..._files/President%20presents...5-2011.pdf)

Comentario:
Música, contienda, perspectivismo y ontografía en los andes

Juan Javier Rivera Andía[80]

Entre muchas de las virtudes de este estudio de Sebastian Hachmeyer, se encuentra la de acercarse a un pueblo prácticamente emblemático de los Andes sureños (como lo atestiguan las conocidas etnografías en torno a los curanderos kallawaya) desde un marco interpretativo, en cambio, todavía poco frecuente en esta área de estudios (el perspectivismo). Su propuesta aborda, además, un asunto tan actual como el de la lectura de prácticas (curativas y musicales) indígenas a partir de conceptos exógenos aplicados rígidamente y usualmente desde el poder (tales como el de "musicoterapia"). En concordancia, nos ofrece un fino análisis de esta imposición conceptual sobre la música y cosmología kayawallas en términos de un "equívoco no-controlado": "Hoy en día, los curanderos kallawaya usan las mismas palabras que sus homólogos modernos, pero quieren decir cosas diferentes".

Aquí nos limitaremos a comentar sólo algunos puntos que emergen de las muchas perspectivas abiertas por este artículo. Intentando resaltar aquello que nos parece lo más útil en el momento actual de los estudios etnográficos sobre la música y la cosmología de los Andes, abordaremos:

1. La pertinencia del perspectivismo para la comprensión de los diversos modos de componer el mundo propio de las tierras altas sudamericanas (los kayawalla incluidos). Vamos a resaltar dos aspectos de este marco analítico: el perspectivismo como ilustración etnográfica pertinente en los Andes y el perspectivismo como ilustración de un método destacado por el llamado "giro ontológico"[81].

[80]Universidad of Bonn. Algunas partes de este texto son reelaboraciones de partes específicas de los siguientes dos textos: el capítulo titulado *Humanos y no humanos en la música indígena de los Andes contemporáneos,* publicado en el libro editado por M. Ventura, J. L. Mateo y M. Clua: *Humanidad. Categoría o condición. Un viaje antropológico* (Barcelona: Bellaterra 2018, pp. 201-213); y el manuscrito titulado *Contiendas y apropiaciones en el tratamiento ritual de animales. Una mirada extra-andina de la herranza*"(actualmente, bajo evaluación como parte de una compilación editada por Francisco Pazzarelli, Lucila Bugallo y Penelope Dransart).

[81]Es de notar que Hachmeyer también hace alusión a la categoría de "animismo" (tal como la definiera Philippe Descola) pero no a la de "analogismo" —que Descola mismo propone para explicar cosmologías como las de los Andes, aunque recientemente haya negado que su propuesta se trate de un esquema descriptivo (2016: 37). Para otros autores americanistas que han tomado distancia de estas categorías específicas de la propuesta teórica de Descola, véase E. Viveiros de Castro (2015: 230-239) y J. Neurath (2019: 102-104).

Mujeres de la comunidad de Upinhuaya (población de habla aymara) en su sede (2008).
Foto: Marco Irahola.

a. El primero se concentrará en la comprensión de ciertos datos etnográficos de los Andes. Entre estos, nos interesa resaltar no sólo aquellos relacionados con la música (como los cantos ganaderos), sino en particular aquellos asociados a un aspecto general bastante descuidado en la etnografía andina: la contienda, cuya utilidad para comprender las formas de componer el mundo en los Andes (incluyendo la música) nos parece tan innegable como la de la usualmente resaltada reciprocidad.

b. El aspecto metodológico que el perspectivismo nos invita a considerar aquí no es sólo la "equivocación controlada" (ya resaltada por Hachmayer), sino también la llamada "ontografía" y su importancia para una comprensión cabal de las formas de componer el mundo en los Andes.

2. A modo de ejemplo, terminaremos estos comentarios ofreciendo un recuento de aquellas características etnográficas de las expresiones musicales andinas que la aplicación rígida de conceptos exógenos (tales como el de "musicoterapia") omiten o minimizan —un recuento, además, en contraste con las posibles contribuciones de exploraciones ontográficas recientes.

La contienda o acerca de algunas posibilidades abiertas por el perspectivismo en los Andes

No es nuestra intención ni es este el lugar apropiado para hacer un recuento de la pertinencia del perspectivismo en los Andes. Nos limitaremos, pues, a señalar un solo caso específico relacionado con la música: la adopción, por parte de los cantos rituales de los ganaderos, de la perspectiva del ganado, tal como puede apreciarse en las prosopopeyas presentes en las canciones de la herranza (Quijada Jara 1957, Rivera Andía 2016)[82]. En estos cantos, cuando el ganadero dice "yo" no es él quien habla sino al ganado. Es decir, aquél adopta la perspectiva de éste. Así, cuando el ganado dice, en estos cantos, "tu", no se refiere sino al ganadero. Nos preguntamos si este fenómeno no reflejaría también, siguiendo los modelos explicativos abiertos por el perspectivismo (Viveiros de Castro 2015: 185), la adopción de un enemigo en tanto sujeto; una adopción que, quizá, permitiría, además, al ganadero que participa en la herranza, verse a sí mismo como tal (Fausto 2012 [2001]: 305).

Mujeres en fiesta. Charazani.
Foto: Marco Irahola.

[82]Mencionaremos, de paso, por su relación con la ganadería, que las informaciones etnográficas sobre los animales en las tierras altas parecerían abonar la hipótesis de un perspectivismo andino. La primera de ellas es que, en la perspectiva de los cerros, los animales depredadores constituyen sus hatos. En los Andes, al menos dos animales no domesticados, el puma y el zorro, suelen ser considerados como el ganado que pertenece a los cerros (Urton 1985). Es decir, ambos son vistos como depredadores por los ganaderos, mientras que los cerros los ven como su ganado (véase también Stobart 2006). Agradezco a S. Hachmeyer por hacerme notar esta última referencia.

Esta cuestión nos lleva a la contienda. En efecto, la hipótesis acerca de un cierto tipo de subjetividad que podría estar siendo apropiada durante las canciones ganaderas que incluyen estas prosopopeyas, parecería reforzarse si tomamos en cuenta el aspecto bélico de la herranza, donde se debe arrebatar el ganado a los cerros considerados dueños del ganado. La disputa, en ese caso, no implicaría solamente la propiedad del ganado, sino también, y sobre todo, el predominio de una perspectiva, sea la de los ganaderos, sea la de las montañas. Otras etnografías amazónicas recientes describen una tensión igualmente persistente entre humanos y entidades no humanas (cf. Vilaça 2016: 194). Podría considerarse, por ejemplo, que, así como los wari' de Rondonia (Brasil) deben batirse constantemente con el demonio para defender su adopción de la perspectiva del dios cristiano, los ganaderos necesitan también de una contienda ritual reiterada cada año contra los cerros para adoptar —como efectivamente lo hacen en la herranza— la perspectiva humana ganadera (dicho sea de paso, equiparada también a la cristiana, pues las imágenes católicas suelen ser los "santos patrones" del ganado) (Rivera Andía 2003)[83].

Mujer de la comunidad de Upinhuaya. Foto: Marco Irahola.

Volviendo al artículo de Hachmeyer, quisiéramos resaltar un fragmento que consideramos particularmente revelador: "los llamados para la lluvia a menudo no son meramente un pedir a espíritus mayores responsable de las lluvias de una forma subordinada. Al contrario, se trata más bien de una creación intencional de tensiones y desequilibrios energéticos entre los humanos y los sujetos que hacen que llueve. Por ejemplo, Rösing (1995) describe una situación donde la gente lanzó piedras en las lagunas altas de las montañas para hacer enojar a los espíritus, para que manden lluvias, truenos y rayos... llorar es una forma de comunicación trans-específica de un dependiente hacia un guardián criador que es capaz de escuchar... temporalmente interrumpiendo el equilibrio general de fuerzas y energías para perpetuar la tensión ontológica entre el dependiente y guardián... Las prácticas musicales constituyen correspondencias "saludables", pero también a veces tensionales...". Tomando distancia de la lectura usual de unos humanos (respetuosamente) subordinados que suplican, por medio de ofrendas, los beneficios de seres no humanos (sagrados); aquí Hachmeyer nos ofrece una mirada que deja de invisibilizar datos etnográficos donde aquellos usan la contienda para retar a estos. En el caso del llanto ritual (muy cercano a los cantos ganaderos que acabamos de mencionar), Hachmeyer se preocupa por no descuidar la necesidad de producir una "tensión" entre humanos y no humanos.

La relevancia de la contienda en la etnografía andina (en el mismo grado que el de la reciprocidad) aparece tácitamente respaldada por lo que Peter Gose ha llamado recientemente el carácter "semi-social" de los cerros tutelares. Su propuesta parte de la crítica de perspectivas como las de Marisol de la Cadena, cuya expresión más reciente podría ubicarse probablemente en la compilación

[83]La primera vista, podría parecer sorprendente que, a pesar de estar basada en relaciones de crianza, la etnografía de la ganadería andina pueda cotejarse con un modelo interpretativo enfocado en la contienda, como el perspectivismo. Sin embargo, por un lado, recordemos que la etnografía de la herranza contiene una lógica bélica cuya necesidad está basada en la inestabilidad de la propiedad del ganado. Esto es, una lógica que está en el centro de aquellas propuestas perspectivistas donde es necesario batirse incesantemente por el predominio de la propia perspectiva sobre la del otro. Por otro lado, prácticas de manutención "*more mundane*", tales como la domesticación de animales, constituirían, tanto como la cacería, formas igualmente propicias para la articulación de la familiarización con la depredación (Costa 2017: 23-25).

que editara recientemente junto con Mario Blaser. En efecto, algunas preguntas cruciales surgen de esta compilación: ¿Es realmente posible que, como proponen los editores, aquellos que, obstinadamente, se rehúsan a ser aniquilados se representen a sí mismos, en la así llamada esfera pública, con aquello que los constituye en toda su heterogeneidad? Ahora bien, si la propuesta de Blaser y De la Cadena (2018: 10) fuera viable, ¿cuál sería, entonces, el precio de esta traducción de sus cosmologías, vocabularios conceptuales y proyectos existenciales a un lenguaje modernizado (De la Cadena y Blaser 2018: 184)? Con respecto a estas cuestiones, Gose nos pone en guardia frente a propuestas que tienden a domesticar excesivamente la agresividad de los cerros (volviéndolos así, por ejemplo, "parientes" de los hombres). Tal opacidad soslaya, para este autor, la contienda que los humanos necesitarían llevar a cabo en respuesta a aquella agresividad. En su análisis, Gose señala que las relaciones entre los hombres y los cerros tienen como precondición la autonomía de estos últimos (Gose 2018: 501), y que los aspectos benignos de estas relaciones no serían sino meras respuestas provisionalmente exitosas al desafío que esta autonomía (potencialmente agresiva) constituye (Gose 2018: 502). Los aspectos agresivos o "salvajes" de los cerros no serían, pues, anulados por las relaciones establecidas con los humanos en términos de "pagos" u "ofrendas;" al contrario, estos supondrían aquellos (Gose 2018: 500).

Ahora bien, al margen de si ciertos casos andinos constituyen o no un eco lejano del perspectivismo amazónico (o una suerte de perspectivismo débil), valdría la pena explorar qué modelos conceptuales desarrollados a partir de la etnografía extra-andina podrían ser expuestos a la evidencia etnográfica de los Andes con mayor productividad para ésta.

Niña con traje de fiesta. Foto: Marco Irahola.

Entre otras muchas posibilidades[84], valdría la pena concentrarnos en el modelo teórico de la "depredación familiarizante" de Carlos Fausto, donde el complemento de una economía simbólica de la depredación (clave en el perspectivismo) no se encontraría en una teoría de la reciprocidad balanceada —que tiene todavía tanto peso entre las herramientas conceptuales usadas para entender el mundo ritual de los Andes. Por el contrario, el complemento de una economía simbólica de la depredación se hallaría más bien en una teoría de las relaciones asimétricas —como, por ejemplo, aquellas entre padre e hijo, amo y mascota, ganadero y ganado, o incluso entre agricultor y tierra (Brightman et al. 2016). Para elaborar este complemento, Fausto debió ir, en cierto modo, a contracorriente del énfasis cinegético en la antropología amazónica asociada al perspectivismo (Viveiros de Castro 1996, Lima 1996). Le fue necesario enfatizar que la depredación (y la contienda que implica) no es sino un momento del proceso de producción de personas, en la cual lo que él llama la familiarización es otro momento igualmente crucial (Fausto 2012 [2001]: 230).

Por nuestra parte, nos parece que, en el estudio del mundo ritual de los Andes, se requeriría un esfuerzo análogo pero inverso. Para examinar las cosmologías andinas tenemos que comprender que la reciprocidad balanceada es sólo uno de sus aspectos; y que la contienda es otro momento igualmente importante. En suma, lo que un esfuerzo verdaderamente comparativo de las etnografías andinas y extra-andinas de las relaciones entre humanos y no humanos nos parece prometer no sería sino el desarrollo, basado en el trabajo de campo, de un modelo de sus relaciones complementarias de reciprocidad y de contienda. La construcción de este modelo balanceado de las relaciones amerindias tiene, a nuestro parecer, al menos un frente fundamental: una mirada ontográfica del mundo ritual amerindio. Nuestro siguiente punto, inspirado por el estudio de Hachmeyer, tratará del mismo.

El método ontográfico como algo bueno para pensar

Ahora bien, de la elección de Hachmeyer del perspectivismo como categoría analítica pertinente para un caso andino, se desprende un tema más general: el énfasis metodológico propuesto por algunos de los exponentes de la antropología ontológica. En efecto, según el mismo Viveiros de Castro, lo más interesante del perspectivismo no sería que ilustre un fenómeno etnográfico determinado, sino más bien que ejemplificaría un imperativo metodológico del pensamiento antropológico. Este imperativo sería la necesidad de ser capaces de ejercer reconceptualizaciones radicales que nos permitan escapar de una

[84]Por ejemplo, donde hay contienda, hay negociación o, en términos de la reciente etnografía de Chloe Nahum-Claudel, "diplomacia". Aunque la autora no llega a afirmar que las acumulaciones de vitalidad regenerativa y depredadora sean mutuamente excluyentes (2018: 13)—, sostiene que el interés enawenê en el acrecentamiento de la vitalidad cambiaría las relaciones con estos espíritus de potencialmente agonísticas en sinérgicas (Nahum-Claudel 2018: 35). En resumen, que la fuerza vital sea compartida con entidades no humanas y que, por tanto, deba ser arrebatada de estas, conllevaría la inclusión de principios de negociación, reciprocidad y cuidado (Nahum-Claudel 2018: 12). Es en este marco que la autora propone el concepto de diplomacia, que se expresaría en diversos y variados aspectos de la vida enawenê (Nahum-Claudel 2018: 35).

conceptualización substantivista de categorías tales como sociedad y naturaleza, no "aplicables" a las cosmologías indígenas que explora (Viveiros de Castro 2015: 242). En otra parte, también ha reconocido que su uso del término "ontología" como una reacción ante el predominio excesivo de la epistemología (Viveiros de Castro 2016: 271).

Por su parte, para Holbraad y Pedersen (2017), la antropología no consistiría en comparar ontologías; sino más bien en la comparación como ontología (2017: 154)[85]. Su caracterización metodológica del giro ontológico se expresa en el concepto de "ontografía". Esta consiste en una radicalización del método comparativo que no sólo suspende sino que transforma las categorías de las ciencias sociales (Charbonnier *et al*. 2016: 5-7). La reciente compilación de Charbonnier *et al*. (2016), por ejemplo, coloca la ontografía en el centro de su propuesta: "*to intensify the descriptive powers of anthropology to the point of provoking a crisis in the concepts fundamental to the European philosophical tradition, both within and outside the social sciences*" (Charbonnier *et al*. 2016: 1). Aquí, el concepto de ontografía no es sino una formalización explícita de una de las características de toda empresa antropológica y del desvío antropológico:

[85]La crítica a la obra tardía de Philippe Descola, a la que consideran desinteresada en la autoreflexión (Holbraad y Pedersen 2017: 65), es aquí explícita. Holbraad y Pedersen toman distancia frente a lo que llaman ontologías profundas u "otros giros ontológicos," que clasifican en cuatro conjuntos o tipos de estudios: la filosofía y la llamada "object-oriented ontology", las "ontologías profundas", las "ontologías alternativas" y, finalmente, los Estudios de Ciencia y Tecnología (2017: 41).

Conjunto de qantu, plaza principal de Charazani (Corpus Christi 2008).
Foto: Marco Irahola.

"¿Quieres pensar la modernidad? Mejor comienza desde fuera de ella" (Charbonnier *et al*. 2016: 2). Martin Holbraad, quien propusiera el término de "ontografía" en la acepción que discutimos aquí, ha insistido recientemente en que las suposiciones ontológicas que hacemos como antropólogos deben ser alteradas si queremos aspirar a una descripción desprovista de prejuicios analíticos. Las preguntas ontológicas serían, pues, ante todo, cuestiones de conceptualización. En suma, lo que intenta la ontografía es "convertir la aporía de la diferencia etnográfica en la actividad de concebir nuevos pensamientos" (Holbraad 2016: 133-134). Para Holbraad, no hay concepto antropológico que se "aplique" a los hechos, sino que aquel es siempre una transformación, una versión de estos (Holbraad 2016: 152).

Vista general de la comunidad de Chullina (2006).
Foto: Marco Irahola.

En suma, junto con Pedersen, Holbraad ha dejado en claro que entienden el llamado "giro ontológico" como una "propuesta estrictamente metodológica" (Holbraad y Pedersen 2017: ix). Reafirmada de forma casi incesante, esta versión metodológica —que podría verse como un intento de ponerse al abrigo de aquellas críticas que acusan al giro ontológico de esencialista y metafísico (Holbraad y Pedersen 2017: 25)— está basada en las tres prácticas analíticas que Holbraad ha descrito en trabajos previos: a saber, reflexividad, conceptualización y experimentación (Holbraad 2014). Por medio de ellas, Holbraad y Pedersen intentan mantener abiertas e interrelacionadas dos preguntas fundamentales: ¿Qué es y qué puede ser lo que observamos en nuestra etnografía? ¿Cómo moldear nuestros conceptos para articular apropiadamente aquello que observamos? (Holbraad y Pedersen 2017). Poner en tela de juicio nuestras suposiciones más caras nos permitiría, pues, imaginar más y mejor (Holbraad y Pedersen 2017: 1-2). Pero para lograr este imperativo de mantener nuestras suposiciones en continua suspensión, requerimos que la epistemología deje paso a la ontología (Holbraad y Pedersen 2017: 5).

Holbraad y Pedersen advierten que, aunque su propuesta formule preguntas ontológicas, esta no busca las respuestas en la ontología. De lo que se trata es de limitar la ontología a la pregunta y aislarla de la respuesta (Holbraad y Pedersen 2017: 37). En suma, las preguntas ontológicas son puestas al servicio de problemas eminentemente epistemológicos (Holbraad y Pedersen 2017: 5)[86].

Finalmente, la "sensibilidad etnográfica" sería, en realidad, solo la llave para modificar el entendimiento mismo de la antropología por medio de reconceptualizaciones constantes. De hecho, los autores llegan a sugerir que, sin el giro ontológico tal como ellos lo definen, la antropología estaría condenada a una persistente malinterpretación (2017: 3-5). Lo que ellos proponen se expresa, por momentos, como nada menos que la transformación de la infraestructura del pensamiento antropológico (2017: 199).

Así, llegamos al último punto de este comentario. Considerando el análisis perspectivista de la música en los Andes, que Hachmeyer propone al contrastar

[86]Para Matei Candea, este es el precio que debe pagarse por la recompensa de lo que él llama "comparación frontal", esto es, por la posibilidad radical de desafiar los mismos términos en los que la antropología se pone en práctica (Candea 2016: 100). Es decir, el precio de la ontografía sería una cierta unidad artificial (Ob.cit.: 99).

Fiesta patronal Athun Ayllu Amarete (2006). Foto: Marco Irahola.

las prácticas kayawallas con aquellas implícitas en la noción de musicoterapia, ¿qué podría iluminarse con un acercamiento ontográfico acerca de los no humanos que intervienen en la música de esta región? Es decir, ¿qué sucedería si tomáramos en serio la siguiente observación?: "*what we call music or musical instruments may not always be considered music or musical instruments by the people of the cultures themselves*" (Olsen, 2007 [2000]: 39).

El concepto de "musicoterapia" o la incesante omisión de lo existente en los Andes

Podemos comenzar este último apartado con este extracto del artículo de Hachmeyer: "El enfoque en el cuerpo dentro de las curaciones kallawaya debe ser relacionado con la prevalencia de premisas ontológicas del animismo/perspectivismo, donde el cuerpo es el *locus* central de perspectiva, diferencia y relacionalidad. Esto difiere, hasta cierto punto, de nociones modernas (naturalistas) de la musicoterapia clínica, donde la mente y el espíritu son el centro y la salud mental la finalidad última de las intervenciones musicales". Este énfasis en el cuerpo (muy acorde, en efecto, con el perspectivismo) podría, además, complementarse con el contraste entre la llamada musicoterapia y lo que sabemos de la música de raigambre indígena en los Andes. ¿Es acaso en los Andes amerindios la música un instrumento de curación, un objeto producido y utilizado por (y para) los hombres? ¿Qué es lo que, en esta región, vuelve propiamente audible un instrumento musical? ¿Qué es lo que, desde una perspectiva indígena, permite que exista aquello que llamamos música? Siguiendo las perspectivas de Henry Stobart a este respecto (2006: 102), señalaremos algunos elementos para una posible respuesta:

Fiesta patronal Athun Ayllu Amarete (2006). Foto: Marco Irahola.

1. La literatura etnográfica atestigua, de manera persistente, aunque no siempre muy estudiada, la práctica de dejar los instrumentos musicales (sobre todo cordófonos, pero también aerófonos y membranófonos), en unos lugares particulares, durante toda la noche de la víspera de su uso. Estos espacios suelen ser cercanos a corrientes de agua (como, por ejemplo, la orilla de una cascada, el puente sobre un riachuelo, o cavernas en las que se veneran cruces asociadas a ciertos manantiales). El propósito es que ciertas entidades no humanas (a veces, personificadas como "sirenas") "afinen" el instrumento. (Véase también el artículo de Alejandro Barrientos en este dossier).
2. Pero no es solo que los hombres están lejos de ser los únicos responsables de una producción apropiada de la música. Esta requiere, además, la intervención previa de otros elementos no-humanos que forman parte de la manufactura misma de los instrumentos musicales. Así, por ejemplo, se han reportado casos en los que se coloca, dentro del instrumento, un ají, un diente de ajo o incluso el cuerpo de un pajarillo (Jiménez Borja 1951). En otros casos, más que incorporar un elemento, en cierto modo suplemetario, dentro de instrumento, se trata del material mismo que lo construye. Sucede así, por ejemplo, con la madera de la cual son hechas algunas de las

flautas de los Andes septentrionales (como en Lambayeque). Esta debe provenir de un árbol en donde se practican ritos específicos (se encienden velas bajo su tronco y se dejan, sobre sus ramas, con el ánimo de protegerlos, bolsos de tierra de las parcelas del visitante, lana de sus ganados e incluso cabellos de sus parientes). En el caso de la fabricación de cordófonos (como la cañareja, también de Lambayeque), se considera necesario usar al menos dos tipos de madera, que, además, deben guardar una relación particular entre sí. Es decir, las maderas para la cubierta y el fondo deben provenir de árboles que crecen en pisos ecológicos distintos. Por ejemplo, si se usa aliso para hacer la cubierta de la caja, se debe utilizar cedro para el fondo. Sólo así la "cañareja" será "sonante". Este requerimiento recuerda el caso de los parches de la *tinya* cuyos cueros deben provenir de animales que se opongan entre sí. En efecto, en diversas regiones andinas (Villarreal 1959; Quijada 1957 y 1982; INC 1978: 104), los parches de una tinya deben ser hechos de pieles no solo distintas, sino de animales considerados antagónicos. De ese modo, explican, los cueros de, por ejemplo, un perro y de un zorro, se batirán entre sí. Es, pues, un enfrentamiento o antagonismo entre dos seres vivos (sean animales o vegetales) lo que hace posible que un instrumento, como la tinya o la cañareja, sean susceptibles de producir música.

3. Si, como vemos, el afinamiento apropiado y la constitución de un instrumento musical "sonante" requiere de entidades no humanas, no debería sorprender demasiado que el aprendizaje de aquello que se toca con el mismo siga un principio similar. ¿Quién enseña, pues, aquello que se toca con un instrumento? La música del *kinran pinkullu* de la sierra de Lambayeque es enseñada a las mujeres por los "encantos", entidades que les dejan escuchar sus melodías cuando se encuentran en los cerros cubiertos de niebla. El "bombito" de Luya (departamento de Amazonas, Perú) fue enseñado a tocar a los hombres por un ave. En Bolivia, Stobart escuchó que las melodías "*come to you when you are near a river, maybe at night, while you rest, as in a dream*" (2010: 199)[87].
4. Finalmente, en ocasiones, los mismos instrumentos aparecen como personificados y provistos de intenciones como seres vivos con necesidades propias. En algunos relatos, un instrumento musical cobra "vida" y se bate para defender a su dueño (Pilco 2012: 90). Además, no es solo que cuando se describen las piezas que integran un instrumento, se evidencie un esquema que recurre a las partes del cuerpo humano (Stobart 1994, Rivera 2013)[88], o que cuando ya no sea tocado (sea porque está dañado o le falta alguna pieza), se diga que está muerto. Se trata también de la presencia, en los instru-

Mujeres de la comunidad de Upinhuaya (población de habla aymara) en su sede (2008). Foto: Marco Irahola.

[87]En otras regiones andinas, no solo la música sino también las danzas aparecen como enseñadas a los hombres por entidades no-humanas (Rivera 2003).
[88]En el Norte de Potosí (Bolivia), además, los instrumentos musicales son conceptualizados como los huesos de los cerros (Stobart 2006). Agradezco a S. Hachmeyer por hacerme notar esta última referencia.

Conjunto de qantu, plaza principal de Charazani (2006). Foto: Marco Irahola.

Fiesta patronal Athun Ayllu Amarete (2006). Foto: Marco Irahola.

Comunidad de Upinhuaya – Municipio de Curva.
Foto: Marco Irahola.

mentos, de ciertas necesidades compartidas con los humanos. Así, en la sierra de Lima (Perú), se practica, en el aro de los tambores, un orificio con el fin de soplar humo de tabaco dentro del instrumento durante la noche de la víspera de los rituales ganaderos (Rivera 2003). En otras regiones, "[al tambor] se le sahúma con humo de cigarro 'para que se caliente'" (Jiménez 1951). En el caso de los instrumentos de viento, la necesidad compartida con los humanos es además, propia de un género en particular. Así, aquellas traversas tocadas por mujeres, requieren que se introduzca agua en ellas; en cambio, las flautas y las dulzainas que interpretan los hombres necesitan más bien de aguardiente (Rivera 2015). Solo "calentando" así los instrumentos, es posible obtener un sonido apropiado o tan "potente" que pueda ser escuchado desde lejos (Jiménez Borja 1951: 45; Stobart 1994).

5. Recuérdese, además, el papel de la cañareja del norte andino en la seducción de las mujeres (Rivera Andía 2013). Una ideología similar, que asocia el sonido de los cordófonos con el cortejo de mozas, ha sido encontrada en los Andes del sur (Turino 1983; Grassler 1997: 42), una región donde las flautas también tienen un papel similar (Stobart 2010: 197). En el norte, la narración de la atracción que ejerce este instrumento es canónica: un muchacho foráneo toca su cañareja de modo que la muchacha que le interesa pueda oírlo. Pero solo si el mozo logra tocar siguiendo el estilo en que ella (y las mujeres de su pueblo) canta, la mujer se entregará a él. ¿En qué medida el actor de este juego de seducción entre hombres y mujeres por medio de una suerte de armonización sonora (Stobart 2008: 74 -75), no es sino el instrumento musical mismo?

Hemos, pues, intentado resumir muy escuetamente un conjunto de datos etnográficos que resultarían omitidos por un uso rígido de categorías como las definidas por la "Asociación internacional de musicoterapia". En contraste con este uso, el estudio de las expresiones musicales andinas requiere de una reflexión constante acerca de la pertinencia de sus herramientas analíticas (Stobart, 1994, pp.35-36; véase también Holbraad, 2014). Más aun, necesitamos investigar las percepciones, categorías y sistemas axiomáticos asociados a los diferentes sentidos si queremos describir, analizar y entender el uso de las técnicas sonoras que transforman y manipulan el medioambiente (Lewy, Brabec, and García 2015, p.20). Autores interesados en la música de las tierras bajas sudamericanas han resumido recientemente sus observaciones etnográficas en términos de comunicación trans-específica (Schoer, Brabec y Lewy 2014: 18). En su empeño, estas propuestas han desembocado en categorías tales como "*sonic perspectivism,*" "*ambient multinaturalism,*" (Brabec, 2012) o "sonorism" (Lewy, 2015, p.85)[89]. El examen de la utilidad de estas categorías en casos andinos contemporáneos como el de los kayawallas, en nuestra opinión, es más que necesario. Malentendidos como el señalado por Hachmeyer con respecto a la "musicoterapia" dejan claro que tal tarea está lejos de ser un mero juego intelectual.

[89]Por su parte, la etnografía huichol de J. Neurath ha propuesto una suerte de perspectivismo gestual o ritual: "*Participants in one ritual celebrate together, but are immersed in ontologically differentiated ritual dynamics. While some are practicing free gifts, others practice reciprocal exchange*" (2019: 104).

Referencias

Brabec. B. 2012. "About magical singing, sonic perspectives, ambient multinatures, and the conscious experience". *Indiana*, 29, 73-101.

Brightman, M.; Fausto, C. y V. Grotti (eds.). 2016. *Ownership and Nature: Studies in Native Amazonian Property Relations.* New York and Oxford: Berghahn.

Candea, M. 2016. "We Have Never Been Pluralist: On Lateral and Frontal Comparisons in the Ontological Turn". En: Charbonnier, P., G. Salmon y P. Skafish (ed.). *Comparative Metaphysics: Ontology After Anthropology*. Rowman y Littlefield International.

Charbonnier, P., Salmon, G. y P. Skafish (ed.) 2016. *Comparative Metaphysics: Ontology After Anthropology*. Rowman y Littlfield International.

Costa, L 2017. *The Owners of Kinship. Asymmetrical Relation in Indigenous Amazonia*. Chicago: Hau Books.

De la Cadena, M. y M. Blaser. 2018. *A world of many worlds*. Duke University Press.

Descola, P. 2016. "Varieties of Ontological Pluralism". En: Charbonnier, P., G. Salmon y P. Skafish (ed.). *Comparative Metaphysics: Ontology After Anthropology*. Rowman y Littlefield International. 27 - 39.

Fausto, Carlos. 2012 [2001]. *Warfare and Shamanism in Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gose, Peter. 2018. "The semi-social mountain. Metapersonhood and political ontology in the Andes". HAU: *Journal of Ethnographic Theory* 8 (3), 488–505.

Grassler, J.-M. 1997. "Bolivie – charangos du Norte Potosí". *Bulletin de la société suisse des Américanistes*, 61, 39-44.

Holbraad, M. 2014. "Tres provocaciones ontológicas". Ankulegi. *Revista de Antropología Social*, 18, 127-39.

Holbraad, M. 2016. "The Contingency of Concepts: Transcendental Deduction and Ethnographic Expression in Anthropological Thinking". En: Charbonnier, P., G. Salmon y P. Skafish (ed.). *Comparative Metaphysics: Ontology After Anthropology*. Rowman y Littlefield International.

Holbraad, M. y M. A. Pedersen. 2017. *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition.* Cambridge University Press.

Instituto Nacional de Cultura (INC). 1978. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: INC.

Jiménez, A. 1951. *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Museo de la Cultura.

Lewy, M. 2015. "Más allá del ´punto de vista´: sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas". En: B. Brabec, M. Lewy and M. García (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles.* Berlin: Indiana. 83-98.

Lewy, M., Brabec, B. y M. García. 2015. "Introducción". En: B. Brabec, M. Lewy and M. García (eds.). 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles*. Berlin: Indiana. 7-26.

Lima, T. S. 1996. "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi". *Mana* 2.2, 21–47.

Nahum-Claudel, C. 2018. *Vital diplomacy. The Ritual Everyday on a Dammed River in Amazonia*. Oxford, New York: Berghahn Books.

Neurath, J. 2019. "Invented gifts, given Exchange. The recursive anthropology of Huichol modernity". En: Pitarch, P. y José Antonio Kelly (eds). *The culture of invention in the Americas. Anthropological* experiments with Roy Wagner. Canon Pyon: Sean Kingston, 91-107.

Olsen, D. 2007b [2000]. "The Distribution, Symbolism, and Use of Musical Instruments". En: D. Olsen y D. Sheehy (eds.). *The Garland handbook of Latin American Music.* New York: Routledge. 38-52.

Pilco, E. 2012. *Musiciens, religion et société dans les Andes au XXe siècle (Pérou)*. Paris: L'Harmattan.

Quijada Jara, S. 1957. *Canciones del ganado y pastores. 200 cantos quechua-español.* Lima: P. L. Villanueva Editor.

Quijada, S. 1982 [1944]. *Estampas huancavelicanas*. Lima: Dugrafis.

Rivera Andía, J. J. 2003. *La fiesta del ganado en el Valle del Chancay*. Lima: PUCP.

Rivera, J. 2013. "Una organología tradicional de los Andes septentrionales peruanos". *Anthropos* 108, 463-480.

Rivera, J. 2015. "El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes". En: B. Brabec, M. Lewy and M. García (eds.), 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles.* Berlin: Indiana. 255-270.

Rivera, J. 2016. *La vaquerita y su canto*. Buenos Aires: Colección Ethnographica.

Rivera, J. 2019. "Introduction: Towards Engaged Ontographies of Animist Developments in Amerindian South America". En: Rivera, J. (ed.): *Non-Humans in Amerindian South America. Ethnographies of Indigenous Cosmologies, Rituals and Songs.* Londres y Nueva York: Berghahn Books. 1 - 69.

Schoer, H. Brabec, B. y M. Lewy. 2014. "The sounding museum: towards an auditory anthropology". *Soundscape Journal* 3, 15-21.

Stobart, H. 1994. "Flourishing horns and enchanted tubers: music and potatoes in highland Bolivia". *British Journal of Ethnomusicology* 3, 35-48.

Stobart, H. 2006. "The animated soundscape and the mountain's bones". En: P. Dransart (ed.). *Kay Pacha: cultivating earth and water in the Andes.* Oxford: BAR. 99-106.

Stobart, H. 2008. "In touch with the earth? Musical instruments, gender and fertility in the Bolivian Andes". *Ethnomusicology Forum* 17(1), 67-94.

Stobart, H. 2010. "Demonios, ensueños y deseos: tradiciones de las Sirenas y la creación". En: A. Gerard (ed.). *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores.* La Paz: Plural editores. 183-217.

Turino, T. 1983. "The charango and the ´sirena´: music, magic, and the power of love". *Latin American Music Review*, 4(1), 81-119.

Urton, G. 1985. "Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community". En: G. Urton (ed.). *Animal Myths and Metphors in South America.* University of Utah Press, 251-284.

Vilaça, A. 2016. *Praying and Preying. Christianity in Indigenous Amazonia*. University of California Press.

Villarreal, F. 1959. "El carnaval y la marcación de ganado en Jesús". *Folklore Americano*, 6-7, 84-128.

Viveiros de Castro, E. 2015. *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*. University of Chicago Press.

Viveiros de Castro, E. 2016. "Metaphysics as Mythophysics. Or, Why I Have Always Been An Anthropologist". En: Chabonnier, P., G. Salmon y P. Skafish (ed.). *Comparative Metaphysics: Ontology After Anthropology*. Rowan y Littlefield International. 249 - 271.

Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca

Bernardo E. Rozo López[90]

Campos, prácticas y entendimientos

No es nueva la discusión sobre la relación entre sonidos y música –siempre comprendidos como fenómenos físicos–, y el mundo espiritual –considerado como invisible e inmaterial. Ciertamente, lo espiritual en el quehacer musical en general, es un tema tan antiguo como la música misma. Aunque se fue normalizando un entendimiento de, por una parte, lo musical, concebido únicamente como producto acústico formal y, por otra, lo espiritual, como efecto de decisiones y convenciones culturales humanas solamente. Además, ante lo espiritual, normalmente se cree que todos estaríamos en condiciones de entender lo mismo, sobre todo frente a ideas tales como "el espíritu de esa canción", "el espíritu con el que tocas", "el espíritu de ese *solo* de guitarra", "el espíritu detrás de ese sonido".

En esta oportunidad centro mi atención en experiencias ceremoniales de consumo de plantas maestras, en las que la materialidad tanto de lo musical como de lo espiritual pueden estar en cuestión. Recuerdo que, en este espectro de experiencias musicales, cuando por ejemplo se comenta o discute la posibilidad de ser musicalmente activo en estas ceremonias, no sin vergüenza y frustración, muchos afirman no saber cantar, ya sea por no haber sido entrenados para ello o porque simplemente *no cantan bonito*, enfatizando casi siempre que las músicas ceremoniales están dotadas de "iluminación divina", armonía, y "espiritualidad", que están fuera del alcance de una persona no entrenada. Es recurrente también la mención de que la *música es medicina*.

[90]Músico y antropólogo boliviano. Doctor en Etnomusicología (UFBA/CNPQ). Docente e Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IIAA). Miembro fundador del Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie (ONTOlab/multiESP); y del colectivo Antropología, Artes y Crítica Cultural (AACC). Experiencia en estudios ontológicos en tierras altas y bajas de Bolivia.

Objetos takana para ritual chamánico.
Foto: Walter Sánchez C.

Diversos entendimientos de lo sonoro se están expandiendo a través de términos derivados, tales como música ancestral, música espiritual, música medicina o música ceremonial, músicas que se supone poseen cualidades particulares que las distinguen de otros géneros musicales[91], que se destacan por un sonido singular, sobre todo por su relación con prácticas y saberes de pueblos antiguos. Términos que, por lo general, son tomados como verdades, sin dar lugar a una reflexión crítica.

Por ejemplo, se podría indagar la proximidad que habría entre este fenómeno y el denominado *world music*[92] que, hace años explicitaba la relación entre diásporas, apropiaciones y negociaciones culturales, y sus controversiales vínculos con músicas consideradas nativas, a partir de lo cual se convertía en nueva "etiqueta" de consumo, promocionando y haciendo circular sus productos, dentro de lo cual jugaron un rol importante la emergencia de estudios de grabación independientes y una creciente cantidad de centros culturales[93] , festivales y concursos que, hasta el día de hoy, se organizan en las capitales, alrededor de sus derivados musicales.

[91]Con relación al concepto de género en la música, asumo lo que propone Franco Fabri (2006) al respecto de los géneros musicales: más que categoría enciclopédica, todo género debiera considerarse de forma emergente, según su pertinencia y sentido local.

[92]Un debate que, en lo personal, considero vigente (Born & Hesmondhalgh 2000; Brennan 2001; Carvalho *et al*. 2004; Feld 1994b, 2002; Haynes 2005; Locke 2009; Martí *et al*. 2003; Rozo 2007b, 2007a, 2010; Taylor, 2007).

[93]Algunos trabajos han escrito al respecto de la migración campo-ciudad y los denominados procesos de "indianización" de las ciudades a través de la música (Baumann 1984; Podhajcer 2015; Romero & Mendívil 2018; Turino 1988, 1992).

Con todo, podemos constatar que, lejos ya de contextos rurales, las plantas maestras –junto con saberes y prácticas relacionados a ellas–, tienen hoy fuerte presencia en las capitales. En casos como la ciudad de La Paz, hace mucho que distintos centros terapéuticos, grupos de investigadores, migrantes, turistas, empresas de turismo, etc., despliegan intereses de lo más variados, evidenciando muy diversos compromisos con lo espiritual, ritual, económico, lucrativo, turístico, migracional, político, etc. De hecho, el número de personas involucradas en este panorama, está en pleno crecimiento.

Desde mi experiencia en ceremonias con plantas maestras, vengo procurando comprender el rol de lo sonoro-musical en ellas presente. Si bien no discutiré aquí toda la complejidad implicada entre música y espiritualidad, ni tampoco expondré de forma exhaustiva lo que implica estas ceremonias en términos de experiencia total; aquí discutiré aspectos que considero claves para hacer mejor conciencia de la relación entre sonidos, música, plantas maestras y entidades no-humanas y más-que-humanas[94], específicamente en experiencias urbanas de consustanciación[95].

Mis observaciones etnográficas se centran en experiencias y ocurrencias que me permiten dar continuidad a discusiones necesarias; como es el caso de la discusión planteada por E. Langdon (2013a) a respecto de si realmente curan estos rituales. En aquel trabajo, Langdon reivindicó el performance para superar los abordajes culturalistas de la antropología simbólica representacionista. Sin embargo, además de esos abordajes de la antropología clásica, mis argumentos buscan superar también un posible *determinismo* performativo (Rozo, 2020b), que podría estar nuevamente centrado en apenas lo humano, omitiendo analíticamente la participación efectiva de seres no-humanos y más-que-humanos y, en consecuencia, impedir trabajar con rituales en sus propios términos[96].

Oferta de experiencias neo-chamánicas. Rurrenabaque - Beni. Foto: Walter Sánchez C.

Este trabajo se estructuró a partir de varios y diferentes insumos que articulan experiencias personales –relaciones y prácticas emergentes en situaciones de fuerte interacción con diferentes organismos vivos y desde diversos medios–, con sabidurías ameríndias andino/amazónica

[94]Los términos no-humano y más-que-humano son comunes en discusiones sobre el mundo natural que enfatizan la importancia de ciertos compromisos, para integrar, ética y responsablemente, la presencia de otras formas de vida en las problemáticas ambientales, más allá del homo sapiens sapiens; estas formas de vida son, por lo general, animales, plantas, rocas, paisajes, insectos, etc. En este trabajo, con no-humano y más-que-humano, desde un entendimiento expandido, me refiero a formas de vida materialmente existentes las cuales, aún presentando conciencias, habilidades y tendencias que superan al homo sapiens sapiens, sostienen con éste estrechos vínculos de compromiso, co-determinación, co-habitación, co-sustanciación y co-crianza (Rozo 2020a).

[95]Recurro a la definición de Roberto DaMatta (1976) de consustancialidad que hace referencia a la creación de un cuerpo social cuando se comparte sustancias. En ello, determinadas prácticas de socialidad son dadas a partir de la comensalidad o la co-participación en rituales; en consecuencia, conocimientos, emociones, memoria y conciencia no pueden ser separados de la experiencia corporal.

[96]Aunque no podré abordarlo aquí, este debate debe desarrollarse también con referencia al supuesto carácter "intangible" de la música, dentro de las discusiones de la patrimonialización de la cultura.

Foto: Bernardo Rozo L.

(no necesariamente publicadas), y literatura estratégica (Handelman & Lindquist 2004; Ingold 2000, 2002, 2007, 2010, 2011b; Ingold & Hallam 2007). Visitando terrenos transdisciplinarios, considero clave evitar ciertosabordajes clásicos (antropología de la música, etnomusicología, antropología de la salud, médica o biológica, antropología del cuerpo, etnomusicología médica, musicoterapia, estudios sonoros), y sus inclinaciones hacia el representacionismo simbólico-cognitivista, y la "transmisión cultural".

Esto demanda abordajes ontológicos y relacionales[97], sobre todo referidos a la reflexividad, conceptualización y experimentación[98]; también discusiones sobre alimentación, comensalidad, predación y consustancialización[99] y, principalmente, *estudios* que discuten cuestiones óntico-ontológicas sobre el sonido, la música, la escucha y los instrumentos[100], todo ello dirigido a estudiar mejor los "muchos universos diferentes" (Halbmayer 2012) y hacerlos cada vez más comprensibles.

Desde allí emergen cuestiones tales como: ¿por qué se define a las ceremonias con ayahuasca como experiencias sonoro-musicales? ¿qué es lo que realmente ocurre en estas ceremonias? ¿Se trata de una *eficacia sonora* del ritual?[101] ¿Qué es aquello que se escucha en experiencias que "alteran" la conciencia y los sentidos? ¿Cómo hacer música bajo efectos "psicoactivos"? ¿Quiénes son sujetos de escucha en tales encuentros? ¿Son los espíritus y otros seres "invisibles" una audiencia?

Nubes. Foto: Walter Sánchez C.

[97]M. Holbraad (2015), M. Holbraad y M. Pedersen (2016), entre muchos otros. Un panorama no exento de tensiones, contradicciones, disensos y debates aun vigentes. Ernst Halbmayer expone brillantemente este panorama de tensiones (Halbmayer 2012).

[98]Que se integran con la etnografía multiespecie, multisensorial y multilocal (Aisher & Damodaran 2016; Hamilton & Taylor 2017; Kirksey & Helmreich 2010; Kirskey *et al*. 2016; Marcus 2001; Smart 2014; Smart & Smart 2017); hacia un posible método ontográfico (*sensu* Holbraad, op. cit.).

[99]Un vigente y fascinante debate sobre los maestros/dueños (Cesarino 2010; Chaumeil 2010; Fausto 2008; Fausto *et al* 2016; Kohn 2007a; Medrano 2016; Tola 2019; Tola & Dapuez 2017). Inspirado en J.P. Chaumeil (2010), con respecto de los *Apus*, en otro trabajo (Rozo 2020a) discuto criterios con los cuales espíritus-maestros y entidades más-que-humanas en los Andes, pueden conceptual o agencialmente aproximarse o distanciarse entre sí.

[100]Un campo de estudios cada vez más vasto y sorprendente (D. Y. Arnold & Yapita 1998; Baumann 1996; Bellenger 2015; Brabec de Mori 2013, 2015b; Brabec de Mori et al. 2015; Brabec de Mori 2016, 2017; Chaumeil 2010, 2011; Chaumeil & Hill 2011; De Menezes Bastos 2007, 2013; Gutiérrez 2016; Hugh-Jones 2017; Lewy 2017; Piedade 2004; Rivera 2019; Rozo *et al*. 2011; Rozo 2016b, 2016a; Stobart 2010; Surrallés 2013).

[101]Es antigua la discusión sobre la eficacia del ritual (Lévi-Strauss 1958; Rappaport 2015; Tambiah 1985; Humphrey & Laidlaw 1994; Vatin 2013; Toren 2009; J. Langdon 2013a; Citro 2011; Tavares & Bassi 2013). Más allá de lo instrumental, simbólico, moral o social, procuro seguir discutiendo la eficacia del ritual en términos sonoros (Rozo 2020b).

La Abuelita y sus mundos enmarañados

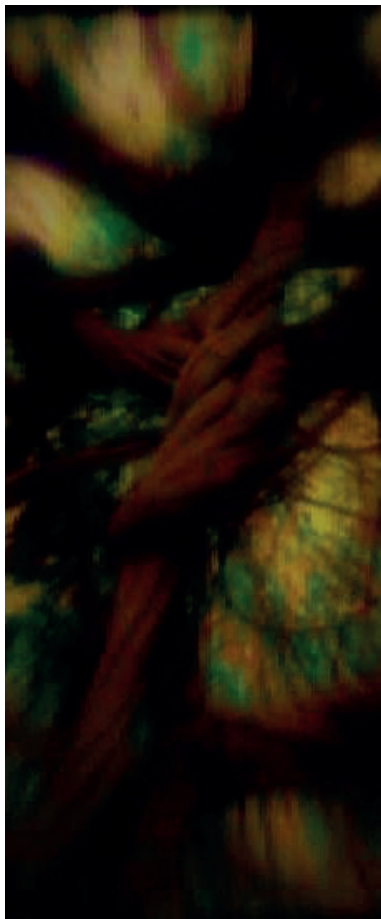
Con plantas maestras[102] me refiero a determinados seres más-que-humanos quienes, por milenios, han sostenido relaciones con muchos pueblos distintos, cuyos lazos vinculantes –parentales y sociales– derivan en ciertas formas de comunicación y transmisión de poder, sabiduría, sanación y protección, dando por resultado antiguos, complejos e inestables entramados relacionales trans-específicos. En lo personal, me refiero a la ayahuasca[103] como una *Abuela*, en alusión a la manera directa en que la conocí por primera vez, y la relación que sostuvimos desde aquel entonces[104].

Pero ¿cómo comprender quién es este ser, muchas veces referida como una amable viejecita? Para aproximarme a ello, asumo cinco complejidades que muestran su cualidad de sujeto enredado (Dev 2018):

1. *Una ancestra:* que, en su condición de "fundadora mítica" (Ingold 2002; p. 140), y en directa relación con seres humanos, ha poblado territorios desde tiempos muy antiguos, destacando de manera práctica su capacidad de modificarles la vida en varias de sus dimensiones;

2. *ser mitológico:* son numerosos los pueblos con quienes se ha relacionado (tukano, desana, witoto, tariana, shuar, zaparos, cashinahua, piaroas, moxeños, yaminahuas, ese eja, entre tantos otros). Desde ahí, su origen viene asociado con conocimientos sobre la vida y su capacidad de transformación. La planta no sólo fue gente, sino que se transformó sustancialmente para sanar gente y enseñar a vivir la vida, además de fundar lenguajes (conversación, argumento, comunicación mediante sueños, etc.), y establecer principios de comunicación efectiva (Samorini 2001);

Enredadera ayahuasca.



[102]También "plantas de poder" o "plantas sagradas" (cf. Luna 1984). Hay una cantidad considerable de trabajos al respecto, mostrando y debatiendo aspectos como sus denominaciones, origen, poder, energía, sabiduría, apariencia, sexo, clasificación y localización espacial (Anton 2002; Caiuby Labate 2004; Echazú Böschemeier & Flores 2016; Furst 2004; Gracia 2011; J. Langdon 2017; Lima 2018; Llamazares & Sarasola 2006; Mardones 2012; Martins *et al*. 2014; Russell & Rahman 2015; Schultes *et al*. 2000).

[103]En la actualidad, es realmente abundante la literatura científica que ha investigado a la ayuahuasca específicamente, con autores tales como Michael Winkelman (2016; 2014, 2018; 2019); Beatriz Caiuby Labate (2010; 2005; 2011; 2002; 2014); Ana Echazú (2013b, 2013a, 2015; 2018; 2016); además de Josep Fericgla (2014; 1993, 2000); Jean Langdon (2011, 2016, 2017); Jorge Ronderos (2000, 2003, 2005, 2006; 2003); Giorgio Samorini (2001, 2002, 2004, 2010, 2016); Glenn Sheprad (1998, 2018; 2004, 2014); y Evgenia Fotiou (2016, 2019); sólo por mencionar algunos.

[104]Además de la ayahuasca, este proceso fue iniciado hace más de seis años con otras plantas maestras (*Inalmama, Wachuma, Sayri*), desde que yo mismo busqué alternativas para curarme de un cáncer que había invadido mi cuerpo. A partir de ello, poco a poco fui trascendiendo el lugar de "paciente", para luego asumir responsabilidades de *asistente*, hasta, mucho después, asumir otros niveles, formas y responsabilidades relacionales con estos seres. Así, pude participar en más de un centenar de ceremonias específicas, de uno a dos días de duración, o de retiros –altiplano y selva–, de varios días de trabajo intenso, incluida la dieta y la peregrinación.

3. *expande su poder curativo y vocación de enseñar más allá de su origen:* sus hijos/as son cada vez más diversos; ahora urbanos[105], buscan la planta debido a las relaciones que sostienen con su entorno, las cuales se expresan en enfermedades relacionales (deudas de linaje, abandonos, desamor, abusos, dependencias y adicciones, resentimientos, incluso, enfermedades de contacto, como veremos más adelante)[106]; las cuales tienen capacidad de afectar más allá de la persona que los padece. En esta relación, los pacientes[107] buscan tratar su condición delegando su sanación en manos de un tercero: en nuestro caso, la Ayahuasca.

4. *su organicidad:* en tanto brebaje preparado, ayahuasca no está constituida apenas por una planta; en el brebaje también están presentes otras plantas (*chacruna, chirisanango, ajo sacha, toé*, etc.); lo cual constiituye enredos jerárquicos de energías y medicinas que se definen en cada cocción, según sea el motivo que se desea trabajar. A esto se suman las formas, contextos y condiciones no sólo del proceso de preparación, sino también de su consumo final.

5. *su poder relacionador:* muy vinculado a todo lo anterior, ella articula flujos y encuentros de una sorprendente cantidad de formas de vida (no "visibles"): como *nodo rizomático*, hace parte de un devenir de intenciones e inclinaciones. Esto explica la necesidad de sostener estos encuentros con muchos cuidados: con la Abuelita dentro, uno podrá percibir y entender el cosmos en su verdadera complejidad; algo que, por cierto, está lejos de ser un paraíso armonioso.

Venta de *q'oa* (Totora, Cochabamba). Foto: Walter Sánchez C.

Ayahuasca no es una planta que genera estados alterados de conciencia temporales. Es una entidad consciente, provista de intensión, memoria, inteligencia, emociones e intereses. Las relaciones con ella no son metafóricas, menos sus efectos; éstos, más que alucinaciones, son experiencias de la misma realidad, que ocurren gracias a una expansión de la conciencia.

Ceremonias urbanas

Es imposible ser fieles a lo que cada sujeto vive como resultado de estos encuentros, menos aún en un texto de pocas páginas. A continuación, enfatizaré algunos momentos que nos permitan entender una ceremonia desde una estrucctura interna, enfatizando los basamentos perceptivos que considero más

[105]En muchos casos de la Amazonía, los encuentros con plantas maestras y sus medicinas son norteados –aunque no exclusivamente–, por las consecuencias que los enfrentamientos entre médicos y brujos (Brabec de Mori 2015b, 2016) tienen sobre las personas. Esto es menos común en mis propias experiencias urbanas, aunque no inexistente.

[106]En casos en que se evidencia la presencia de "trabajos" que era necesario *bajar*, se procede a otros procesos y tratamientos muy diferentes, que en esta oportunidad no podré abordar.

[107]Un término etnográfico emergente, cada vez más común, que es prestado de la biomedicina (también se denominan *clientes* o consultantes). Su uso –y sus posibles consecuencias–merece una discusión que la reservo para otro trabajo; en adelante, lo usaré sin distinción para fines estrictamente expositivos.

importantes para este trabajo. Ya en los acápites subsecuentes, expondré con detalle elementos que considero importantes para el análisis de estas ceremonias como experiencia sonoro-musical.

Antes del inicio de la ceremonia, en la explicación introductoria que se ofrece a los pacientes, se destaca la importancia de lo sonoro-musical mientras dure el encuentro. Siempre se recomienda poner en pausa la racionalidad, para entregarse sensorialmente a todo aquello que se relevará. Se menciona la clave de "aferrarse" a la música, de principio a fin, ya que éste será el medio a través del cual todo irá a acontecer. Ciertamente, se espera que cada vez se den las condiciones propicias para que sanación y aprendizaje se constituyan desde/como/en/con los sonidos y la música[108]. Esto, por supuesto depende de una elevada conciencia no sólo de la escucha, sino también de la emisión de sonidos: por ello, se recomienda además que se cuide el comportamiento sonoro individual, esto es, procurar evitar –en la medida de lo posible– hacer ruidos innecesarios o excesivos (una forma de educar la atención sobre el mundo aural y sus emergencias, que trataré casi finalizando este texto).

Luego, desde la tenue luz de velas, cantos y soplos se constituyen en un primer momento sonoro-musical, orientado a invocar y "hacer levantar" a la *maestrita* y su medicina; aunque, esto no siempre ocurre sólo con la Abuela: otros seres (ancestros, seres tutelares y otras entidades), por diferentes motivos, formas y condiciones, también acabarán haciéndose presentes.

Luego, cada paciente es convocado junto al altar para que tome la medicina. Una vez injerida por todos, incluidos guías y asistentes, se apaga la luz de las velas para propiciar el transcurrir gradual de la ceremonia. De ahí en más, todo ocurre en penumbra. Por varios minutos, la oscuridad, aparentemente sorda y muda, provoca cierta incomodidad en los presentes, lo cual poco a poco va disipándose a medida que el contexto va revelándose a través de sonidos, formas, colores y, ciertamente, presencias. Múltiples condiciones determinarán los rumbos que va tomando no sólo la experiencia individual, sino también la colectiva, en forma de complejos tejidos sonoro-musicales que deben entenderse como únicos para cada ocasión.

Una vez que concluye, la ceremonia debe *cerrarse*; esto requiere músicas específicas y determinados recursos sonoros. Ya que en ese momento tenemos activa y abierta la escucha relacional de todos los presentes, en estrecha conexión con estados anímicos, es fundamental seguir cuidando sonoramente el contexto.

[108]Esto es muy próximo a los cuidados que se toma en contextos amerindios. En las ceremonias cashinagua de ayahuasca, se recomienda quedarse "dentro del diseño", para que nadie se pierda en sus visiones. Esto explica cómo el diseño cantado "es un camino"; en estas ceremonias, se vive sonoramente los diseños que aparecen visualmente (Lagrou 2012, p. 102). De la misma manera, el término shipibo *kano* ("mundo en la canción") (Brabec de Mori 2015a), se refiere a la conexión física y sonora que existe entre el "mundo espiritual" y "nuestro mundo": una suerte de traducción espiritual-material que sirve para entender cómo, cualquier canción ceremonial se manifiesta a los espíritus como una locación específica propia de "su mundo" (un *camino*); mientras que una canción proveniente de ese "otro mundo" puede manifestársenos apenas como un fenómeno atmosférico (una tormenta eléctrica) (ibid).

En ese momento, el retorno a la luz es favorecido con la ayuda de una vela pequeña que promueve no sólo la emergencia del campo visual, sino también que cada persona, de manera lenta y gradual, vaya regresando e incorporándose en todos los sentidos. Luego de ello, dentro de un nuevo ambiente de silencio y quietud, todavía acompañados de esa tímida llama, todos se disponen a descansar: un momento en que es inevitable la cadena de resonancias sonoras que permanecen latentes dentro o alrededor de cada uno; en algunos casos esto es tan fuerte, que parece interminable (la experiencia sonora continúa activa aún durante el sueño, o incluso puede provocar insomnio).

Temprano al día siguiente, se hace un círculo *de palabra* con todos los asistentes. Ésta es la última actividad con la que la ceremonia realmente culmina. Se trata de un proceso tan personal como colectivo, en el que, a partir del uso de la palabra, todas las personas comparten su experiencia con la planta, integrando y logrando mayor conciencia de lo vivido. Al cerrarse gradualmente un encuentro trans-humano[109] de este tipo, la escucha sigue siendo factor fundamental: ya en términos de narrativas testimoniales, individuales y colectivas, a través de la voz y sus resonancias, el proceso se convierte en palabras, conceptos, adjetivos, énfasis y silencios; todos alrededor de una cuestión clave: ¿qué fue lo que pasó anoche?

Experiencias chamánicas. Rurrenabaque - Beni. Foto: Walter Sánchez C.

[109]Me refiero a prácticas, relaciones y/o experiencias que tienen como efecto la dilución ontológica del sujeto, en este caso, del humano.

Antelia solar.
Fotos: Walter Sánchez C.

En tales relatos, una gran cantidad y riqueza de experiencias, individuales y colectivas, me ha permitido acceder a un panorama complejo para una mejor comprensión de la manera en que ocurre y se vive lo sonoro-musical en tales condiciones. Por tanto, por más que se hayan o estén trabajando aspectos y dimensiones estrictamente personales, creo que es incorrecto definir una experiencia ceremonial con la ayahuasca, como experiencia individual. Si bien las descripciones de lo vivido, visto, escuchado, palpado, olido, entendido y recordado, pueden variar en mucho, de personas a persona, esto no excluye, sin embargo, la sorprendente sincronía, coincidencia y similitud con las que los relatos hacían referencia a varios factores, los cuales también han servido de sustento de las observaciones que comparto a continuación.

Cómo suena la noche

Así como se dice "el papel aguanta todo", estar en penumbra podría ser entendido como un recurso propicio para el disfraz y el ardid ilusionista, capaz de romper la incredulidad de las personas, y con ello hacerles creer devotamente en cualquier cosa. Sin embargo, la importancia de la penumbra en estos encuentros rituales viene de la mano con la complejidad de la percepción, y del papel que los sonidos juegan en relaciones directas entre diferentes formas de vida.

Alguna vez Ingold (2007) se preguntó si sería comparable el contraste que existe entre la luz y la oscuridad, con el del sonido y el silencio. . Es innegable, decía, que la experiencia del sonido es muy diferente estando a oscuras que en plena luz; algo que seguramente viene determinado por la posibilidad de poder constatar las fuentes emisoras de los sonidos y su comportamiento en el espacio. Pero, ¿cómo relacionarnos con un entorno sonoro sin la "certeza" visual de la fuente que lo produce?

Lo que sigue es un intento de ingresar en esta indagación, de formas que no sean desde la acusmática ni los paisajes sonoros, sino desde distintos planos relacionales entre sustancias, medios y superficies, teniendo a los sonidos como medios. Pretendo esto a través de breves descripciones de experiencias y ocurrencias, en términos de mareación y penumbra, y su efecto en el control musical, el encadenamiento y emergencia de lo musical, el canto, los instrumentos y los repertorios.

Mareación, penumbra y control

En estas ceremonias, no hay espectador. No se participa en estas ceremonias sin haber injerido el brebaje. A medida que el efecto físico va gradualmente pronunciándose en el cuerpo, varias cosas ocurren: mareo y desequilibrio, nauseas e hiperactividad estomacal, cambios abruptos de estados de ánimo, debilidad y sensación de sueño, desorientación espacial y temporal, hipersensibilidad sensorial, entre otros. De mis primeras ceremonias, guardo el vivo recuerdo de la incapacidad de coordinar mis movimientos. Durante casi

todas mis intervenciones, viví momentos en los que, literalmente, dejé de reconocer mi propio cuerpo.

Muchas veces, esta condición era promovida o reforzada, de acuerdo con el caso, por una experiencia que denomino escucha extracorporal, que es cuando uno se convierte en audiencia de sí mismo (escucharse como estando fuera de sí). En tales situaciones, la extrañeza que sentí sobre mi propio cuerpo y sus emanaciones sonoras, estuvieron siempre relacionadas al hecho de tener mis capacidades musicales radicalmente intervenidas.

Esto se intensificaba por cambios abruptos en distintos planos sensoriales de mi cuerpo, como cuando, en plena oscuridad, repetidas veces sentí la clara proximidad de cuerpos diversos, y el toque de manos que repentina, pero serenamente, se posaban sobre alguna parte de mí; situación que no sólo me dejaba todo erizado, sino que luego propiciaba cambios bruscos de temperatura en el ambiente.

Velas en ritual chamánico. Fotos: Walter Sánchez C.

Con semejante intervención del cuerpo ¿cómo hacer música? ¿qué ocurre con el control sobre el cuerpo o instrumento? Más aún, ¿de qué depende el quehacer musical y su concreción?, ¿qué hace posible la eficacia de lo sonoro para garantizar el éxito de una ceremonia que, se entiende, es musical? ¿Qué implica, en estas condiciones, una música bien interpretada, la maestría en el instrumento, o el dominio de la afinación?

Es sabido que, desde la perspectiva académica y profesionalizante, el trabajo musical es considerado como algo consciente, serio y dedicado. La disciplina y el control son pilares fundamentales de este entendimiento del quehacer musical.

Por sus características, siempre se ha asumido el hacer música como una actividad controlada por un sujeto "dueño de sí", centrado, racional, disciplinado. Toda forma de distracción es enemiga del oficio.

Sin embargo, con la medicina dentro, asumir la ejecución de cualquier instrumento musical, y/o interpretar melodías tan sólo con la propia voz, incluso desplazarse para siquiera alcanzar el instrumento, se vuelven prácticas extremadamente desafiantes. La percepción de los conocidos parámetros, tales como altura, pulso, ritmo, duración, volumen, etc., así como de otros aspectos, tales como estética, motricidad y espacialidad (reverberación, profundidad, panorama), cambian radicalmente. Incluso, el *sonido de sala*, en estas condiciones, es un concepto que llegar a replantearse de formas tan inopinadas como maravillosas; lo mismo ocurre con las certezas respecto de audiencia, obra, composición, autor y musicalidad.

Ocurre más bien que, al menos desde mi experiencia, en estas condiciones ceremoniales, más que limitarse, conciencia y experiencia sonoro-musical se expanden y complejizan. Lejos de impedir una magistral interpretación musical, la ayahuasca es capaz de ayudarnos a replantear muchas cosas, como todos estos fundamentos del quehacer musical, y conducirlo en otros términos, inclusive más allá del rito. Así, la música deja de ser una práctica controlada o dominada

a)

b)

c)

a. Campanilla de plata Inca.
b. Campanilla de cobre del Intermedio Tardío arqueológico.
c. Cencerro actual para rituales.
Fotos: Walter Sánchez C.

por el ejecutante, la ejecución pasa a ser dominio de principios que superan al intérprete individual. La definición del sonido y de la música no pueden en este caso, remitirnos al resultado de las operaciones de un instrumentista disciplinado.

Una vez comprendida esta complejidad, como ejecutante, decidí entregarme a estas condiciones. Una vez desvanecida la premisa del control, empieza lo interesante. De hecho, no es casual que muchas sabidurías antiguas busquen y promuevan la pérdida del control, para que ocurran los procesos esperados. Por cierto, si concordamos en que ceder el control no es sinónimo de descontrol, éste deviene en otra forma de disciplina que confluye con una determinada capacidad de escucha relacional. Y es esto lo que nos dirige hacia el concepto de mareación.

No son pocos los estudios que han profundizado la relación de los pueblos con sustancias que producen *mareación* en condiciones ceremoniales[110]. Como concepto, emergió etnográficamente de varios contextos, como fue la interacción con hombres y mujeres ayahuasqueros. Es un concepto que demanda ser diferenciado de borrachera (una idea moderno-occidental, entendida como patología social y dependencia); porque aquel tendrá complejos con el ritual, la transformación y la comunicación inter y transespecie; como se puso en evidencia desde los mitos. Entonces, la mareación, junto con la intervención del sistema percepción (penumbra), es un principio de conciencia expandida. En términos ingoldianos, podríamos decir que es una forma de educación de la atención. Es un principio activador en que –mucho más que vómitos, mareos, sudoración, etc.–, inicia una experiencia compleja, en este caso, sonoro-musical.

Para finalizar esta parte, recordemos que los pueblos amerindios intervienen los sistemas perceptivos de las personas (Brabec de Mori 2013; Brabec de Mori et al. 2015; De Menezes Bastos 2007, 2012) para educar su atención y, gracias a ello, promover la constitución de sujetos capaces de reconocer la alteridad en su entorno. Se interviene algunos de los sentidos para expandir la comunicación entre seres. En las ciudades, la intervención de la luz de sala de la locación ceremonial, no es una puesta en escena, montaje retórico o acto de magia, sino una forma de ceremonialización de un encuentro que está apunto de acontecer.

Sobre esta base, quisiera a continuación, compartir observaciones acerca de tres dimensiones musicales particulares: el canto, los instrumentos y los repertorios; presentados en ese orden en función a la importancia que les otorgo en mi análisis. Estas dimensiones servirán de base empírica para una discusión posterior sobre predación sonorizante, reconocimiento sonoro del otro, y la importancia del aliento en todo esto. Veamos.

[110]Ver, por ejemplo, Beaudet 1992; Saignes 2015; Brabec de Mori 2003; Braudel 1994; Caiuby Labate & Gearin 2018; Castillo 2016; Gow 2013; Mabit 1986; Mangin 1958; Martinez 2002.

Variedades de maíz. Foto: Ángeles Rodenas – El País, 2021

Cuando comparto la guía de la ceremonia con otra persona, mientras espero mi turno para una siguiente intervención musical, comienzo a bostezar repetidas veces, sin estar cansado o hambriento en absoluto. Este tipo de bostezo lo vivo como una experiencia literalmente animal; viva sensación de ser un animal en espera, cuyo aliento va cargándose como forma primordial de sonido que, al momento de abandonar el cuerpo, todavía tibio, empezará a manifestarse en el entorno, ocupándolo. Esta experiencia, ha sido fundamental para comprender el sonido a partir de la experiencia de vivirlos desde sus propios términos, desde su condición más sustancial: el sonido como aliento.

Entonces, ¿cómo emerge el canto? Desde esa tibieza en pausa, cuando arranca una nueva intervención musical, las canciones son primero "dibujadas", dejándolas emerger a través de una forma de silbido aireado. Así, poco a poco se hace presente una nueva canción. Es desde ahí que cada canto va tomando una forma, altura, timbre, contenido nunca antes previstos o anticipados. La canción emerge.

Entre hombres y mujeres medicina que trabajan y profundizan lo sonoro-musical en las ceremonias que guían, es común referirse a *canciones que bajan*, las cuales emergen de determinadas condiciones relacionales y comunicativas –no necesariamente ceremoniales–, como es el caso de los encuentros dialógicos específicos que ocurren cuando se está interactuando con la corriente de agua de un río, con una montaña, durante una peregrinación, o incluso durante la interacción onírica. En momentos así, estas canciones se muestran gradualmente, con forma y estructura definidas. El silbido aireado es la forma en que emergen en devenir.

Desde este entendimiento, el trabajo vocal debe entenderse también como un proceso que nunca presenta estructuras previamente fijadas ni, como veremos más adelante, depende de un repertorio o un idioma compartido. Lo emergente aquí, sigue siendo intencionalidad, atencionalidad y direccionalidad compartidas. Y es aquí donde, me parece, la idea de *guiar* una ceremonia cobra más sentido.

La escucha extra–corporal, ya mencionada, también ocurre con relación a la voz y el canto. Estando con la medicina en el cuerpo, muchas veces me fue imposible reconocer el timbre de mi voz, llegando incluso a percibir sonidos armónicos vocales que no lograba reconocer como míos. Esta sensación se extendía a tal punto que el efecto vibrante de la emisión de mi voz sobre mi propio cuerpo se amplificaba al punto de dejar la sensación de que era otra fuente sonora la que está ahí operando. Algo muy similar ocurría con el manejo de tonalidades, cuando la sensación física de modular muchas veces no correspondía el sonido resultante, lo cual a veces era exasperante.

Desde varias experiencias, la sensación de los cambios de voz –que convencionalmente sería definidos como falsetes agudos o entonaciones graves–, me permitieron entender cambios sustanciales del cuerpo, los cuales

son fruto de la interacción con formas de vida no-humanas y más-que-humanas. Más que evidenciar una "transformación dual entre sonido y sustancia" (Brabec de Mori 2015a, p. 112), esto muestra además cómo múltiples formas de sonido-sustancia pasan a través de uno o varios cuerpos.

En efecto, determinadas formas de pronunciación y verbalización, y su cualidad tímbrica, acaban complementándose con identidades "vocales" que luego son percibidas por la audiencia allí involucrada como experiencias muy singulares que hacen referencia a determinadas presencias. Y esto ayuda a entender cómo y por qué una misma ejecución musical puede ser vivida por algunos con mucha angustia (la aptitud de determinadas texturas vocales de vincularse con ciertos miedos, heridas profundas, la ira, el asco), mientras que por otros es vivida como un abrazo tierno y acogedor, un sosiego perfecto capaz de activar coloridos fractales en movimiento. Tenemos así, discursos que acaban siendo vividos como presencias e imágenes sonoras altamente enunciantes y autónomas de cualquier campo determinado de significación convencional (entramados sonoros como recursos polisémicos). Por ello, durante una ceremonia, los cambios y fluctuaciones en las canciones y sonoridades, vienen activados por –y al mismo tiempo, promueven/activan– cambios de verdad, esto es, dimensiones de la vida de cada uno de los pacientes. Esto ocurre también con la consustanciación entre las plantas mismas durante el preparado del brebaje, entiendo otra forma de entrelazado sustancial.

Esto me hizo pensar que un resultado de estos entramados acaba siendo una suerte de *cocción* sonora, también responsable de la mareación y, por tanto, de los compromisos posibles con otras formas de vida allí presentes. Esto destaca cómo las dinámicas que ocurren y se desplazan desde lo verbalizado, pasando por lo entonado y lo timbrado, acaban mostrando trayectos y desplazamientos de múltiples ocurrencias entre sujetos diversos que interactúan y se comunican, dando por resultado procesos inter-específicos que son compartidos, negociados o confrontados.

Foto: Bernardo Rozo L.

Pero, este devenir se complejiza aún más. Estas modificaciones procesuales que experimenta la voz se imbrican en el entramado de timbres, texturas, colores audibles y entonaciones que se va tejiendo a partir de medios elementales igualmente presentes, como es el caso de los sonidos producidos por los mismos pacientes: gemidos, suspiros, risas, respiraciones, susurros, murmullos, frases habladas, llantos, vómitos, arcadas, hipos, toces, etc.; incluida una amplia variedad de sonidos del contexto mayor (calle, patio, clima, etc.; o incluso de la misma selva o de los vientos de la pampa, según el lugar donde se trabaje). Todas ellas son intervenciones sonoras intencionadas; no enunciados azarosos, casuales, fortuitos o individuales. Estas son presencias sonoras que se enlazan en estrecha y creativa complicidad con el comportamiento sonoro de metales, madera, caña hueca, semillas, hojas secas, incluso, vientos, cuerdas y parches en tensión. Serán todos ellos condición polifónica –multi-tímbrica y altamente volátil– que trabajará de manera emergente y enredada con el cuerpo y la voz del curandero. Hablemos entonces, de los instrumentos.

Maracas yuracaré.
Foto: Walter Sánchez C.

Los instrumentos

Desde mi experiencia, bajo ninguna circunstancia he trabajado con sonidos o músicas que sean reproducidos desde un dispositivo electrónico; tampoco es común el uso de instrumentos (electrónicos, acordeones, pianos, guitarras, etc.) cuya "sofisticada" tecnología implique formas de control temperado del sonido (p.a. una estricta afinación). Y no porque no se deba. Veamos.

En estas ceremonias, tendemos a limitar decibeles altos y la complejidad tímbrica de, por ejemplo, cacofonías, texturas y disonancias previamente diseñadas, como aquellas que fácilmente puedan reproducirse con el uso de, por ejemplo, algunos dispositivos digitales. Para propiciar los procesos buscados, desde condiciones emergentes de los mismos instrumentos, cuya sonoridad además de ser orgánica, debe ser capaz de mostrar la directa relación que existe entre el material con el que está construido, su forma de manipulación y la intención del sujeto, que acaba siendo una extensión de su propio cuerpo, lo cual repercute de manera singular en quien escucha; en otras palabras, me refiero a instrumentos que son capaces de poner en evidencia –además de potenciar– el entramado conectivo entre el cuerpo del intérprete y sus intenciones (rezos sonoros), y las corporalidades perceptivas. La identidad sonora de algunos arcos de boca, campanas, sonajas, tambores, maracas, instrumentos de viento, inclusive de algunos objetos, presentan estas cualidades, por lo que su comportamiento opera más por asociación que por autonomía[111].

Esto me lleva a hablar de altares plagados de instrumentos. Al comparar prácticas rituales con la medicina entre originarios de la selva y practicantes mestizos, Brabec de Mori (2014, pp. 222–223) manifiesta cómo muchos de los preparativos de curanderos mestizos son criticados localmente, particularmente por el uso de altares, vestimentas y otras parafernalias rituales. Sin embargo, el

[111]Como es el caso de los fractales y patrones geométricos. Un tema muy complejo que puede profundizarse más (ver, por ejemplo, Brabec de Mori 2009, 2012; Lagrou 2012, 2018; Severi & Lagrou 2013).

uso no-indígena de determinados recursos puede no siempre responder a la imitación culturalista y exotizante[112]. Como procuro demostrar aquí desde mi experiencia, los operadores cósmicos que están activos en ritos de este tipo demandan tomar recaudos muy particulares que exigen recursos como éstos, cuya finalidad central es la de educar la atención de los pacientes sobre aspectos que, por lo general, están muy lejos de ser parte de su cotidianidad. La falta de estas lógicas y prácticas disciplinarias –ya lo hemos experimentado–, puede derivar a resultados y situaciones no deseadas y muy peligrosas.

Es por ello que siempre contamos con un altar que contiene varias herramientas e instrumentos sonoro-musicales ceremoniales, cuyo uso obedece al orden y tipo de acontecimientos y presencias que van emergiendo durante el encuentro. Incluso, determinados instrumentos musicales estarán presentes en un altar porque son reconocidos por ciertas entidades invocadas, como recursos específicos para la comunicación/atracción, tal como es entendido entre los pemón y sus instrumentos musicales (Lewy 2012). Muy parecido a lo que ocurre con una mesa de utensilios quirúrgicos, un altar contendrá diversidad de instrumentos que permitirán intervenciones necesarias acorde a determinados estados de los pacientes (historias, padecimientos, partes del cuerpo, inclinaciones del espíritu, presencias inesperadas, etc.).

Esto me ha permitido prestar atención sobre experiencias singulares. En determinados momentos musicales, una vez activada la *mareación*, la gran diversidad de experiencias vividas por los presentes confluye hacia una fuerte sensación sanadora, que es cuando precisamente se percibe la presencia de una intensa luz blanca, capaz de colmar la sala toda (recordemos que hablamos de una sala en penumbra). Asimismo, en otros momentos musicales, una oscuridad densa, penetrante y amenazante se deja sentir instalándose pesadamente en el lugar. También hay momentos en que estos dos tipos de experiencias ocurren simultáneamente con el mismo material sonoro. Entiendo estos cambios pronunciados y repentinos de intensidad energética como intensidades agenciales que se manifiestan a través de la presencia de estos recursos sonoro-musicales.

Pero, también ocurre esto desde distintos canales comunicacionales efectivos. En un momento dado, puede operar un solo canal, pudiendo ser percibido asociado a un lugar específico de la sala. Luego, más canales pueden activarse, llegando a ser tantos que es ya difícil sostener su intensidad sonora sin la ayuda de herramientas adecuadas. Así, en circunstancias así, un solo recurso sonoro (voz, discurso musical o instrumento), cuando viene acompañado de determinadas energías, potencialidades e intensiones, es capaz de *barrer* complejidades energéticas no deseadas que se entrelazan de tanto en tanto.

[112] Aquí tenemos un asunto importante: considero fundamental discutir posibles esencialismos culturalistas presentes en los estudios sonoro-musicales más recientes, que no ayudan a comprender planos ontológicos relacionales que existen y se transforman mucho más allá de lo cultural (o racial). Desarrollaré este tema en una próxima publicación.

En suma, el uso de instrumentos muestra la relación dialéctica entre sonidos, visiones y otros modos sensoriales, por lo que el quehacer musical se resuelve siempre desde una política emergente y encadenada de elementos, la cual se integra con los sistemas perceptivos de los asistentes, generando resultados que, como vengo argumentando, siempre mantendrán un alto nivel de autonomía con relación al intérprete. Se trataría de tramados sonoros cuya economía de recursos trae consigo siempre la incompletitud y, en consecuencia, lo latente.

En suma, el uso de instrumentos muestra la relación dialéctica entre sonidos, visiones y otros modos sensoriales, por lo que el quehacer musical se resuelve siempre desde una política emergente y encadenada de elementos, la cual se integra con los sistemas perceptivos de los asistentes, generando resultados que, como vengo argumentando, siempre mantendrán un alto nivel de autonomía con relación al intérprete. Se trataría de tramados sonoros cuya economía de recursos trae consigo siempre la incompletitud y, en consecuencia, lo latente.

Foto: hallada en internet, descarga gratuita.

Abordaré el tema de repertorios desde el tema de letras e idiomas. La palabra hablada, en procesos rituales de sanación, ha sido estudiada (Bidou & Perrin 1988; Lima 1996; Yvinec 2005); palabras para narrar entramados míticos, palabras para introducirse en ellos y, desde las palabras, poderlos intervenir. Varios autores (Brabec de Mori 2013c; Halbmayer 2012b; Hill & Chaumeil 2011; Seeger 2004; cit. Brabec de Mori 2015a, p. 104) también argumentan que la presencia formal del lenguaje humano, presente en el canto, será lo que permite un modo de comunicación con no-humanos, y propiciando la comprensión e inteligibilidad de contenidos.

En algunos pueblos de la selva (Brabec de Mori 2015b), las letras de las canciones ceremoniales llegan a describir detalladamente lo que un curandero hace, en tiempo real, y son así entendidos por los asistentes; sin embargo, esto no siempre es posible. En estos casos, como ya lo notaron otros autores –también para el caso de rezos y oraciones rituales (J. Langdon 2013a; Rösing 1990)–, las letras generalmente son ininteligibles, por lo que la interacción comunicativa no ocurre gracias a la eficacia de mensajes explícitos (ver en este dossier, la exposición que S. Hachmeyer hace al respecto de las "palabras curativas" en el susurrar del *qullaña aru*). Por tanto, dado que no existe una pauta comunicativa dependiente de un lenguaje hablado y sus convenciones culturales prescritas, los complejos entramados de lo sonoro son las vías de comunicación efectiva que trascienden.

Paichachís moxeño para baile ritual.
Foto: Walter Sánchez C.

Por tanto, desde lo vivido, tiendo a trabajar desde intervenciones vocales que operan más como texturas que como letras cantadas. Éstas pueden ser percibidas –aunque sospecho que sólo por la audiencia humana–, como "letras herméticas" sin formas idiomáticas convencionales. Esto sucede porque entendí que los resultados de la intervención de la voz humana (cantando) van a producirse desde que ésta se acciona con otros elementos que operan más allá de sí misma, sin los cuales ésta puede no ser más que un hilo suelto frente a un tejido compacto.

Por cierto, para algunos autores (Yvinec 2004, p. 63), la discordancia tanto de los sentidos (que no coinciden con referencia a una señal), como del habla misma (palabras que no están relacionadas entre sí) pueden indicar que está en marcha un enlace comunicativo con no–humanos, como es el caso de la disociación de modalidades perceptivas. Esto se vincula también con las denominadas lenguas francas interespecie (Kohn 2007b), lenguajes corporales (Seeger *et al*. 1979), o lenguajes parentales (Yvinec 2005) que conforman campos comunicacionales transespecie. En este sentido, las comunicaciones con humanos y no-humanos no siempre dependen de convenciones lingüísticas humanamente construidas[113].

[113] Aquí emergen también dos temas importantes que están implicados: por un lado, el vínculo que mítica y genealógicamente las lenguas amerindias tienen con los lenguajes comunicativos propios de otras formas de vida (animales); y, por otro, el tan discutido lenguaje de lxs abuelxs, que debiera ser empleado para todo encuentro ritual con ellxs. Agradezco a Ariel Bustamante y Sebastián Hachmeyer por sugerir su mención.

Tocado de plumas para bailes chamánicos. Yuracaré.
Foto: Walter Sánchez C.

Por lo mismo, en aquellos casos en que están presentes canciones de repertorios propios o relativamente conocidos (canciones pre-existentes)[114], la lírica contenida en esas letras no está allí sólo por sus efectos metafóricos, representativos o figurativos[115]. En tales casos, en consonancia con los instrumentos, digan lo que digan, las letras funcionan también instrumentales terapéuticos.

No pretendo poner en duda la fuerza que la intención y la memoria pueden cargar a toda palabra pronunciada, mucho más cuando son pronunciados los nombres propios de entidades y ancestros. Destaco más bien que estas canciones no funcionan como simples canciones genéricas –que puede emplearse bajo cualquier circunstancia. A diferencia de lo que se esperaría, en la experiencia ceremonial, éstas nunca repiten sus condiciones propiciatorias. En todo caso, estos repertorios pre-existentes casi siempre acaban siendo re-compuestos.

Por lo mismo, este principio colisiona con la idea del repertorio fijo: al contrario de la idea común de que, quienes guían ceremonias, tienen siempre preparados de antemano un conjunto de "temas" que regularmente usan en sus sesiones, las intervenciones musicales más constitutivas, son emergentes; lo cual nos lleva al último punto referente a mi propuesta de análisis de la experiencia sonora ceremonial.

Si la enunciación es aquí condición fundamental, todo ser vivo es una suerte de dispositivo retórico en un panorama de múltiples enredos, que son también comunicativos, y que ocurren mucho más allá de la palabra hablada. Por ello, pienso que la música no es simplemente el "idioma de los espíritus" (Illius 1997, p. 216, cit. Brabec 2015, p. 104)–, sino que es idioma del cosmos en su totalidad; cantar no sólo es forma adecuada de percibir otras formas de vida, y comunicarrse con ellas; es también una forma de dejarse habitar por sus sustancias primordiales, las cuales fluyen entre todos. Habría que preguntarse más bien si tenemos conciencia de ello.

[114]Buscando en *Youtube* con parámetros tales como "música medicina", "música ayahuasca", etc., es posible encontrar archivos de videos y/o canciones ya sea de conocidos vegetalistas peruanos y curanderos/as indígenas, o incluso de re-mixes de éstos, y que son tanto de acceso público como "restringido", lo cual corresponde a grabaciones informales hechas y subidas por distintos seguidores, o a grabaciones formales que los mismos ritualistas hicieron y decidieron hacer públicas. Muchas de estas "versiones de versiones" son comúnmente interpretadas en las ceremonias urbanas.

[115]Aunque no tengo condiciones de abordarlo, aquí hay otro debate interesante: el término traducción es recurrente a la hora de explicar cómo diferentes idiomas –humanos y no-humanos– constituyen la performance sonora en las Tierras Bajas (Brabec de Mori 2015a; De Menezes Bastos 2012). Pero, entre lo metafórico y lo literal, la idea de traducción puede confundir, en lugar de ayudar a comprender lo que realmente ocurre en la comunicación sonora transespecífica. Provisionalmente, prefiero asumir que los significados metafóricos y literales serían solo dos polos de un mismo continuo (Yvinec 2005).

En este tipo de ceremonias, los sonidos y las músicas –"artefactos secuenciales"–anudan los acontecimientos, mostrando siempre elementos de variación tanto en lo creativo como en lo comunicativo; dinámicas que, por cierto, son difíciles de describir apenas desde lo formal o estructural (De Menezes Bastos 2007); aún así, intentémoslo.

Desde la perspectiva sonoro-musical, estas ceremonias se evidencian como acontecimientos en franca emergencia. De hecho, nunca se sabe a ciencia cierta qué es lo que va a ocurrir en un ritual en curso. Por tanto, lo que acontece es una especie de composición–en–curso, que sólo puede ser asumida, sostenida y resuelta sobre la marcha. Por eso, como cualidad de experiencia musical, el concepto de intertextualidad me parece pertinente para señalar los entramados narrativos o acontecimientos episódicos que se articulan entre sí en un tejido complejo. Experiencias, entonces, tan encadenadas, como desencadenadoras. Esto activa y enfatiza otro principio fundamental: la atención que se debe prestar al orden y tipo de acontecimientos y presencias que ocurren en dicho contexto.

Dada esta complejidad sonora, si estamos de acuerdo en que no es algún tipo de control virtuoso lo que pueda garantizar la efectividad sonora de estas ceremonias, la situación invita a considerar el asunto de la improvisación[116] y la creatividad en general, de hecho muy presentes e importantes en tradiciones de los pueblos antiguos (Chaumeil & Hill 2011, p. 29).

Poros para bebidas chamánicas, rituales y festivas.
Foto: Walter Sánchez C.

Sin embargo, en ciertas culturas con fuerte tradición musical escrita, se ha naturalizado la premisa de ejercer el mayor control posible sobre toda intervención musical, lo cual deriva en la búsqueda inevitable de distintas formas de consumación de la experiencia musical (cierres melódicos, armónicos o de ensamble), destacándose una preocupación de lograr la sensación tranquilizante de retornar siempre al control. Es paradójico que, además, junto con la habilidad, la competencia y el uso positivo de los errores, la improvisación se haya investigado desde la idea de riesgo frente a situaciones inesperadas, esto es, la necesidad de tomar decisiones musicales de improviso, sobre todo cuando se muda a "territorios musicales inexplorados" (Nettl 2001).

Pienso más bien la improvisación como un conjunto de decisiones transformativas que se relacionan con lo existente, y que deviene en una aptitud de poder trabajar con medios que en un momento dado se hacen disponibles. Esto, no cabe duda, suscita las cuestiones de: quiénes toman esas decisiones, y qué es lo existente. En una debida atención a la emergencia sonora del entorno, estarán presentes, pues, entidades no-humanas y más-que-humanas como sujetos activos.

[116]A pesar de que la improvisación ha tenido un lugar limitado en la historia oficial del quehacer musical, ésta es parte de prácticamente toda cultura musical. Y, aunque fue incluida en la historia de la erudición musical occidental antes de los 70s (p.e. el movimiento musical de la segunda mitad del siglo XX, el aprendizaje y la educación musicales en Europa y América del Norte), ésta recién fue tratada como un "arte" diferenciado del "arte composicional", gracias a la etnomusicología que honró su existencia en la academia. Gracias a ello se destacaron importantes discusiones sobre el jazz y otras culturas musicales no-occidentales, en las que improvisar fue algo muy valorado y buscado (Nettl 2001).

Eso equivale a entender la improvisación mucho más allá de los seres humanos, en tanto fuerza: generativa (da lugar a las formas fenomenales de la cultura a medida en que son experimentadas por aquellos que viven a través de ellas o de acuerdo con ellas); relacional (está continuamente en sintonía y responde al performance de los demás; temporal (no puede colapsarse dentro de un instante, ni una serie de instantes, sino que encarna una cierta duración, diría yo, abierta); y, práctica (es la forma en que trabajamos en lo ordinario y cotidiano) (Ingold & Hallam 2007).

Entendida así, improvisar no será sólo capacidad de responder a circunstancias cambiantes, sino también creación conjunta de una atmósfera tejida desde las prácticas sostenidas por múltiples formas de vida (Ingold 2013), humanas y no-humanas. Son varios actores quienes deciden sobre los flujos y entramados sonoros de toda improvisación (Ingold & Hallam 2007: 1–7), aunque no siempre se conozcan entre sí de forma anticipada. Se destaca así el aspecto estrictamente relacional de la improvisación, por lo que es un acto de atención comprometida (Ingold 2011a: 216). Retomando una vez más la premisa consustancial con entidades no-humanas, como la ayahuasca, sostengo que, en estas ceremonias, más que una simple improvisación musical, las ocurrencias sonoras son resultantes de improvisaciones relacionales, en devenir, o, si se prefiere, improvisaciones consustanciadas.

Poros para bebidas chamánicas, rituales y festivas.
Foto: Walter Sánchez C.

La música no es un elemento autónomo, sino una vía de tránsito, no sólo de sanación sino también de negociación, incluso de confrontación. Esta cualidad no ocurre gracias a la conciencia, voluntad y capacidad de las personas que hacen de guías. La intervención sonora supera al individuo, no depende de una habilidad de intérprete. La presencia sonoro-musical en estas ceremonias, explican los grados y las formas en que éstas, como eventos rituales, se sostienen *sonoramente*, no individualmente. Debido a ello y el carácter emergente de estas experiencias rituales, nadie estaría del todo preparado para intervenirlas sonoro-musicalmente (ni debiera esperarse algo así). Al contrario, los desafíos relacionales de improvisación de estas experiencias nos ofrecen la oportunidad de re-pensar los procesos de formación musical, en otros términos.

Quiénes suenan la noche

A medida que la penumbra gobierna el entorno, es muy común que una fuerte sensación de movilidad y desplazamiento se acentúe inevitablemente en cuerpos que, paradójicamente, están literalmente anclados en sus lugares. Desde ahí, se hace más evidente la cualidad de todo cuerpo de ser ispositivo capaz de transformarse, no sólo en apariencia y sustancia, sino también en su capacidad perceptiva. Ocurre también una activación paulatina de toda nuestra capacidad perceptiva, la misma que será interpelada a lo largo de 4 a 5 horas de un trabajo, destacando entramados consustanciales entre diferentes organismos vivos, no sólo con la Ayahuasca. Y es desde la quietud del cuerpo orgánico y la velocidad de los agenciamientos y desplazamientos anímicos, que emergen experiencias sonoras particulares.

Abuelo Alejandro Bombaire, La Chorrera, Amazonas. 2016. Foto: Silvio López.

Desde la experiencia propia, y también desde múltiples testimonios de pacientes que, sin consensos previos, expresaron sobre su experiencia durante ceremonias compartidas, destaco una serie de visiones muy similares entre sí, en particular sobre la apariencia de los cuerpos de quienes hacen de guías. Es notable la cantidad de relatos que los describen con apariencia de animales y/o ancianos/as, con cuerpos notablemente magnificados o acciones que desbordan en movimientos y colores (como es el caso de los juegos intercalados o simultáneos entre blancas luminiscencias y la misma oscuridad, mencionados antes)[117]. En tales casos, la consustanciación con la medicina (por deglución) operó de manera que no sólo fue posible percibir entidades sino también percibir a los mismos humanos, en otros términos. En estas condiciones, se hacen evidentes tanto la transformación de sujetos, como el carácter poroso de las fronteras ontológicas entre ellos. Además, el espíritu-maestro Ayahuasca no sólo es una singularidad que contiene en sí misma otras singularidades, sino también una singularidad magnificada, que, como explica Fausto (2002), a unos se aparece como madre protectora, y a otros como un depredador. Al respecto, los candoshi (Surrallés 2002) explican que todo sujeto percibe porque actúa, lo cual deviene en determinados compromisos con el mundo (esto es, someterse a su cualidad cambiante), permitiéndoles situaciones en que es posible interactuar con espíritus.

Me es imposible dejar de advertir que estas formas de intervención de cuerpos, que hacen posible la percepción de otros planos más allá de lo visual, ocurre no sólo en este tipo de ceremonias de consustanciación. En el altiplano, esto también ocurre a través de otras formas de contacto, como el caso de aquello descrito con el concepto aymara *katxa* (*katxata, katxaña* ref. agarrado–atrapado por la tierra) (Bertonio 1612).

A diferencia del intercambio de agresiones entre personas y grupos en el que circulan males y otras desgracias que se supone son intencionalmente "enviadas" con la ayuda de distintos objetos (proyectiles, dardos, piedras, restos orgánicos, etc.), y que derivan en enfermedades *por penetración* (Chaumeil 1993), en el contexto donde ahora trabajo (tierras altas), si bien existe casos de esta naturaleza, también tratamos enfermedades *por contacto*, que devienen de situacioen que las personas se hacen *agarrar* por distintas formas de vida no-humanas[118].

[117]Brabec de Mori describe situaciones –los mochai de los shipibo– en las que la percepción de transformaciones llegan a adquirir una calidad de experiencia inter-subjetiva. "...por la propiedad que posee el sonido de llenar un ámbito completo, como es el caso de las canciones, este puede cambiar la calidad del ambiente entero ("multinaturalismo ambiental", Brabec de Mori 2012). En conjunción con un estado alterado de percepción y cognición colectivo, hipotéticamente, la transformación podría ser 'observable' inter-subjetivamente por personas 'en este mundo'" (Brabec de Mori 2015a, p. 115).

[118]En otros contextos, por ejemplo, esto sucede, como es sabido, cuando se hace rogativas al *sirinu* –una entidad no-humana que pertenece al mundo de abajo, o *manqapacha*– cuya energía y agencia pulsantes *agarran* instrumentos a fin de, como comúnmente se dice, in-corporarles tonalidades, afinaciones y melodías (como es expuesto también en los trabajos de A. Barrientos en este Dossier). Procedimientos así, serían altamente peligrosos, ya que pueden implicar el riesgo de "hacer agarrar" no sólo instrumentos, sino también a las personas, lo cual puede derivar en enfermedades mortales. Veo muy necesario discutir esta idea de incorporación de instrumentos, aunque tendrá que ser tema de otro trabajo.

El concepto *katxa* explica muchas cosas, como es el hecho de que el cuerpo es un dispositivo a través del cual pueden fluir muchas formas de existencia y co-existencia; por ello, es *haciéndose agarrar* que un cuerpo puede enfermarse, protegerse, sanarse, empoderarse[119]. Su efecto implica que, desde la composición anímica de un organismo –el *ajayu*[120] de una entidad– también se modifica la percepción.

Verificando la complejidad y amplitud de este fenómeno, para comprender lo que acontece en ceremonias urbanas, es necesario seguir y no desviarnos de estos presupuestos que involucran los cuerpos distintos, y sus sistemas percepción; de prácticas que hacen posible percibir la sustancia de entidades con las que se cohabita y, en consecuencia, la posibilidad de modificar y potenciar la propia percepción, mostrando la interioridad y la exterioridad de los seres como planos continuos que se moldean entre sí.

Entonces, más que un asunto de posesión (Goldman 2017; Rouget 1985), mi análisis se centra en la consustanciación, en agenciamientos consustanciados y la percepción transespecífica[121]; entendida ésta última, como veremos más adelante, en términos de reversibilidad. Si al tener la medicina dentro, se potencian múltiples presencias en el cuerpo intervenido, la percepción debiera ser capaz de dar cuenta de ello.

Vaso keru estilo Ciaco.
Foto: Walter Sánchez C.

Hacia la predación ensonorizante

Teniendo la oscuridad como cómplice y como medio, todo cuerpo presente es *intervenido*[122] no sólo por la medicina ingerida –y los elementos que la componen, en tanto sujeto enredado (Dev 2018)–, sino también por las energías, memorias, inclinaciones, sabidurías, perspectivas e, inclusive, apariencias/presencias sonoras de otras entidades. Los matisgenka explican que los "viajes" por el cosmos, desencadenados por la ingesta de medicinas maestras, hacen que el alma del paciente se desplace del cuerpo, lo cual permite que éste sea ocupado por distintos espíritus (Baer 1992).

Así, todo cuerpo puede ser habitado por una o varias exterioridades vivientes. Entonces, en medio de una sala oscura, ya no se trata de un cuerpo tomando medicina, sino de un cuerpo *tomado por* medicinas y, por qué no, otras formas divresas de vida. Por tanto, estas ceremonias no

[119]Cuando se trata de una consustanciación positiva, Burman (2011) destaca cómo los aymaras la refieren más como "hacerse uno" con las entidades (*mayisthapita o mayachata*). Cuando el caso es negativo, y se orienta a la enfermedad, Burman define *katxa* como "una enfermedad que muerde", lo cual todavía expresa consustanciación.

[120]En el entendimiento andino, es una de las constituciones anímicas de todo cuerpo dotado de vida.

[121]Esto es, cuidando de no situar al sujeto perceptivo en el centro de la reflexión, sino más bien un campo de percepciones de múltiples y disímiles sujetos, que se co-determinan entre sí. En dicho campo, la corporalidad es ciertamente gravitante, pero, la cuestión que busco sostener siempre en vigencia es preguntar: ¿la corporalidad de quiénes?

[122]Aún en construcción, es un concepto que uso en procura de superar, no sólo el antropocentrismo en los estudios de los rituales –y sus explicaciones simbolistas y culturalistas–, sino también el corporalismo y su tendencia hacia posibles nuevas reificaciones de los sentidos (visualismo, sonorismo) (Rozo 2018).

tratan tanto de *agarrase de la liana*, según se dice, como de dejarse agarrar por ella, activando complejos principios de consustanciación.

Entendida así, la experiencia consustancial puede informarnos mucho más acerca de la cualidad sonora de estos encuentros. Si es que podemos percibir en otros términos, también podremos sonar en otros términos. Se ve, se escucha y, por cierto, se canta aquello que se ingiere. En efecto, destonalización armónica, pérdida de control motriz, sensación de interrupción o desdoblamiento del tiempo rítmico, constante re-espacialización sonora de la sala, en coincidencia con visiones de otros contextos visitados; todo ello, es posible teniendo el cuerpo consustanciado con la medicina de la Abuela y otros agentes. Así, para poder reconocer sonoramente a otro, primero debe darse el desconocimiento de uno mismo, no como negación, sino como aptitud relacional[123].

Vaso keru estilo Ciaco.
Foto: Walter Sánchez C.

Me parece que, estas transformaciones perceptivas ocurren como efectos de la consustanciación, que también pueden ser definidas como vínculos recíprocos de filiaciones adoptivas, y las dinámicas asociadas a la predación familiarizante –o, si se quiere, domesticación de la predación (Chaumeil 2010; Chaumeil & Chaumeil 1992; Fausto 2008; Wright 2011). Entendiéndola como predación y comensalidad entre afines, la ingesta de partes de un organismo no implica el fin de su existencia, sino más bien una forma de perpetuar su existencia en el cuerpo del consumidor (Fausto 2002; Tola 2012; Vacas Mora 2008; Vilaça 2008). La *canibalización* de otros seres –como las plantas maestras–, debe ser entendida al final como una vía de intercambio de sustancia. Y es por ello que estas plantas también nos sienten, desde dentro, a tal punto que uno acaba siendo consumido por ellas, algo muy asociado a una relación entre predador (humano) y contra-predador (planta maestra): la muerte de ambos es perpetuada, la planta es consumida luego de ser cocida, un sujeto deja de ser quien era, y se operan profundas transformaciones que pueden llegar a ser ontológicas[124]. En cada ceremonia: quien come, contiene al otro y a su alteridad dentro de sí (Fausto 2002). Estos ritos implican, entonces, literalmente dejarse intervenir por estos seres. Los cuerpos de todos los presentes en ceremonia (humanos y no-humanos), son la vía del encuentro, el *locus* donde –y gracias a lo cual–, ocurren las cosas. Y es en estas condiciones, que se hace posible percibir lo que el otro percibe, y es posible intercambiar específicamente puntos de escucha.

Recordemos, consustanciación por deglución, implica que estamos comiendo sujetos que están dotados de intención; en tales condiciones, la predación es un dispositivo para la producción de cuerpos relacionados (Fausto 2002). En consecuencia, si al consumir ayahuasca nos dejamos habitar por su espíritu-

[123]Es común escuchar en los pacientes la necesidad de vencer el *ego*. Pienso que eso –si es que acaso pueda lograrse–, puede ser la negación de uno mismo. Al contrario de ello, el asunto podría ser convertir al ego en un principio relacional para reconocerse en medio de otros.
[124]Así, deviene la dilución del individuo moderno que, más que ser temporal, en el mejor de los casos, es constitutiva. M. Strathern nos ofrecía una explicación muy pertinente al respecto de que, en sociedades como la melanesia, no existe individuos que se definan por oposición a otros individuos; por lo que una persona –un dividuo– viene a ser un conjunto de relaciones similares que son capaces de componer una sociedad (Strathern 1988).

maestro –la abuela–, y, debido a ello, por otras formas espirituales de vida, mi argumento es que esto se manifiesta también con relación a los sonidos, porque éstos vienen a ser el medio en el que las entidades no-humanas y más-que-humanas existen y se relacionan. En este sentido, más allá de que la música presente en estas ceremonias sea una cadena inter-semiótica (De Menezes Bastos 2007), considero que es también una cadena inter-sustancial: no son sólo significados y representaciones lo que está en juego; esto quizás explique mejor aquello que la música es capaz de promover y articular centrípeta y centrífugamente.

Más que simplemente emitir sonidos, los seres vivos nos ensonorizamos (Ingold 2007); fenómeno que ocurre debido a la cualidad metamórfica de nuestros cuerpos: nos convertimos en lo que vemos, más aun, nos convertirnos en aquello que escuchamos. Así, toda intervención musical es un acto de ensonorización. Ensonorizarse, según lo que me parece, es entonces una forma de consustanciación de cuerpos. Ingerimos la medicina y, desde dentro, otros nos consumen en una suerte de predación y contrapredación, en la que los sonidos serán el medio propiciatorio. Ya para acabar de desarrollar mis argumentos, a continuación, buscaré asociar todo lo expuesto con lo que entiendo por reconocimiento de la alteridad y sus efectos en la percepción.

Reconocimiento sonoro del otro

¿Cómo reconocer la presencia de entidades no-humanas y más-que-humanas, cuya organicidad es inmaterial e invisible?, ¿cómo saber si estamos o no frente o en compañía de un ser no-humano, o más-que-humano?, ¿cómo reconocer si en tales encuentros hay comunicación efectiva? Si de espíritus se trata ¿habría un tú–a–tú pronominal en estos encuentros? ¿Tendrá el sonido algo que ver en ello? Parte de la respuesta a estas preguntas radica en el reconocimiento sonoro del otro. Veamos.

Recordemos que este tipo de encuentros, más aún teniendo cuerpos intervenidos, implica transformaciones de la percepción. Por lo que he podido experimentar de manera directa, y también captar desde testimonios, muchas veces, la percepción de entidades no-humanas empieza no sólo a través de formas lumínicas sino también, como vientos que se mueven, lo cual éstas van dejando impresiones lumínicas acompañadas de la sensación de frío o calor, según sea el tipo de entidad. Pareciera que estas primeras revelaciones sensoriales se enredan con planos sonoros en el entorno. Así, después, mientras van revelándose de formas cada vez más visibles, aunque todavía poco reconocibles, su movimiento es cada vez más perceptible en la sala. Ya, para quienes están en condiciones de *percibir más*, su presencia se hace claramente visible, que es cuando se revelan apariencias de animales, cosas, personas; generalmente, en este momento he podido experimentar cómo las cosas, como es el caso de determinadas ropas e instrumentos que uno carga consigo, se sienten más pesadas de lo normal.

Cinto de plumas para bailes rituales. Yuracaré.
Foto: Walter Sánchez C.

maestro –la abuela–, y, debido a ello, por otras formas espirituales de vida, mi argumento es que esto se manifiesta también con relación a los sonidos, porque éstos vienen a ser el medio en el que las entidades no-humanas y más-que-humanas existen y se relacionan. En este sentido, más allá de que la música presente en estas ceremonias sea una cadena inter-semiótica (De Menezes Bastos 2007), considero que es también una cadena inter-sustancial: no son sólo significados y representaciones lo que está en juego; esto quizás explique mejor aquello que la música es capaz de promover y articular centrípeta y centrífugamente.

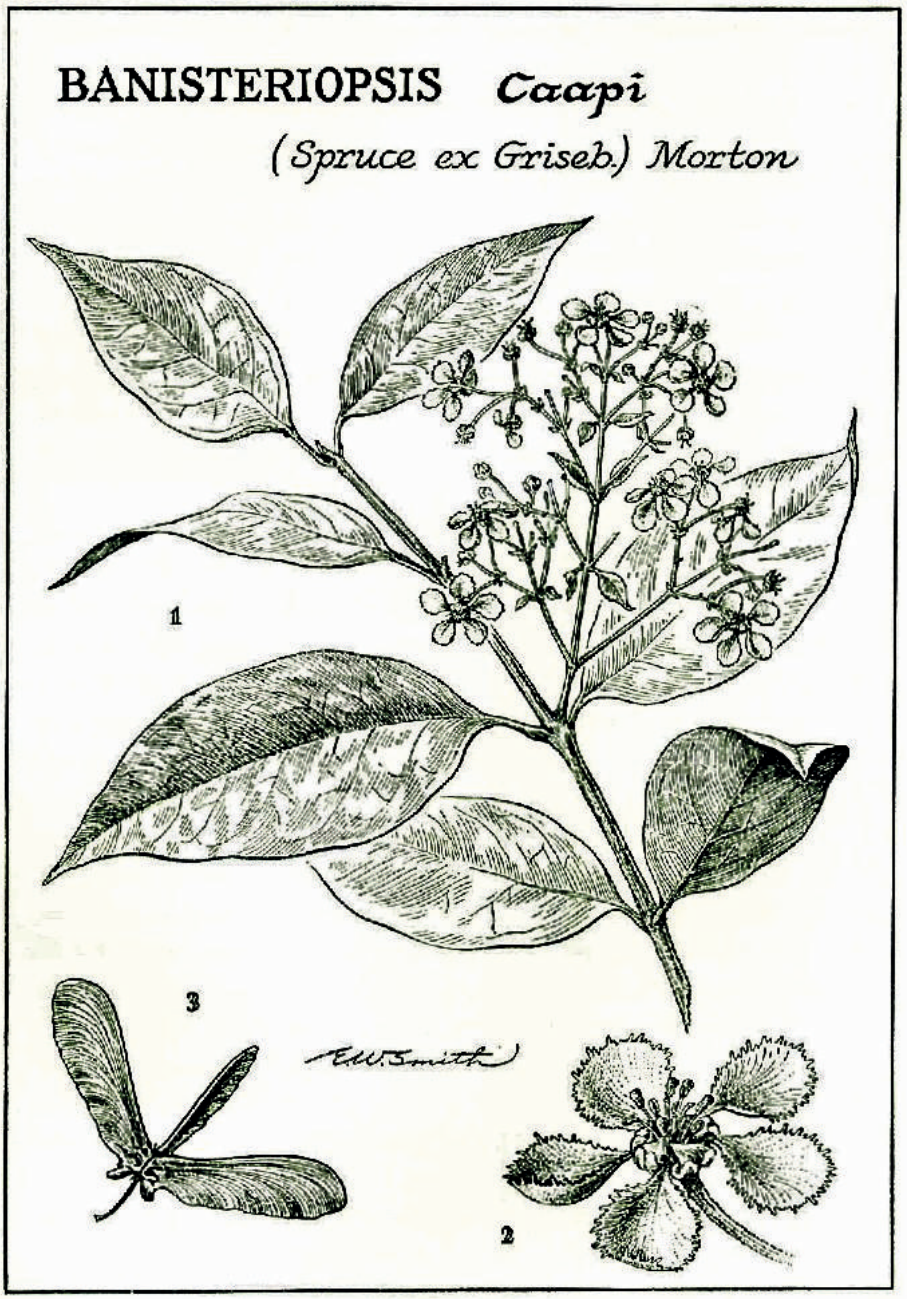
Más que simplemente emitir sonidos, los seres vivos nos ensonorizamos (Ingold 2007); fenómeno que ocurre debido a la cualidad metamórfica de nuestros cuerpos: nos convertimos en lo que vemos, más aun, nos convertirnos en aquello que escuchamos. Así, toda intervención musical es un acto de ensonorización. Ensonorizarse, según lo que me parece, es entonces una forma de consustanciación de cuerpos. Ingerimos la medicina y, desde dentro, otros nos consumen en una suerte de predación y contrapredación, en la que los sonidos serán el medio propiciatorio. Ya para acabar de desarrollar mis argumentos, a continuación, buscaré asociar todo lo expuesto con lo que entiendo por reconocimiento de la alteridad y sus efectos en la percepción.

Reconocimiento sonoro del otro

¿Cómo reconocer la presencia de entidades no-humanas y más-que-humanas, cuya organicidad es inmaterial e invisible?, ¿cómo saber si estamos o no frente o en compañía de un ser no-humano, o más-que-humano?, ¿cómo reconocer si en tales encuentros hay comunicación efectiva? Si de espíritus se trata ¿habría un tú–a–tú pronominal en estos encuentros? ¿Tendrá el sonido algo que ver en ello? Parte de la respuesta a estas preguntas radica en el reconocimiento sonoro del otro. Veamos.

Jarra. Quechua.
Foto: Walter Sánchez C.

Recordemos que este tipo de encuentros, más aún teniendo cuerpos intervenidos, implica transformaciones de la percepción. Por lo que he podido experimentar de manera directa, y también captar desde testimonios, muchas veces, la percepción de entidades no-humanas empieza no sólo a través de formas lumínicas sino también, como vientos que se mueven, lo cual éstas van dejando impresiones lumínicas acompañadas de la sensación de frío o calor, según sea el tipo de entidad. Pareciera que estas primeras revelaciones sensoriales se enredan con planos sonoros en el entorno. Así, después, mientras van revelándose de formas cada vez más visibles, aunque todavía poco reconocibles, su movimiento es cada vez más perceptible en la sala. Ya, para quienes están en condiciones de *percibir más*, su presencia se hace claramente visible, que es cuando se revelan apariencias de animales, cosas, personas; generalmente, en este momento he podido experimentar cómo las cosas, como es el caso de determinadas ropas e instrumentos que uno carga consigo, se sienten más pesadas de lo normal.



Dibujo de Elmer Smith, 1957. De Schultes (1957. Plancha II).

Una vez más, la dimensión comunicativa se clarifica. No es inteligibilidad, claridad, asertividad y elocuencia lo que define estos encuentros comunicacionales. La efectividad en esta comunicación está en nunca mostrar o decirlo todo. En consecuencia, limitar los campos de comunicación humana, puede también ser una vía de comunicación efectiva; y, por lo mismo, vía que permita la discrepancia y el disenso que, más que un problema, es una oportunidad comunicativa. Éstas serán bases creativas propias de procesos de reconocimiento sonoro del otro.

Coca. Foto: Walter Sánchez C.

¿Por qué algunos entre curanderos es común decir que no todos pueden percibir ciertas cosas? Podríamos partir de considerar que, desde un código moderno-racionalista, la percepción pueda estar formateada para que se privilegie uno de nuestros sentidos, a costa de los otros, como es relativamente común que ocurra con el sentido de la vista (lo que se ha dado por denominar oculocentrismo, o régimen visual). Esto podría resolverse con, por ejemplo, la educación de la atención, es decir, educar la percepción más allá de lo que creemos o imaginamos, sobre todo, cuando aceptamos que la percepción es un fenómeno relacional compartido. Esto, podría comenzar a resolver el asunto, al menos en lo que el sujeto perceptivo se refiere. Aún así, la ecuación se completaría si incluimos, además, la premisa de la capacidad agentiva del otro, su capacidad de emitir sonidos y de escuchar, que pueden operar autónomamente del hecho de que sea o no una capacidad reconocida. Entonces, el que uno pueda percibir determinadas cosas, el que pueda escucharlas, también depende de que sean reveladas por esa alteridad sonora, por estas entidades no-humanas y más-que-humanas; que es cuando deciden revelarse a través de los sonidos como medio.

Toda esta discusión deriva, finalmente, en una cuestión relacionada a las terminologías del oculocentrismo, que no quiero dejar pasar. ¿Qué término usar para describir el momento en que una existencia sonora (no sólo un sonido) se revela? Comúnmente, diríamos que es cuando se hace "evidente"; sin embargo, el problema con este término es su vínculo con lo "vidente". Se ha normalizado que reconocemos la existencia de algo gracias a "evidencias" que lo revelan (visualmente). Pero, cuando se trata de una entidad no-humana o más-que-humana, en los términos que venimos discutiendo, ¿qué revelaría sonoramente su existencia? ¿cómo definir esta revelación en términos sonoros? Si no es "evidencia" la palabra, ¿podrá ser *sonorencia*? El reconocimiento sonoro del otro quizás implique, entonces, reconocer a estas alteridades cuando, en directa relación con nosotros, se nos hacen *sonorentes*. Quizás sea productivo, en general, profundizar el análisis de fenómenos de la realidad cuando son la *sonorencia* de algo.

Aliento que suena

Hemos visto hasta aquí que, desde un entendimiento relacional del sonido y la escucha, los campos sonoros no sólo sirven para reconocer la presencia de entidades y permitirnos que nos comuniquemos con ellas, también y, sobre todo, ayudan a que, en determinadas circunstancias, ellas operen a través de nosotros. Denomino agenciamientos sonoros consustanciados cuando ocurre esto, cuando las entidades llegan a operar en nosotros a través de lo sonoro. Fue así que acabé convencido de que es con el sonido que estos organismos se hacen presentes, es *con* el sonido que ellos y ellas hacen sus cosas. Veamos a qué me refiero.

Los yagua definen la relación con plantas maestras como un principio que permite construir visión, conocimiento y poder (Chaumeil 1998). Los siona sostienen que esto ocurre, además, a través del canto (J. Langdon 2013b). Mientras todo canto involucra aspectos sustanciales –tales como son atmósfera,

aire, cuerpo, respiración, aliento y sonidos–, pone en juego aquello que todo cuerpo es capaz de emitir en contextos ceremoniales. El control de los orificios corporales, y de lo que por ellos transita ha sido un asunto crítico, tanto en los mitos como en la sexualidad y la convivencia (Belaunde 2016; Lévi-Strauss 1955). Cuando de intervención y transformación se trata, lo que sale de la boca es asunto primordial, en términos de fluidos, palabras y sonidos; frente a ello podemos preguntarnos qué elemento genera estas sustancias corporadas, es decir, ¿es que dichas sustancias realmente se originan en nuestro cuerpo?

Si la respiración es la constatación de la vida, todo organismo vivo, por tanto, es capaz de respirar; todo tiene aliento de vida. Algunas cosmologías destacan la condición hueca y tubular, no sólo de los instrumentos rituales (Chaumeil y Hill 2011, p. 25), sino también de todo lo vivo (Hugh-Jones 2001, p. 252). Una organicidad con fuerte presencia no sólo en procesos de sanación y transformación, sino también en toda condición necesaria para el fluir de la vida misma en forma de aliento.

El aliento es un aspecto de la vida tan importante, que supera las fronteras culturales. En tierras altas, la atención sobre el aliento no es menor[125]. En esta macro-región, el aliento, es sustancia fundamental de rezos, cantos y, principalmente, el complejísimo sistema andino de instrumentos de viento, como elemento constitutivo de entramados rituales y terapéuticos. Si bien en esta macro-región las curaciones rituales con tabaco parecen ser más específicas y limitadas que en tierras bajas, esta planta maestra no deja de ser una presencia fundamental de ofrenda, protección y limpieza.

Es común en curanderos de distintas tradiciones trabajar siempre en compañía del tabaco. De hecho, en muchos linajes, la primera forma de iniciación ocurre a partir de una relación con esta planta maestra. Me animaría a decir que, en casi todo proceso ritual, está presente el tabaco, en sus diferentes formas y preparaciones. Ciertamente, su presencia no tiene nada que ver con el hábito moderno de fumarlo (introduciéndolo en los pulmones). Desde estas sabidurías, al tabaco se le habla, se le consulta, y se lo traga hacia el estómago, buscando su poder de intervención y acción sanadora. Luego de pitarlo, o de tragarlo, lo expelemos nuevamente mediante un soplo que, por cierto, se moviliza desde un acento sonoro singular: el aliento tiene que sonar; lo cual ocurre también con el soplo de sustancias líquidas, como el alcohol, el *agua de florida*, etc.; una especie de fumigado en el que el aliento sigue siendo impulso vital y fuerza sonora que se expulsa; también el aliento está presente cuando se *sopla comida* con la intensión de hacerla llegar a alguien[126]. De ahí que soplar (hacer llegar, compartir, impulsar) y dar aliento (activar, dar parte de la propia vida,

Tambor de coca y vaso keru de palma.
Foto: Walter Sánchez C.

[125]En el vocabulario aymara de Bertonio (1879), en el concepto de aliento, encontramos evidencias de un campo complejo de articulaciones e intenciones: de la base *samana* (aliento, espiración, exhalación, soplo, hálito tenue), se articula *samusuta* (expulsar aliento), *samana kutintäña, katusiña* (tomar aliento), *samaña* (aspirar, inhalar, lugar de descanso). De igual manera, el concepto está vinculado a vigor, ánimo, esfuerzo y *qamasa*. Así también, tenemos *thurit'ata chuymaniña*, o *thaniyaña y thaniña*, que hacen referencia a soplar para calmar, apaciguar, curar, disminuir el dolor o la enfermedad, siendo el *thanirayri*, lo que calma y apacigua con el soplo.

[126]Desde los Andes, D. Arnold (2016 p. 139) nos explica cómo, incluso el vapor fétido de la osamenta de una llama en descomposición, que sale liberado de una bóveda ritual, es aliento de vida que logrará la recomposición de la fertilidad de la tierra y el ganado.

consustanciarse) hacen referencia a dos intensiones diferenciadas que se activan a través del mismo gesto físico de exhalación.

El tabaco[127] es otro ancestro cuya presencia y accionar fluye en estos entramados constituidos por vientos, soplos, aires y aliento. En los mitos de diferentes pueblos, se establece que la base del aliento chamánico estará vinculado a la capacidad creadora de otras entidades agentivas. Desde su potencial de intenciones, esta planta maestra es capaz de transformar a los "otros" en seres socializados y estabilizados (Chaumeil & Hill 2011: 23–26). Entre los Matsigenka (Baer 1992: 86), los enfermos no son curados directamente por el curandero, sino por los espíritus que hacen de guardianes y auxiliares. Para que esto sea posible, los curanderos soplan y succionan en los lugares donde está el daño. Entre los Wakuénai (Hill 1993 cit. Chaumeil y Hill 2011: 21), el soplar está relacionado con sonidos que son aspirados y que se hacen visibles en forma de humo de tabaco. Los Yagua (Chaumeil 2015) comparten su sabiduría acerca de la noción de soplo, en particular, sobre lo que entra y sale del organismo, haciendo referencia al carácter tubular del cuerpo. Así, la combinación de soplo y digestión muestra cómo se concibe la transformación de identidades y cuerpos en sociedades amazónicas. En este entendimiento de digestión, el vómito es un operador más de transformaciones.

Durante sus sesiones de toma de yagé, los taitas del Alto Putumayo (Garzón 2004) recurren al rezo, el soplo y el canto como recursos comunicativos de una lengua ritual, constituyendo comunidades de "habla", en las que las convenciones sociolingüísticas son superadas por el aliento como elemento primordial.

Según esas sabidurías, es a través de la exhalación de respiraciones audibles y visibles que el poder invisible de los seres espirituales nombrados en el canto se "materializa" y revela. Aliento chamánico y soplo ritual de humo de tabaco son dos modos sensoriales privilegiados para mediar las relaciones entre mundos interespecie, revelando lo invisible. Éstos vienen acoplados como medio sonoro de la misma manera como ocurre a través de los instrumentos aerófonos, cuyos sonidos hacen también visible lo invisible (Hill 1993).

Tabaco, soplo, aliento y vida son elementos de una misma trama relacional de vida. No es casual que la sabiduría aymara defina al corazón como *chuyma*, no para referirse a un órgano (éste más bien es el *lluqu*), sino a la fuerza emocional y subjetiva del sujeto depositada en el pecho. Interesante es que dicho término se usa también para referirse al pulmón, donde se deposita y trasciende el aire y que luego se convierte en aliento. El aliento, el *samana*, está directamente asociado al *ajayu* (principio y fuerza vital) de todo ser vivo. Así, *chuyma* será un complejo

[127]En muchas partes (Baer 1992; Barbira-Freedman 2015; Barcelos 2018; Bollwerk & Tushingham 2016; Brabec de Mori 2015b; Burns 2007; J. Echeverri 1996; J. A. Echeverri 2015; J. A. Echeverri & Candre-Kinerai 2008; Leytón 2012; Oyuela-Caycedo & Kawa 2015; Robicsek 1978; Russell & Rahman 2015; Wilbert 1976, 1993) se ha destacado la importancia del tabaco en las terapéuticas amerindias: capacidad de sanar, mediar negociaciones entre humanos y no humanos, alimentar, dar visiones, activar y cargar con poder y proteger; inclusive curando aquello que no conoce.

más–que–orgánico que explica el fuerte vínculo entre el aire y la vida y, por ello, un principio de vínculo relacional y afectivo[128].

Con todo, no creo necesario destacar un poder agentivo, concentrado en el mismo tabaco, que sea autónomo y esté aislado del resto, sino, al igual que la ayahuasca, comprender su fuerza y sabiduría fluyendo y relacionándose entre diferentes medios y organismos. Sugiero que, entre el tabaco, los sonidos y las músicas, existe una relación cíclica: soplos y canciones activadas por el tabaco, el tabaco activado por soplos y canciones. Pero, dado que el tabaco y el aliento derivan en formas de consustanciación, el canto, el soplo y el uso de instrumentos de viento hacen también posible el intercambio de perspectivas.

Ingold (2007) nos ofrece una muy pertinente reflexión acerca de la relación entre el viento, la respiración y el canto (como también es expuesto en la introducción de S. Hachmeyer al ensayo del Maestro Carlos Yujra Mamani, en este Dossier). Cuando respiramos, sostiene Ingold, la inhalación es viento convertido en respiración; la exhalación es respiración convertida en viento. Así, al enfocarse más bien en los flujos del aire y del viento, más que una encorporación o encarnación del viento, *envientamos* nuestro cuerpo cuando respiramos y cantamos. En consecuencia, nuestra capacidad sonora se da gracias a que nos dejamos arrastrar por las corrientes de un medio, como es el aire. Por lo mismo, en la medida en que nuestro cuerpo canta, zumba, murmura, silva o habla, está siendo ensonorizado[129].

Así, todo ser vivo está en condiciones de desplazarse en –o proyectarse desde–, una trama sonora ya presente en términos de flujos. Esto nos permite destacar el rol de aliento del curandero, y todo lo que tiene que ver con éste: soplo, bostezo, habla, susurro, silbido, canto, rezo, invocación, y, por supuesto tocar instrumentos de viento. Y, porque aspiramos el aliento de los ancestros, es que nos ensonorizamos con ellos. Aspiramos y soplamos sus inclinaciones, subjetividades e intensiones. Entonces, es en el sonido que percibimos el aliento de los espíritus y, cuando cantamos, lo hacemos con su aliento. El sonido es aliento transformado; esta transformación no es otra cosa que encuentro y conexión de cuerpos disímiles.

Pero, ¿cómo explicar que fenómenos como el viento sean recurrentemente definidos como entidades? O bien ¿por qué se dice que hay entidades que son dueñas de los sonidos y de la música? En los Andes, se comprende la existencia y el comportamiento de varios tipos de viento[130]; mientras que el viento también es comprendido como una entidad: *Anqar Achachila* (*anqari* refiere a ser ligero, suelto de andar, diligente; Bertonio 1879); y entre los kallawaya, *Ankari* (el

Collar con colmillo de jaguar, chaquiras blancas y huayruru.
Foto: Walter Sánchez C.

[128]Interesante será un diálogo simétrico entre sabidurías aymara que teorizan sobre el *chuyma*, y sus entramados afectivos, no sólo orgánicos (por ejemplo, Burman 2011), y la afectividad y las emociones desde tierras bajas (con, p. ej., Surrallés 2013).
[129]Al respecto del su argumento de *cuerpo ensonorizado,* me parece que, a diferencia del recurrente argumento de los sensorialistas del fenómeno corporizado (encarnado, incorporado), Ingold estaría sugiriendo que se trata más bien de un *cuerpo fenomenizado.* Un tema que, por cierto, merece una profundización que esta vez no podré ofrecer.
[130]*Wayra*, viento ordinario; *tutuka*, viento arremolinado capaz de enfermar; suqi, viento del tiempo de la quinua; *suqi jisq'i*, viento helado del tiempo del chuño; *thaya*, viento frío (Bertonio 1612).

Dibujo de ejecutantes de pinkullu y mujeres "sirena". Guaman Poma de Ayala. Principios del siglo XVII.

espíritu del viento) (Van den Berg 1985); además de distintos *ankaris* asociados a lugares, cosas e intensiones (Rösing 1990), y también con la música de aerófonos, el viento, la respiración y la transformación de *pacha* y las estaciones climáticas (Hachmeyer 2015); mostrando su carácter múltiple y oscilante. Estas entidades están estrechamente relacionadas, entre otras cosas, con la capacidad de llevar y/o cargar, una cualidad también vinculada al humo (mensajero de humo, vocal que susurra mensajes) (Rösing, 1990). Muy relacionado con lo anterior, también está el *sirinu –anchanchu–*, una entidad que, si bien vive asociada al agua, las vertientes, los lagos y ríos, entre otras cualidades tiene poder de hacerse cargo de la naturaleza del viento, de los sonidos, como sostiene el *amawt'a* Genaro Mamani Sumi (contacto personal, 2019)[131].

No obstante, cuando en las sabidurías amerindias se habla de entidades, me parece que no hacen referencia a entidades autónomas, tampoco consumadas. Entendidas las entidades como sujetos[132], su conciencia y la forma en que operan relacionalmente con lo humano, se hacen posibles a través de elementos del medio, como la luz, el sonido, la humedad, el calor. Su capacidad agentiva se pone en evidencia gracias a condiciones materiales del entorno, que al final de cuentas, sirven de indicadores.

Despliegue bidimensional de grabado en hueso Tiwanaku-Cochabamba. Representa a un chamán degollador de cabezas, transformado en jaguar, con cola-sonajera de crótalo. Realizado por el arqueólogo Dick Edgar Ibarra Grasso.

No veo, entonces, forma de separar canto, música, palabra de aliento y respiración; son consecuencias del encuentro entre superficies y sustancias, en diferentes medios o condiciones disponibles. Por tanto, así como las entidades no son fenómenos autónomos, tampoco las consecuencias sensoriales de su existencia. Las entidades son canto, música, palabra de aliento y respiración. Y, en este entendimiento, se trata de medios que no están fijos, no son sólidos, no están delimitados ni completos, sino que fluyen como la vida misma. Son formas de desviación, dice Ingold (2020), de corrientes y flujos sobre los cuales no tenemos control. Son fenómenos siempre emergentes[133].

Por lo mismo, antes de enredarse con un cuerpo humano, estos alientos y respiraciones son propulsados desde la corporalidad de estas formas de vida no–humanas y más–que–humanas. El aliento que pasa por ellas, hace parte de un mismo movimiento generativo, no sólo continuo sino también envolvente. Una condición animada que no es exclusivamente humana, opera en términos de co-determinación y co-crianza, como define el antiguo concepto andino *uywaña*[134].

[131]Ver también los trabajos de Henry Stobart (2006, 2010, 2016) al respecto.

[132]Si estamos de acuerdo con que las sabidurías, prácticas y relaciones amerindias locales muestran gran capacidad de reconocer subjetivamente el entorno (reconocimiento subjetivo y agentivo del otro), se podría discutir que, en la actualidad, por más que el término *entidad* sea comúnmente usado, me parece que refiere a algo muy distinto de lo inanimado y/o consumado. Me parece que éste puede ser uno de los recovecos en los que se activan equivocaciones epistémicas asociadas a legados coloniales del lenguaje. Por tanto, toda discusión sobre las entidades, debe incluir criterios físicos (medios, superficies y sustancias), porque operan estrictamente en esos términos.

[133]Muy a tono con el argumento de Chaumeil y Hill (2011) de que somos dispositivos huecos y tubulares, Ingold llama nuestra atención sobre el hecho de que todo cuerpo vivo (de humanos, no–humanos y más–que–humanos), admite el intercambio continuo de materiales, en movimiento perpetuo y alterno (Ingold 2020).

[134]El concepto *uywaña,* en el mundo andino, ha sido tratado en varias ocasiones y muestra total vigencia en el tratamiento de diferentes temas que se le vinculan (ver, por ejemplo, Martínez 1989; Llanque 1993; Haber 1999, 2016; Choque & Spedding 2009; Colque 2012; Arnold 2016; De Munter 2017).

Al interior de una ceremonia, entonces, el respirar equivale a compartir aliento, mostrando un entramado en el que, quien respira es también respirado: humanos, no humanos y más que humanos se unen en complicidad, se convierten en una suerte de "gemelos ontológicos" (Sloterdijk 2011: 44; cit. Ingold 2020), porque en compartir el aliento reside la esencia misma de la convivencia.

Revisitando viejas categorías

Si bien el reconocimiento de entidades no-humanas y más-que-humanas es un fenómeno multisensorial, su presencia sonora es lo que demanda una necesaria discusión sobre varias categorías comunes en los estudios sonoros al respecto del sonido, de la música y de la escucha.

El entorno se nos presenta *con todo*, "no se organiza según las líneas sensoriales que nos conecta a él" (Ingold 2007, p. 10). Todos los fenómenos sensoriales del entorno (visuales, sonoros, táctiles, olfativos, etc.), cooperan tan estrechamente superpuestos, que es imposible separar sus respectivos efectos (sus contribuciones).

Batán arqueológico circular de piedra para triturar plantas y productos húmedos. Yungas.
Foto: Walter Sánchez C.

Así, el sonido es un fenómeno de la experiencia, es decir, de nuestra inmersión [135] e involucramiento con el mundo en el que se encuentra todo ser vivo y consciente. Siendo así, nos dice el autor, "el sonido no es el objeto sino el medio de nuestra percepción, aquello que escuchamos en [o, a través de]..." (Ingold 2000: 265). Por tanto, el sonido es un medio (es muy pertinente cruzar este argumento, con la definición aymara del sonido, que se encuentra en el texto sobre el Maestro Carlos Yujra Mamani, en este Dossier).

¿Qué es, entonces, lo que percibimos en este medio, durante las ceremonias con plantas maestras? Lo que percibimos serán existencias cuyas sustancias y superficies se encuentran e interactúan entre sí. Desde prácticas relacionantes –aunque parezcan invisibles–, es su materialidad lo que está en juego[136].

Para completar el panorama, aquí también está en juego la sala ceremonial, pero, no sólo su tamaño, su capacidad de absorción sonora, o el comportamiento de colas de reverberación y resultados armónicos que ésta promueve. Lo que escuchamos en tales condiciones, no es una señal lineal o unilineal que impacta nuestro oído. Lo que percibimos, es la sumatoria constante, pulsante y latente (nunca concluida ni consumada) de sonancias y resonancias que constituyen ese espacio como atmósfera. Todo recinto, entonces, no es lo que reproduce o promueve este movimiento sonoro; el recinto es un resultado sonoro.

[135]Un principio que Merleau-Ponty presentaba como precondición existencial para el aislamiento tanto de mentes para percibir, como de cosas en el mundo para ser percibidas (Merleau-Ponty 1964; cit. Ingold 2007).

[136]En función de seguir discutiendo la condición esencial de existencia de los espíritus, queda decidir: o repensamos la categoría materia (un espíritu es invisible, pero definitivamente material), o repensamos la categoría cuerpo (un espíritu es incorpóreo, pero definitivamente tangible).

En la misma línea, todo sujeto se define desde la relación que sostiene con otros sujetos, es decir, en términos de "proximidad"; ayahuasca, tabaco, coca, no son entidades individuales o autónomas, sino extensiones siempre en conexión con alguien más (Tola 2012). Por eso, a pesar de que quizás nunca hayan sido incluidos los seres no-humanos en el asunto, el principio de resonancia por simpatía[137] también puede sernos de utilidad. Teniendo cuerpos que pueden vibrar en la misma frecuencia de otros cuerpos, los cuerpos no-humanos y más-que-humanos entran en resonancia simpática con los cuerpos humanos; más en concreto: estas entidades encontrarán resonancias con las personas, las cuales, a su vez, serán capaces de resonar por simpatía.

Batán arqueológico circular de piedra para triturar plantas y productos húmedos. Yungas.
Foto: Walter Sánchez C.

Asimismo, la escucha es condición crítica en el reconocimiento sonoro del otro[138], una cuestión de presencia sonora. Habrá que aprender a percibir cómo es que las entidades más-que-humanas se nos presentan no sólo en rituales, sino también en condiciones diferentes de la vida cotidiana. Escuchar no hace referencia solamente a la existencia de un órgano singular y sus efectos en nuestra conciencia (Ingold 2007: 11). Escuchar implica también rendirse y dejarse llevar por corrientes irregulares que devienen en compromisos. Reconociendo sonoramente al otro no-humano que –aunque "invisible"– interviene efectivamente nuestra vida, se revelan planos de intencionalidad que constituyen nuestro entorno. Para comprender a estas entidades y sus agencias habrá que visitarles; buscar hasta encontrarles, hablarles para poderles escuchar.

Es por todo esto que los sonidos tampoco son una entidad autónoma. El caso es que los sonidos permiten describir cualidades del otro para que, en el tránsito de lo invisible a lo perceptible, los sonidos, como sustancia corporal, fluyan y trasciendan entre cuerpos distintos; un argumento que también es desarrollado por S. Hachmeyer (2015), cuando reinterpreta la "metáfora de la montaña" (sensu Bastien 1996) en términos ingoldianos[139]. El sonido, entonces, es el medio donde ocurre la consustancialización entre diferentes; es la forma en que percibimos no sólo su encuentro, sino principalmente, su interacción. Por tanto, el ritual es evidencia sonora (Lewy 2012, p. 69) de un multiverso que muestra sus formas más allá de lo humano.

[137]Agradezco esta sugerencia a mi colega Ariel Bustamante. La entiendo como la activación acústica por vibración que ocurre entre organismos que comparten características morfológicas, como en nuestro caso, es la percepción y la escucha.

[138]La investigación sobre la escucha es un campo maravilloso, sobre todo desde su abordaje por la etnomusicología y algunas disciplinas vecinas (Chion 1993; Feld 1994a, 2015; Feld & Basso 1996; Kane 2014; Pelinski 2007; M. Schafer 1985; R. M. Schafer 2013; Sterne 2012). Sin embargo, en esta ocasión, por la proximidad que muestran con determinadas sabidurías y prácticas amerindias sobre la escucha y lo sonoro, opto por centrar mi análisis en lo que se ha dado a llamar abordajes eco-fenomenológicos, como el de T. Ingold. Entonces, los oídos no son dispositivos que escuchan por nosotros, para otorgarnos una idea de lo que está allí afuera. Usamos los oídos para percibir a medida en que avanzamos en el mundo (Ingold 2007: 11). Éste es un muy necesario e importante debate suscitado por diferentes investigadores (Brabec de Mori & Stoichita 2017; Ingold *et al*. 2018; Brabec de Mori & Stoichita 2018).

[139]En su texto, Hachmeyer (2015) propone entender la relación entre el cuerpo de la persona (humana o no-humana) y el de la montaña en términos de flujos energéticos, materializándose a través del sonido entendido como la energía animadora y renovadora de la vida. También desde un abordaje ingoldiano, argumenta, además, que es por esta razón, entre otras, que el sonido musical de diferentes flautas tiene efectos en el tiempo o los fenómenos meteorológicos entendidos como los "flujos del medio".

Así, espacio, instrumentos, cuerpos e inclinaciones mostrarán un sinnúmero de líneas de vida que se entrecruzan, y cuya presencia se devela a través del sonido. El dolor, el miedo, la esperanza y la memoria pasarán a sonar de formas particulares, desde que se trata de condiciones que se manifiestan en términos estrictamente materiales.

Esto último nos conduce a considerar la materialidad como condición de posibilidad que relaciona la respiración, el aliento, el canto, el soplo y, por cierto, el humo, los sonidos y la sanación. Ciertamente, la percepción depende del aire. Al igual que los sonidos, el aire también revela nuestra inmersión como seres sintientes; es con todo nuestro ser que respiramos (Ingold 2015).

Desde una definición muy pertinente de paisajes como campos de prácticas[140], Ingold (2013) amplía un concepto de atmósfera[141] reconociendo cómo ésta es también un espacio de inspiración y espiración: es en el doble movimiento de de inspiración y espiración donde se encuentra la esencia de la percepción, nos explica[142]. Por tanto, percibir es abrirse al mundo (experimentamos luz porque podemos ver, experimentamos sonido porque podemos escuchar, experimentamos sensaciones porque podemos tocar).

Y es desde allí que nuestro autor[143] expone el argumento más importante: en un mundo sensible no existe una percepción individual; más bien, la percepción es inherente al movimiento creativo de lo que va emergiendo constantemente. Somos seres sensibles que habitamos un mundo que también es sensible. Por ello, dice, la percepción es un fenómeno fundamentalmente reversible, no una cualidad exclusivamente humana. Nuestra percepción del entorno responde a la percepción que el entorno también tiene de nosotros. Percibir cosas es simultáneamente ser percibido por ellas: ver es ser visto, oír es ser escuchado, y así sucesivamente (Ingold 2013).

Esto implica que los no-humanos y más-que-humanos también respiran y tienen aliento, también perciben, olfatean y escuchan su entorno, probando presencias. Son varios los elementos que las entidades pueden reconocer en nosotros (determinadas ropas, la fisicalidad del cuerpo, los olores, el miedo, etc.). Por ello, estas entidades pueden afectarnos en cuerpo y conciencia porque efectivamente nos tocan, *nos alcanzan*, porque llegan a participar de nuestra misma cualidad orgánica. Cuando las percibimos es esa la forma en que ellas mismas perciben a través de uno. Por tanto, estando estas entidades dotadas de sensibilidad, perciben por estar inmersas en los mismos medios que uno; es un *involucramiento*

[140]Un paisaje es un registro duradero de actividades y relaciones de múltiples y muy diferentes formas de vida, por eso, puede ser entendido también como un acto de memoria relacionado con compromisos impregnados de historia. Entonces, los entornos no son fenómenos externos y acabados, independiente de los seres que lo habitan, tampoco imágenes o ideas sobre él. Vivimos en paisajes, los producimos, tanto como somos producidos por ellos, a través de procesos materiales y cotidianos (Ingold 1993)

[141]Atmósfera es una "experiencia envolvente de sonido, luz y sensación" dentro y a través de la cual las personas perciben (Ingold 2011: 134; véase también 2015: 73-78).

[142]Con esta definición, Ingold toma una necesaria distancia de los estudios de la percepción que enfatizaban lo bio-psicológico y social (psicofísica, racionalismo, cognitivismo, etc.).

[143]Inspirado en *Notas Póstumas* de Merleau-Ponty (1968).

que muestra cómo todo ser perceptivo se vuelve uno con lo que percibe (Merleau-Ponty 1968: 140; cit. Ingold 2020)[144].

Reflexiones finales

Gran parte del análisis aquí desarrollado, ha sido encaminado a partir de comparaciones con las cuales, en términos de Viveiros de Castro (2004a)[145], sea posible no sólo trabajar desde el *continuum* tierras altas–tierras bajas, sino también se pueda develar la ontología de las cosas y sus relaciones consecuentes; todo ello encaminado a verificar cuánto queda todavía por aprender de las continuidades –no geográficas, históricas ni culturales–, sino ontológicamente relacionadas, que dicen respecto a un mundo construido desde emergentes y estrechos vínculos de compromiso, co-determinación, co-habitación, consustanciación y co-crianza entre humanos, no-humanos y mas–que–humanos (Rozo 2020a, 2020b).

Trampa-vaso quechua con lagartija. Foto: Walter Sánchez C.

Es importante que todavía se reconoce que los sonidos y la música son elementos críticos en procesos complejos, como el de la sanación; también por propiciar percepción, interacción y relación entre humanos y otras formas de vida. Sin el medio sonoro, dichos procesos no podrían ser siquiera pensados. Por motivos como éstos, las ceremonias urbanas de ayahuasca son fenómenos que superan asuntos de apropiación cultural, aculturación o exotismo. Merecen mucho más de nuestra atención investigativa; tal ha sido el objetivo de este trabajo.

Ahora, retomando la discusión inicial con E. Langdon ¿qué ayuda a comprender el rol de lo sonoro-musical de estas ceremonias? Para atender esta cuestión, no es suficiente ir más allá del análisis de representaciones simbólicas; tampoco enfatizar las cualidades estéticas de estos encuentros, o los efectos psicointegradores y sinestésicos que las plantas maestras puedan tener sobre un individuo. Las plantas maestras no se nos presenten para alterar temporalmente nuestros sentidos o para crear experiencias intensificadas, unificadas o corporificadas. Por más que pueda ser fuertemente implicada a través de la performance, la eficacia del rito no es sólo una experiencia corporal humana; la capacidad sensorial y performativa de los pacientes son elementos todavía limitados. Resulta insuficiente también la idea de que esta experiencia es informada corporalmente.

Gracias a un importante respaldo etnográfico –p. ej. *p*erspectivismo sonoro y sonorismo amerindio (Brabec de Mori 2012a; Lewy 2015), es cada vez más posible asumir la tarea de comprender mejor estas complejidades. Sin embargo, los asuntos propuestos en el presente trabajo son planteados como problemas de

[144]Encuentro este postulado altamente coincidente con la categoría pacha, que en el mundo andino permite explicar este tipo involucramientos y enredos que van más allá de lo individual (ver p. ej. Estermann & Peña 1997; Harris & Bouysse-Cassagne 1988); algo que además, resuena con cosmologías de tierras bajas (por ejemplo, los warí'; cf. Vilaça 2011, 2015).

[145]En este proyecto de comparación antropológica incontrolada (comparar comparaciones), la "equivocación" es parte de la traducción de conceptos prácticos y discursivos del "nativo" a los términos del aparato conceptual de la antropología, es el proceso que acabaría subvirtiendo la caja de herramientas conceptual del traductor (Viveiros de Castro 2004a).

JUAN QUISBERT

percepción reversiva y de relaciones, no sólo de escucha o de acústica. Ni visualismos ni sonorismos parecen ayudar a comprender del todo desde dónde se postulan estos principios sensoriales amerindios. Corresponde, entonces, prestar mayor atención a presencias y relaciones sonoras para indagar –más que sólo el rol–, el carácter sonoro-musical que constituye estos encuentros ceremoniales, reconociendo los procesos de predación y contrapredación ensonorizantes, en los que los sonidos son un medio propiciatorio.

Los ritos parecen menos dirigidos a la comprensión de símbolos y más a la fascinación de los espíritus (P. Smith 1979 1991; cit. Tavares & Bassi 2013); investigarlos en sus propios términos demanda reconocerlos como espacios/tiempos que privilegian actos transespecíficos, relacionales y de comunicación, que requieren de la consustancialidad interperformativa. Se destaca así su eficacia, no desde sistemas de creencias, tampoco desde sensaciones individuales, sino de experiencia emergente compartida. Por tanto, un ritual, en tanto atmósfera compartida donde circulan alientos vitales, se ve comprometida por varios fenómenos distintos, simultáneos y hasta contradictorios: la consustanciación de la mareación en penumbra (cuerpos intervenidos), un carácter emergente, la improvisación relacional, el reconocimiento sonoro del otro, la percepción reversiva (percibimos no *a* los espíritus; más aún, percibimos *en* ellos).

Ch´uspa para coca. Foto: Walter Sánchez C.

Es por esto que la eficacia ritual no es social, simbólica, corporal o performativa, sino relacional. Así, un ritual podría ser entendido como evento comunicacional e interagentivo entre diferentes formas de vida que se entremezclan desde la interacción de sus cuerpos presentes. Por eso mismo, si habría que acentuar la realidad corporal, debiera ser incluyendo también los cuerpos e intercorporalidades de todas las formas de vida que se hacen presentes, se involucran y comprometen en estos encuentros. A. Young no se equivocaba, la eficacia de los rituales está en que, en ellos, se confirma la realidad ontológica de los presentes (1976, cit. Langdon 2013).

Tomemos en serio la compleja capacidad de acción consciente de estas entidades –ellas ocupan posiciones enunciativas como sujetos–, para asumir también un reconocimiento sonoro del otro. Los campos sonoros no sólo sirven para reconocer la presencia de entidades y permitirnos que nos comuniquemos con ellas, también y, sobre todo, ayudan a que, en determinadas circunstancias, ellas operen a través de nosotros, en unos casos, y en otros, que intervengan cuerpos humanos para generar transformaciones. En este sentido, dado que cohabitamos en un mundo sin objetos, sino plagado de cosas vivas, nuestros estudios tendrán que superar la idea de que los humanos somos quienes controlamos la facultad generativa de "dar y atribuir" cualidades a los fenómenos que nos rodean[146].

[146]Por ejemplo, discutir ideas como "paisaje vivificado" (Spedding 2014), que parecen sugerir que éstos son formados por las decisiones y convenciones de un sistema simbólico cultural estrictamente humanos.

Dado que los agenciamientos consustanciados se sirven del medio sonoro para acontecer, es *con* el sonido que estos organismos se hacen presentes, es *con* el sonido que ellos y ellas hacen *sus cosas*. Esto deviene, como consecuencia, en la adquisición de sus perspectivas y puntos de escucha –algo que puede ser muy difícil, pero no imposible. Así, lo que para nosotros es "humo" de tabaco, para las entidades es su propio aliento; mientras que, lo que percibimos como el sonido de una voz profunda, áspera y antigua, para ellos es su propia sustancia curativa.

La música presente en una ceremonia, entonces, exige una ampliación de varias ideas, tales como músico, musicalidad, performance y formación musical, incluso más allá de ceremonias y relaciones con plantas maestras. También la idea de evento o de género (música ancestral, música espiritual, música medicina o música ceremonial), no contribuye en mucho definirla en estos términos. Lo que está en juego, no es solo un fenómeno sonoro –menos aún, un fenómeno individual–, sino devenires relacionales entre organismos que se dan encuentro en un ritual y continúan su curso de manera libre y, esa sea quizás su principal cualidad sanadora. En este sentido, el sonido, la cura o la enfermedad no son fenómenos que empiezan o terminan en un individuo. Si lo sonoro-musical es capaz de curar, no es gracias a una propiedad inherente (poseyendo un "sonido singular"). Se trata, en lo que me parece, de flujos que están aconteciendo en devenir, gracias a condiciones estrictamente materiales sobre las que operan las acciones de lo no humano y más-que-humano, para bien y para mal. Por ello, el ritual es eficaz porque es relacionante, y es relacionante porque permite reconocer el devenir de devenir de aconteceres materiales que se hacen sonorentes. Sonidos, presencias e intenciones pasan a través nuestro; nos llevan, nos anclan, nos sorprenden; también los podemos interrumpir y desviar: Por tanto, son ocurrencias que están antes, durante y después de la ceremonia. Los encuentros rituales transespecie comienzan muchísimo antes de lo que creemos, nos anteceden; y, cuando hacemos consciencia de su presencia, reconoceremos que ellos se presentan previamente musicados, en forma de aliento tibio pero enérgico, de móvil luminosidad, de temperatura cambiante, de roce sutil, de rezo susurrado y soplo de tabaco.

Agradecimientos

Agradezco las observaciones y comentarios que mis queridos colegas y amigos, Ariel Bustamante y Sebastián Hachmeyer hicieron a este trabajo; éstos permitieron completar mejor varios de mis argumentos, sobre los cuales asumo total responsabilidad. Agradezco también al Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IIAA-UMSA), y a los miembros del Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie, principalmente a su grupo de trabajo Sonorismos y Comunicación Transespecífica, quienes contribuyeron tanto en la consolidación de muchas de estas ideas. Agradezco, principalmente, a *Uywiris* Abuelos y Abuelas, por darme el permiso para escribir y compartir estos contenidos.

Referencias

Aisher, A. y V. Damodaran. 2016. "Introduction: Human-nature Interactions through a Multispecies Lens". *Conservation and Society*, 14 (4), 293 –304. https:/z/doi.org/10.4103/0972-4923.197612

Anton, D. J. 2002. *Pueblos, drogas y serpientes: El espíritu de las plantas y el origen de la cultura*. Piriguazú.

Arnold, D. 2016. "Territorios animados. Los ritos al Señor de los Animales como una base ética para el desarrollo productivo en los Andes". En: A. Román-López & H. Galarza (eds.), *Símbolos, desarrollo y espiritualidades: El papel de las subjetividades andinas en la transformación social* (1. ed.). Instituto Técnico Ecuménico Andino de Teología, ISEAT: Universidad de Postgrado para la Investigación Estratégica en Bolivia, U-PIEB. 111-159.

Arnold, D. Y. y J. de D. Yapita. 1998. *Río de vellón, río de canto: Cantar a los animales, una poética andina de la creación* (1. ed). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Carrerra de Literatura, Universidad Mayor de San Andres.

Baer, G. 1992. "The one intoxicated by tobacco. Matsigenka Shamanism". En: E. J. M. Langdon & G. Baer (eds.). *Portals of power: Shamanism in South America* (1st ed). University of New Mexico Press. 70-100.

Barbira-Freedman, F. 2015. "Tobacco and Shamanic Agency in the Upper Amazon: Historical and contemporary perspectives". En: A. Russell & E. Rahman (eds.). *The Master Plant. Tobacco in lowland South America*. Bloomsbury. 63-88. https://www-bloomsburycollections-com.libproxy.ucl.ac.uk/book/the-master-plant-tobacco-in-lowland-south-america/ch3-tobacco-and-shamanic-agency-in-the-upper-amazon-historical-and-contemporary-perspectives

Barcelos, A. 2018. "Tobacco visions: Shamanic drawings of the Wauja Indians". *Boletim Do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 13(3), 501–517. https://doi.org/10.1590/1981.81222018000300002

Bastien, J. 1996. *La montaña del cóndor: Metáfora y ritual en un ayllu andino.* F. Vallvé (trad.). La Paz: HISBOL.

Baumann, M. P. 1984. "La aculturación y el concepto de grupos musicales en las zonas rurales y urbanas de los andes bolivianos". *Boletín Andino de Música, 1*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural Portales.

Baumann, M. P. (Ed.). 1996. *Cosmología y música en los Andes.* Vervuert; Iberoamericana.

Beaudet, J.-M. 1992. "Musique et alcool en Amazonie du Nord Est". *Cahiers de sociologie économique et culturelle*, 1, 79–88.

Belaunde, L. E. 2016. "Resguardo e sexualidade(s): Uma antropologia simétrica as sexualidades amazônicas em transformação. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, 24(24), 538. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v24i24p538-564

Bellenger, X. 2015. *El espacio musical andino: Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Institut français d'études andines. http://books.openedition.org/ifea/5589

Bertonio, L. 1612. *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz-Cochabamba: CERES-IFEA-MUSEF.

Bidou, P. y M. Perrin. 1988. *Lenguaje y palabras chamánicas*. Ecuador: Ediciones ABYA-YALA.

Bollwerk, E. A. y Tushingham, S. 2016. *Perspectives on the archaeology of pipes, tobacco and other smoke plants in the ancient Americas*.

Born, G. y D. Hesmondhalgh. 2000. *Western Music and Its Others. Difference, representation and Appropriation in Music*. University of California Press.

Brabec de Mori, B. 2003. Sinchiruna Míriko. "Un canto medicinal del ayawaska en la Amazonía Peruana". *Amazonía Peruana* 28–29, 147–187.

Brabec de Mori, B. 2009. "La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música". *Indiana* 26, 105–134.

Brabec de Mori, B. 2012a. "About magical singing, sonic perspectives, ambient multinatures, and the conscious experience". *Indiana* 29, 73–101.

Brabec de Mori, B. 2012b. Song Patterns and Sung Designs. The Invention of tradition among Amazonian indians as a response to researchers inquiries. En: P. Richter (ed.). *Musical traditions: Discovery, inquiry, interpretation, and application: XXVI European Seminar in Ethnomusicology, Institute of Musicology, Budapest*, 2010 HAS-Research Centre for the Humanities. 226-280.

Brabec de Mori, B. (Ed.). 2013. "The human and non-human in lowland South American indigenous music" (Dossier Especial). *Ethnomusicology Forum* 22 (3), 112. https://doi.org/10.1080/17411912.2013.844527

Brabec de Mori, B. 2014. "From the Native's Point of View. How Shipibo-Konibo experience and interpret ayahuasca drinking with gringos". En: B. Caiuby Labate (ed.), *Ayahuasca shamanism in the Amazon and beyond*. Oxford University Press. 206-229.

Brabec de Mori, B. 2015a. "El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas. Un eslabón perdido ontológico". En: B. Brabec de Mori, M. Lewy, & M. A. García (eds.), *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Gebr. Mann Verlag. 99-118.

Brabec de Mori, B. 2015b. "Singing White Smoke. Tobacco Songs from the Ucayali Valley". En: A. Russell & E. Rahman (eds.). *The Master Plant: Tobacco in Lowland South America*. Bloomsbury Publishing. 89-106.

Brabec de Mori, B. 2016. "El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas. El eslabón perdido ontológico". *Estudios INDIANA* 8, 99–118.

Brabec de Mori, B. 2017. "Musical Spirits and Powerful Voices: On the Origins of Song. Yearbook for Traditional Music". *Yearbook for Traditional Music* 49, 114.

Brabec de Mori, B., Lewy, M. y M. A. García (eds.). 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Gebr. Mann Verlag.

Brabec de Mori, B. y V. A. Stoichita. 2017. "Postures of listening. An ontology of sonic percepts from an anthropological perspective. *Terrain. Anthropologie & Sciences Humaines*. https://doi.org/10.4000/terrain.16418

Brabec de Mori, B. y V. A. Stoichita. 2018. "Response to comments on ´Postures of listening´". *Terrain. Anthropologie & Sciences Humaines*. https://doi.org/10.4000/terrain.17579

Braudel, F. 1994. *Bebidas y excitantes*. España: Alianza Editorial.

Brennan, T. A. 2001. "World Music Does Not Exist". *Discourse*, 23(1), 44–62.

Burman, A. 2011. *Descolonización aymara: Ritualidad y política (2006-2010)*. La Paz: Plural Editores.

Burns, E. 2007. *The smoke of the gods: A social history of tobacco*. Temple University Press.

Caiuby Labate, B. 2004. *Casi todo sobre el Wachuma. Entrevista a Anthony Henman*. S/D.

Caiuby Labate, B. y A. K. Gearin. 2018. *La dieta. Ayahuasca and the Western reinvention of indigenous Amazonian food shamanism*. 177–197.

Caiuby Labate, B. & S. L. Goulart, S. L. 2005. *O uso ritual das plantas de poder*. FAPESP-Mercado de Letras.

Caiuby Labate, B., Guimaraes, R., Anderson, B., Mercante, M. y P. Ribeiro. 2010. "Tratamiento y manejo de las adicciones con Ayahuasca". En: B. Caiuby Labate & E. MacRae (eds.). *Ayahuasca, Ritual and Religion in Brazil*. Equinox. http://www.visionchamanica.com/yage_EMC/Ayahuasca-y-Adicciones.html. Pp:

Caiuby Labate, B. y H. Jungaberle (eds.). 2011. *The internationalization of ayahuasca*. Wien Lit.

Caiuby Labate, B. y W. Sena Araújo (eds.). 2002. *O uso ritual da ayahuasca*. FAPESP-Mercado de Letras.

Caiuby Labate, B. y K. W. Tupper. 2014. "Ayahuasca, psychedelic studies and health sciences: The politics of knowledge and inquiry into an Amazonian plant brew". *Current Drug Abuse Reviews* 7 (2), 71–80. https://doi.org/10.2174/1874473708666150107155042

Carvalho, J., Cruces, F. y J. Martí. 2004. World music. El folklore de la globalización. Mesa redonda. *Série Antropológica* 359, 15.

Castillo, G. 2016. *Alcohol en el sur andino: Embriaguez y quiebre de jerarquías*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

Cavalcanti-Schiel, R. 2007. "Las muchas naturalezas en los Andes". *Perifèria. Revista d'investigació i formació en Antropologia* 7(7), 1–11. https://doi.org/10.5565/rev/periferia.179

Cesarino, P. 2010. "Donos e Duplos: Relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo". *Revista de Antropologia*, 53(1), 147–197. https://doi.org/10.1590/S0034-77012010000100005

Chaumeil, J. P. 1993. "Del proyectil al virus. El complejo de dardos-mágicos en el chamanismo del oeste amazónico". En: C. E. Pinzón, R. Suárez, Rosa, & G. Gloria (eds.). *Cultura y salud en la construcción de las Americas: Primer simposio internacional de cultura y salud: La cultura de la salud en la construcción de las Américas.* CAN. 261-277.

Chaumeil, J. P. 1998. *Ver, saber, poder: El chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana*. Centro Amazónico de Antropológia y Aplicación Práctica.

Chaumeil, J. P. 2010. "Des sons et des esprits-maîtres en Amazonie amérindienne". *Ateliers d'anthropologie*, 34. https://doi.org/10.4000/ateliers.8546

Chaumeil, J. P. 2011. "Speaking tubes. The sonorous language of Yagua flutes. En: J.-P. Chaumeil & J. D. Hill (eds.). *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. University of Nebraska Press. 49-68. .

Chaumeil, J. P. 2015. "Un «método de asimilación». Sobre la noción de transformación en unas culturas sudamericanas". En_ J. P. Chaumeil, J. F. Bouchard & R. Pineda Camacho (eds.). *Chamanismo y sacrificio: Perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas en América del Sur*. Institut français d'études andines. 114-122. http://books.openedition.org/ifea/4510.

Chaumeil, J. P. y B. Chaumeil. 1992. "L'oncle et le neveu. La parenté du vivant chez les Yagua (Amazonie péruvienne)". *Journal de la Societe des americanistes*, LXXVIII(II), 25–37.

Chaumeil, J . P. y J. D. Hill. (Eds.). 2011. *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South A merica*. University of Nebraska Press.

Chion, M. 1993. *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.

Choque, C. y A. Spedding. 2009. *Culto a los uywiris: Comunicación ritual en Anchallani*. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología: Editorial Mama Huaco.

Citro, S. 2011. "La Eficacia Ritual de las Performances en y desde los Cuerpos". *Ilha Revista de Antropologia* 13 (1,2), 061–093. https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p61

Colque, A. 2012. "Criar, proteger y dar sentido a la vida: Uywiris, mallkus y achachilas". *Caminos. Revista cubana de pensamiento sociológico*, 2(4), 1–12.

DaMatta, R. 1976. *Um mundo dividido: A estrutura social dos índios apinayé*. Editora Vozes.

De Menezes Bastos, R. 2007. "Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da arte". *Mana* 13(2), 293–316.

De Menezes Bastos, R. 2012. "Audição do mundo Apúap. Conversando com animais, espíritos e outros seres. Ouvindo o aparentemente inaudível". *Antropologia em Primeira Mão*, 5–21.

De Menezes Bastos, R. 2013. "Apùap World Hearing Revisited: Talking with 'Animals', 'Spirits' and other Beings, and Listening to the Appaarently Inaudible". *Ethnomusicology Forum* 22 (3), 287–305. https://doi.org/10.1080/17411912.2013.844527

De Munter, K. 2017. "´Educar (mediante) la atención´ en la cosmopraxis aymara. Re-pensar el ´vivir bien´ desde una antropología de la vida". En: K. De Munter, J. Michaux, y G. Pauwels (eds.). *Ecología y reciprocidad: (Con)vivir bien, desde contextos andinos*. La Paz: Plural - CEPA - TARI. 129-153.

Dev, L. 2018. "Plant Knowledges: Indigenous Approaches and Interspecies Listening Toward Decolonizing Ayahuasca Research". En: B. C. Labate & C. Cavnar (eds.). *Plant Medicines, Healing and Psychedelic Science: Cultural Perspectives*. Springer International Publishing. 185-204. https://doi.org/10.1007/978-3-319-76720-8_11

Echazú Böschemeier, A.2013a. "Biossocialidades e o valor terapêutico da ayahuasca per se em dois centros da alta amazônia peruana". *Vivência* 41, 99–111.

Echazú Böschemeier, A. 2013b. "Remédio caseiro, oráculo, droga, erva dos bruxos. Aquém da legitimação da ayahuasca pela via terapêutico-espiritual". *Pós*, 12(1), 39–65.

Echazú Böschemeier, A. 2015. *Corpo de planta: Terapias e magias dxs curiosxs da baixa Amazônia do Peru, sob uma perspectiva situada de gênero e de saúde popular* [Doctorado, Universidade de Brasília]. http://repositorio.unb.br/handle/10482/18673

Echazú Böschemeier, A. y C. Carew. 2018. "´Men´, ´shaman´, and ´ayahuasca´ as overlapping clichés in the Peruvian vegetalismo". En: B. Caiu by Labate & C. Cavnar (eds.), *The expanding world Ayahuasca diaspora: Appropriation, integration, and legislation*. Routledge. 137-156.

Echazú Böschemeier, A., & Flores, M. E. 2016. "Ontologías en desigualdad. Coca, ayahuasca y la agencia histórica". *Avá* 29, 20.

Echeverri, J. 1996. "The Tobacco Spirit's Game: From Oral to Written Expression in the Amazon Basin". En: M. H. Preuss (ed.). *Beyond indigenous voices*. Labyrinthos. 115-122.

Echeverri, J. A. 2015. "Cool Tobacco Breath: The uses and meanings of tobacco among the People of the Centre". En: A. Russell & E. Rahman (eds.), *The Master Plant: Tobacco in Lowland South America*. Bloomsbury Publishing. 107-129.

Echeverri, J. A. y H. Candre-Kinerai. 2008. *Tabaco frío, coca dulce: Palabras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos: jikofo Kinéreni éirue jito Kinerai ie jaiéniki komeki zuitaja ie jiyóitaja úai yoina = Jírue diona riérue jíibina* (2a). Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Estermann, J. y A. Peña A. (eds.). 1997. *Filosofia Andina*. La Paz: IECTA-CIDSA.

Fabbri, F. 2006. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?". *Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*. VII Congreso IASPM-AL, La Habana.

Fausto, C. 2002. "Banquete de gente: Comensalidade e canibalismo na Amazônia". *Mana*, 8(2), 7–44. https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000200001

Fausto, C. 2008. "Donos demais: Maestria e domínio na Amazônia". *Mana*, 14(2), 329–366. https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200003

Fausto, C., Brightman, M. y V. Grotti. (eds.). 2016. *Ownership and Nurture: Studies in Native Amazonian Property Relations*. Berghahn Books.

Feld, S. 1994 a. "From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest". *The Soundscape Newsletter* 8, 1–5.

Feld, S. 1994 b. "From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of world music and World Beat". En: *Music Grooves* (Charles Keil and Steven Feld). The University of Chicago Press. 251-289.

Feld, S. 2002. "Una Nana Dulce para la Música del Mundo". *Música oral del Sur: revista internacional. Actas del Coloquio Internacional*, 5, 185–208.

Feld, S. 2015. "Acoustemology". En: D. Novak & M. Sakakeeny (eds.), *Keywords in sound*. Duke University Press. 12-31

Feld, S. y K. H. Basso (eds.). 1996. *Senses of place* (1st ed). School o f American Research Press; Distributed by the University of Washington Press.

Fericgla, J. 2014. *Ayahuasca y desarrollo personal*. 19.

Fericgla, J. M. 1993. "¿Alucinógenos o adaptógenos inespecíficos?". *Revista dc antropología social* 2(1), 167–183.

Fericgla, J. M. (ed.). 2000. *Los enteógenos y la ciencia. Nuevas aportaciones científicas al estudio de las drogas*. Quito: Abya-Yala.

Fotiou, E. 2016. "The Globalization of Ayahuasca Shamanism and the Erasure of Indigenous Shamanism". *Anthropology of Consciousness* 27 (2), 51–179. https://doi.org/10.1111/anoc.12056

Fotiou, E. 2019. "Technologies of the Body in Contemporary Ayahuasca Shamanism in the Peruvian Amazon: Implications for Future Research". *Human Ecology* 47 (1), 145–151. https://doi.org/10.1007/s10745-018-0043-6

Furst, P. 2004. "Visionary Plants and Ecstatic Shamanism". *Expedition Magazine*, 46(1), 26–29.

Garzón, O. A. 2004. *Rezar, soplar, cantar: Etnografía de una lengua ritual* (1a). Quito: Abya Yala.

Goldman, M. 2017. "The Ontology of Possession in Bahian Candomblé". *OAC PRESS Working Paper Series*, 23, 2–8.

Gow, P. 2013. "Dormido, borracho, alucinado. Estados corporales alterados a través de la Ayahuasca en la Amazonía peruana". En: B. Caiuby Labate & J. C. Bouso (eds.), *Ayahuasca y salud*. La Liebre de Marzo. 66-87.

Gracia, L. F. 2011. *Coca y wachuma: Sus prácticas y significados en la cultura andina y en Lima* [Doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/2746

Gutiérrez, A.-L. 2016. "Máscaras sonoras y metamorfosis en el lenguaje ritual de los runas del Alto Pastaza (Amazonía, Perú)". Bulletin de l'Institut français d'études andines, 45 (1), 17–37. https://doi.org/10.4000/bifea.7779

Haber, A. 1999. "Uywaña, the house and its indoor landscape. Oblique approaches to, and beyond, domestication. En: C. Gosden & J. G. Hather (eds.). *The prehistory of food: Appetites for change*. Routledge. 59-82.

Haber, A. 2016. "Arqueología de Uywaña. Un ensayo rizómatico". En: A. E. Nielsen (ed.). *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino.* Brujas. 13-36.

Hachmeyer, S. 2015. *Attracting and banning Ankari: Musical and Climate Change in the Kallawaya Region in Northern Bolivia* [Maestría, Lund University]. https://core.ac.uk/download/pdf/289945195.pdf

Halbmayer, E. 2012. "Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies". *Indiana*, 29. 9 - 23.

Hamilton, L. y N. Taylor. 2017. "Introduction: An Ecology of Ethnographic Methods". En: Ethnography after Humanism. London: Palgrave Macmillan, 1-19. https://doi.org/10.1057/978-1-137-53933-5_1

Handelman, D. y G. Lindquist. (Eds.). 2004. *Ritual in its own right: Exploring the dynamics of transformation*. Berghahn Books.

Harris, O. y T. Bouysse-Cassagne. 1988. "Pacha. En Torno al Pensamiento aymara". En: X. Albó (ed.). *Raíces de América: El mundo Aymara*. Alianza. 217-281.

Haynes, J. 2005. "World music and the search for difference". *Ethnicities* 5(3), 365-385. https://doi.org/10.1177/1468796805054961

Holbraad, M. 2015. "Tres provocaciones ontológicas". *Ankulegi. Revista de Antropología Social* 18 (1), 127–139.

Holbraad, M. y M. A. Pedersen. 2016. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition* (1a). Cambridge University Press.

Hugh-Jones, S. 2017. "Body Tubes and Synaesthesia". *Mundo Amazónico* 8 (1), 27–78. https://doi.org/10.15446/ma.v8n1.64299

Humphrey, C. y J. Laidlaw. 1994. *The archetypal actions of ritual: A theory of ritual illustrated by the Jain rite of worship*. Clarendon Press; Oxford University Press.

Ingold, T. 1993. "La temporalidad del paisaje". (M. Leopori, trad.). *World Archaeology* 25 (2), 152–174. https://doi.org/10.1080/00438243.1993.9980235

Ingold, T. 2008. *Tres en uno. Cómo disolver las distinciones entre mente, cuerpo y cultura*. Tecnogénesis. Tomás Sánchez Criado (Coord.) Vol. 2, 1 - 33.

Ingold, T. 2002. *The perception of the environment essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge. http://site.ebrary.com/id/10070510

Ingold, T. 2007. "Against soundscape". En: A. Carlyle (ed.), *Autumn leaves: Sound and the environment in artistic practice*. Double Entendre. 10-13. https://abdn.pure.elsevier.com/en/publications/against-soundscape

Ingold, T . 2010. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação* 33 (1), 6–25.

Ingold, T. 2011 a. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.

Ingold, T. 2011 b. "Worlds of sense and sensing the world: A response to Sarah. Pink and David Howes". *Social Anthropology* 19(3), 313–317. https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2011.00163.x

Ingold, T. 2013. "The atmosphere". *Chiasmi International*, 14(1), 75–87.

Ingold, T. 2015. "Paisagem ou ´mundo-tempo´". En: *Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes Limitada. 193-205.

Ingold, T., Dokic, J., Hatten, R. S., Kreutzer, M. y E. Tolbert. 2018. "Comments on ´Postures of listening´ por Victor A. Stoichita and Bernd Brabec de Mori". *Terrain. Anthropologie & Sciences Humaines*. https://doi.org/10.4000/terrain.17547

Ingold, T. y E. Hallam, (Eds.). 2007. *Creativity and cultural improvisation*. Routledge.

Kane, B. 2014. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice* (1 edition). Oxford University Press.

Kirksey, S. E. y S. Helmreich. 2010. "The emergence of multispecies ethnography". *Cultural Anthropology*, 25(4), 545–576.

Kirskey, E., Van Dooren, T. y U. Münster. 2016. "Estudos multiespécies: Cultivando artes de atentividade".*Climacom* 3 (7). http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=6417

Kohn, E. 2007a. "Animal Masters and the ecological embedding of history among the Ávila Runa of Ecuador". En: C. Fausto & M. Heckenberger (eds.), *Time and memory in indigenous Amazonia: Anthropological Perspectives* .University Press of Florida. 106-132.

Kohn, E. 2007 b. "How dogs dream: Amazonian natures and the politics of transspecies engagement". *American Ethnologist* 34 (1), 3–24. https://doi.org/10.1525/ae.2007.34.1.3

Lagrou, E. 2012. "Perspectivismo, animismo y quimeras: Una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". *Mundo Amazónico* 3 (1), 95–122.

Lagrou, E. 2018. "Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics". *Horizontes Antropológicos* 24 (51), 17–49. https://doi.org/10.1590/s0104-71832018000200002

Langdon, J. 2011. "Las clasificaciones del yajé dentro del grupo Siona. Etnobotanica, etnoquímica e historia". *América Indígena* 46, 101–116.

Langdon, J. 2013 a. "La eficacia simbólica de los rituales. Del ritual a la performance". En: B. Caiuby Labate & J. C. Bouso (eds.), *Ayahuasca y salud*. La Liebre de Marzo. 88-119.

Langdon, J. 2013 b. "La visita a la casa de los tigres´: La contextualización en narrativas sobre experiencias extraordinarias extraordinarias". *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1), 129–152. https://doi.org/10.22380/2539472X.297

Langdon, J. 2016. "The Revitalization of Yajé Shamanism among the Siona: Strategies of Survival in Historical Context". *ANOC Anthropology of Consciousness* 27 (2), 180–203.

Langdon, J. 2017. "From rau to sacred plants: Transfigurations of shamanic agency among the Siona Indians of Colombia". *Social Compass*, 64(3), 343–359. https://doi.org/10.1177/0037768617713654

Lévi-Strauss, C. 1955. *Tristes trópicos* (N. Bastard, trad.). Paidós.

Lévi-Strauss, C. 1958. "La eficacia simbólica". En: *Antropología estructural*. Paidós. 211-228.

Lewy, M. 2012. Different "seeing" – similar "hearing". Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). Indiana 29 (0), 53–71. https://doi.org/10.18441/ind.v29i0.53-71

Lewy, M. 2015. "Más allá del 'punto de vista': Sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas". En: B. Brabec de Mori, M. Lewy, & M. A. García (eds.), *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Gebr. Mann Verlag. 84-98.

Lewy, M. 2017. "Sobre el perspectivismo y el sonorismo indígenas, y la posición de escucha. Aproximación a una antropología auditiva simétrica". *El Oído Pensante*, 5(2). http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/11400

Leytón, L. 2012. *El último tabaco. Danzando sobre las cenizas* [Licenciatura]. Univerisdad de Nariño.

Lima, T. S. 1996. "O dois e seu múltiplo: Reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi". *Mana*, 2(2), 21–47. https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200002

Lima, T. S. 2002. "Que é um corpo?". *Religião & Sociedade* 22 (1), 9–20.

Lima, T. S. 2018. "A planta redescoberta: Um relato do encontro da ayahuasca com o povo Yudjá". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 69, 118–136. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.voi69p118-136

Llamazares, A. y C. Sarasola. 2006. "Main Sacred Plants in South America". *Spirituality and Shamanism. The Healing Potencial of Sacred Plants* 1, 51–71.

Llanque, A. 1993. *Uywaña: Medicina veterinaria andina*. CIDSA.

Locke, R. 2009. *Musical exoticism: Images and reflections*. Cambridge University Press.

Mabit, J. 1986. "La Alucinación por Ayahuasca de los Curanderos de la Alta Amazonia peruana (Tarapoto)". *Bulletin de Travail* 1, 1–15.

Mangin, W. 1958. "La bebida entre los indios de los Andes". *Perú indígena* 16, 14-22.

Marcus, G. E. 2001. "Etnografía del sistema mundo: El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades* 11(22), 11 - 127.

Mardones, C. 2012. Kuka, Achuma, Vilca: "Mito e imagen de plantas sacras andinas". *An. Historia med*. 22, 13–34.

Martí, J., Carvalho, J. J. de, Cruces, F., Abril, G. y A. Baraño. 2003. "World Music ¿El folklore de la globalización?" *Revista Transcultural de Musica* 7. http://www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm

Martínez, G. 1989. "El sistema de los Uywiris en Isluga". En: J. Medina (ed.). *Espacio y pensamiento. Andes meridionales.* Vol. 1. La Paz: *HISBOL. 13-108.*

Martinez, R. 2002. "Tomar para tocar, tocar para tomar". En: W. Sánchez C. (ed.). *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño. 413-434. https://www.academia.edu/5285904/Martinez_Tomar_para_to car_tocar_para_tomar

Martins, E., Caparroz, K. K. y M. D. B. Cruañes. 2014. *Xamanismo e as plantas de poder* [Conclusión de Curso]. Instituto Humanitatis.

Medrano, C. 2016. "Los no-animales y la categoría 'animal'. Definiendo la zoosociocosmología entre los toba (qom) del Chaco argentino". *Mana* 22(2), 369–402. https://doi.org/10.1590/1678-49442016v22n2p369

Nettl, B. 2001. Improvisation. En: L. Macy (ed.), *The New Grove Dictionary of Music Online* (2a). http://www.grovemusic.com

Oyuela-Caycedo, A. y N. Kawa (eds.). 2015. "A Deep History of Tobacco in Lowland South America". En: *The Master Plant: Tobacco in Lowland South America*. Bloomsbury Publishing. 27-44.

Pelinski, R. 2007. "El oído alerta: Modos de escuchar el entorno sonoro". Centro Virtual Cervantes. I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Madrid. https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm

Piedade, A. de C. 1999. "Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: Sobre gênero e música do Jurupari". *Horizontes Antropológicos*, 5(11), 93–118.

Piedade, A. de C. 2004. *O canto do kawoká. Música, cosmologia e filosofia entre os wauja do Alto Xingú* [Universidade Federal de Santa Catarina]. http://www.tede.ufsc.br/teses/PASO0164.pdf

Podhajcer, A. 2015. "Sembrando un cuerpo nuevo: Performance e interconexión en prácticas musicales ´andinas´ de Buenos Aires". *Revista musical chilena*, 69(223), 47–65. https://doi.org/10.4067/S0716-27902015000100004

Rappaport, R. A. 2015. *Cerdos para los antepasados: El ritual en la ecología de un pueblo en Nueva Guinea*. Siglo Veintiuno.

Rivera, J. (ed.). 2019. *Non-humans in Amerindian South America: Ethnographies of indigenous cosmologies, rituals and songs*. Berghahn.

Robicsek, F. 1978. *The smoking gods. Tobacco in Maya Art, history and religion*. University of Oklahoma, Norman.

Romero, R. y J. Mendívil. 2018. "Prácticas musicales andinas a comienzos del siglo XXI". *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales* 36 (40), 5–10.

Ronderos, J. 2000. "Yage, planta sagrada de los pueblos Amazonicos de America". *Cultura y Droga* 05(05), 63-80.

Ronderos, J. 2003. "Chamanismos, neochamanismos y la medicina tradicional del yagé en el eje cafetero". *Cultura y Droga* 8(10), 83–117.

Ronderos, J. 2005. "Mitos y mitogonias indigenas en torno al yage. Una reflexion sobre los origenes de las conciencias humanas". *Cultura y Droga* 10 (12), 33–48.

Ronderos, J. 2006. "El yagé, los curacas (taitas, payés o "chamanes") en el amazonas y el alto y bajo putumayo. Brujería y magia". *Cultura y Droga* 11(11), 91–112.

Ronderos, J. y S. Tercero. 2003. "La presencia cultural del yage en el Eje Cafetero". *Novum (Manizales)*, 10(28), 63–85.

Rösing, I. 1990. "El Ankari. Figura central y enigmática de los Callawayas (Andes bolivianos)". *Anthropos*, 85(1/3), 73–89.

Rouget, G. 1985. *Music and trance: A theory of the relations between music and possession*. University of Chicago Press.

Rozo, B. 2007 a. "A Invenção do "Outro": Músicas de filmes e construção de identidades urbanas". *3o Encontro de Música e Mídia "As imagens da música",* São Paulo.

Rozo, B. 2007 b. "´Orientalismo musical´? Nos filmes? Uma alternativa local de analise etnomusicológico da Música de Filmes". *Actas da I REA e X RANN*. I Reunião Equatorial de Antropologia (REA) e X Reunião de Antropólogos Norte e Nordeste, Fortaleza.

Rozo, B. 2010. *Por uma Escuta Enativa no Cinema. Etnomusicologia das Mediações sonoro-musicais do Filme Brasileiro Tropa de Elite* [Doctorado]. Universidad Federal da Bahia. Escola de Música.

Rozo, B. 2016a. "El concepto lomeriano de curación, aplicado a la música. Relaciones entre músicos y naturaleza como paradigma para los estudios musicales". *Revista Municipal Cultural Khana* 57, 1–27.

Rozo, B. 2016 b. "¿Ontologías musicales en Lomerío? Aspectos críticos de la investigación y educación musical en Bolivia". *Textos Antropológicos. Revista Académica de las Carreras de Antropología y Arqueología de la UMSA*, 17(1), 57–93.

Rozo, B. 2020 a. "Dueños y Uywiris, uywas y xerimbabos. Crianza entre humanos y más-que-humanos. Reflexiones preliminares de la selva a las montañas, y viceversa". *VI Congreso de La Asociación Latinoamericana de Antropología*, 40.
https://www.academia.edu/44593409/Due%C3%B1os_y_Uywiris_uywas_y_xerimbabos_Crianza_entre_humanos_y_m%C3%A1s_que_humanos_Reflexiones_preliminares_de_la_selva_a_las_monta%C3%B1as_y_viceversa

Rozo, B. 2020 b. "Eficacia sonora del ritual. A propósito de reivindicaciones y devenires sobre el sonido y la música". *VI Congreso de La Asociación Latinoamericana* de Antropología, 27.
https://www.academia.edu/44593409/Due%C3%B1os_y_Uywiris_uywas_y_xerimbabos_Crianza_entre_humanos_y_m%C3%A1s_que_humanos_Reflexiones_preliminares_de_la_selva_a_las_monta%C3%B1as_y_viceversa

Rozo, B., Barrientos, A., Supayabe, N., Suárez Ch., M. L., Chuvé, J., Parapaino, A. y N. Chuvirú. 2011. *Curaciones de Luna Nueva. Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío*. (ProAa-Fautapo).

Russell, A. y E. Rahman. (eds.). 2015. *The Master Plant: Tobacco in Lowland South America*. Bloomsbury Publishing.

Saignes, T. (ed.). 2015. *Borrachera y memoria: La experiencia de lo sagrado en los Andes.* Institut français d'études andines. http://books.openedition.org/ifea/6977

Samorini, G. 2001. *Los Alucinógenos en el mito: Relatos sobre el orígen de las plantas psicoactivas*. La Liebre de Marzo.

Samorini, G. 2002. *Animals and psychedelics: The natural world and the instinct to alter consciousness*. Park Street Press.

Samorini, G. 2004. "Apareamientos humanos y plantas sagradas". *Cañamo. Revista de la cultura del Cannabis*, 82, 102–103.

Samorini, G. 2010. *Mito mestizo sull'ayahuasca*. Giorgio Samorini Network.
http://samorini.it/site/mitologia/ayahuasca/mito-mestizo/

Samorini, G. 2016. "Las fechas más antiguas de la relación humana con las drogas". *Cultura y Droga (Manizales)* 21(23), 91–113.

Schafer, M. 1985. *El nuevo paisaje sonoro: Un manual para el maestro de música moderno*. Ricordi.

Schafer, R. M. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio, Editores.

Schultes, R. E., Rälsch, C. y A. Hofmann. 2000. *Plantas de los Dioses: Las fuerzas mágicas de las plantas alucinógenas*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Seeger, A., Da Matta, R. y E. Viveiros de Castro. 1979. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". *Boletim do Museu Nacional* 32 (1), 1–12.

Severi, C. y E. Lagrou. (eds.). 2013. *Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração nas artes indígenas* (1a). Río de Janeiro: 7 Letras.

Shepard, G. 1998. "Psychoactive plants and ethnopsychiatric medicines of the Matsigenka". *Journal of Psychoactive Drugs*, 30(4).

Shepard, G. 2018. "Spirit bodies, plant teachers and messenger molecules in Amazonian shamanism". *Ethnopharmacologic search for psychoactive drugs: 50th anniversary symposium, June 6- 8, 2017. Vol. II*. Ethnopharmacologic search for psychoactive drugs.

Shepard, G. H. 2004. "A sensory ecology of medicinal plant therapy in two Amazonian Societies".*American Anthropologist* 106(2), 252–266.

Shepard, G. H. 2014. "Will the Real Shaman Please Stand Up? The recent adoption of ayahuasca among indigenous groups of the peruvian". En: B. C. Labate & C. Cavnar (eds.). *Ayahuasca Shamanism in the Amazon and Beyond*. Oxford University Press. 16-39. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199341191.003.0002

Smart, A. 2014. "Critical perspectives on multispecies ethnography". *Critique of Anthropology*, 34(1), 3–7. https://doi.org/10.1177/0308275X13510749

Smart, A. y J. Smart. 2017. *Posthumanism* (1a). University of Toronto Press.

Spedding, A. 2014. "Almas, anchanchus y alaridos en la noche: El paisaje vivificado de un valle yungueño". En: S. Arze, R. Barragán, X. Medinaceli, & L. Escobari (eds.), E*tnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria. Coroico*. Institut français d'études andines. 299-330. http://books.openedition.org/ifea/2312

Sterne, J. (Ed.). 2012. *The sound studies reader*. Routledge.

Stobart, H. 2006. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Ashgate.

Stobart, H. 2010. "Demonios, ensueños y deseos. Tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales". En: A. Gérard (Ed.). *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores...*.La Paz, Plural Ed. 183-217.

Stobart, H. 2016. "Quién es el Supay. Reflexiones sobre experiencias en una comunidad campesina del norte de Potosí, Bolivia". En: L. Bugallo & M. Vilca (eds.), *Wak'as, diablos y muertos: Alteridades significantes en el mundo andino* (1ra. edición). Universidad Nacional de Jujuy. 201-229.

Strathern, M. 1988. *The gender of the gift: Problems with women and problems with society in Melanesia*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/california/9780520064232.001.0001

Surrallés, A. 2002. "De la percepción en antropología. Algunas reflexiones sobre la noción de persona desde los estudios amazónicos". *Indiana* 20(1), 59–72.

Surrallés, A. 2013. *En el corazón del sentido: Percepción, afectividad, acción en los candoshi, Alta Amazonía*. Institut français d'études andines. http://books.openedition.org/ifea/952

Tambiah, S. J. 1985. "A Performative Approach to Ritual". En: *Culture, thought, and social action: An anthropological perspective.* Harvard University Press. 123-168.

Tavares, F. y F. Bassi. (eds.). 2013. P*ara além da eficácia simbólica: Estudos em riritual, religião e saúde*. EDUFBA.

Taylor, T. D. 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Duke University Press.

Tola, F. 2012. *Yo no estoy solo en mi cuerpo: Cuerpos-personas múltiples entre los tobas del Chaco argentino*. Editorial Biblos.

Tola, F. 2019. "Humanos y no-humanos en el animismo qom (toba)- y las distintas ontologías en juego en su comprensión". *DIVERSA Blog*. http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/humanos-y-no-humanos-y-no-humanos-en-el-animismo-qom-toba-y-las-distintas-ontologias-en-juego-en-su-comprension/

Tola, F. y A. Dapuez. (eds.). 2017. *El arte de pedir. Antropología de dueños y suplicantes* (1a. ed.). EDUVIM.

Toren, C. 2009. "The Effectiveness of Ritual". En: F. Cannell (ed.). *The anthropology of Christianity*. Duke University Press. 185-210. http://dx.doi.org/10.1215/9780822388159

Turino, T. 1988. "The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 9(2), 127–150. JSTOR. https://doi.org/10.2307/780291

Turino, T. 1992. "Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima". *Revista Andina* 2(10), 441–456.

Vacas Mora, V. 2008. "Cuerpos, cadáveres y comida: Canibalismo, comensalidad y organización social en la amazonia". *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* 6(1), 271–291.

Van den Berg, H. 1985. *Diccionario religioso aymara*. CETA.

Vatin, X. 2013. "Música e possessão. Para além da eficácia simbólica?". En: F. Tavares & F. Bassi (eds.). *Para além da eficácia simbólica: Estudos em ritual, religião e saúde*. EDUFBA. 243-260.

Vilaça, A. 2008. Conversão, predação e perspectiva. *Mana* 14 (1), 173–204. https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000100007

Vilaça, A. 2011. "Dividuality in Amazonia: God, the Devil, and the constitution of personhood in Wari' Christianity". *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 17(2), 243–262.

Vilaça, A. 2015. "Dividualism and individualism in indigenous Christianity: A debate seen from Amazonia". *Journal of Ethnographic Theory* 5 (1), 197–225. https://doi.org/10.14318/hau5.1.010

Viveiros de Castro, E. 2004 a. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation". *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2(1), 3–22.

Viveiros de Castro, E. 2004b. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena". *O que nos faz pensar*, 14(18), 225–254.

Wilbert, J. 1976. *Metafísica del tabaco entre los indios de Sudamérica*. Universidad Católica Andrés Bello.

Wilbert, J. 1993. *Tobacco and Shamanism in South America*. Yale University Press.

Winkelman, M., Frecska, E. y P. Bokor. 2016. "The therapeutic potentials of ayahuasca: Possible effects against various diseases of civilization". *Frontiers in Pharmacology* 7(MAR), undefined-undefined. https://doi.org/10.3389/fphar.2016.00035

Winkelman, M. J. 2014. "Therapeutic Applications of Ayahuasca and Othe r Sacred Medicines. En: B. C. Labate & C. Cavnar (eds.), *The Therapeutic Use of Ayahuasca*. Springer Berlin Heidelberg. 1-21. https://doi.org/10.1007/978-3-642-40426-9_1

Winkelman, M. J. 2018. "An ontology of psychedelic entity experiences in evolutionary psychology and neurophenomenology". *Journal of Psychedelic Studies* 2 (1), 5–23. https://doi.org/10.1556/2054.2018.002

Winkelman, M. y B. Sessa. (eds.). 2019. *Advances in psychedelic medicine: State-of-the-art therapeutic applications*. Greenwood Press. https://www.mendeley.com/catalogue/advances-psychedelic-medicine-stateoftheart-therapeutic-applications/

Wright, R. 2011. "Arawakan Flute Cults of Lowland South America: The Domestication of Predation and the Production of Agentivity". En: J.-P. Chaumeil & J. D. Hill (eds.). *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. University of Nebraska Press. 325-356.

Yvinec, C. 2004. *Les formes de communication avec les non-humains en Amazonie amérindienne* [Licenciatura]. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Comentario:

"Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca"

Tim Ingold[147]

La ceremonia de curación en torno a la cual gira este fascinante relato comienza con la tenue luz de las velas. Una vez que todos los pacientes presentes han tomado la medicina a base de plantas, se apagan las velas. A partir de ese momento, todo sucede en la oscuridad hasta que la ceremonia llega a su fin, después de lo cual se enciende una pequeña vela, y las figuras de los participantes vuelven a emerger gradualmente en el campo de visión. Aunque el enfoque del relato está en el sonido, me gustaría comenzar mi comentario con algunas observaciones sobre la luz, ya que creo que comparar la luz con el sonido puede revelar pistas importantes que podrían ayudarnos a resolver la pregunta en el centro de esta discusión: ¿se puede compartir el sonido como una sustancia?

¿Qué pasa cuando apagas una vela? Su llama se apaga. La luz desaparece y esto nos sumerge en la oscuridad. En nuestra experiencia, la luz y la llama son uno y son lo mismo. En la ciencia de la óptica, sin embargo, la luz no consiste en la llama en sí, sino en los rayos emitidos *por* ésta. En un diagrama óptico, estos rayos se representarían como líneas rectas que irradian desde el centro de la llama a todos los puntos de la periferia. Pero los rayos en sí mismos no se registran en nuestra experiencia: no brillan, ni parpadean o resplandecen como lo hace la luz de la vela. No pretendo afirmar que aquella definición óptica de luz sea incorrecta. Sirve bastante bien en física o astronomía. Pero si nuestra preocupación es la naturaleza de la experiencia luminosa, si queremos comprender lo que significa que la luz brille, parpadee y resplandezca, entonces debemos comenzar con la llama y no con el rayo.

La forma de la llama es lineal, sin duda, pero no se trata de una línea de emisión sino de combustión, comparable en este sentido con la trayectoria de un fuego artificial o un rayo bifurcado. Al igual que este último, la línea no es perfectamente recta, sino que se retuerce, se enrosca y se dibuja en respuesta a las condiciones atmosféricas siempre variables. Y se desarrolla en tiempo real,

[147]Universidad de Aberdeen
Traducido por Bernardo Rozo L. Revisado por Koen de Munter.

a medida que el proceso de combustión se fusiona con el arco de nuestra atención. Ahí radica su brillo. Porque brillar, en lugar de abarcar en el intervalo de transmisión entre la fuente y el receptor, perdura en el resplandor de la combustión. Es a la vez un suceso en el mundo y una afectación de la conciencia; ni físico ni psíquico, sino atmosférico. No solo vemos la luz de las velas, vemos con ella. Está tanto en el lado acá como en el otro lado lejano de la visión. Y la oscuridad, como su ausencia, también puede entenderse sólo en términos experienciales, como su cesación. Es otra forma de decir "no puedo ver".

Volvamos ahora al sonido. Se aplica exactamente el mismo argumento. El sonido que experimentamos es similar a la llama, no al rayo. Por supuesto, escuchamos solo gracias a la propagación de ondas energéticas en el medio. Pero lo que escuchamos como discurso o canción, como grito, silbido o zumbido, no consiste en estas vibraciones, emitidas desde una fuente, sino en las formas en que se modulan en el tiempo. Escuchar es una forma de alinear nuestra atención auditiva a estas modulaciones. Al igual que con la luz, no solo escuchamos sonidos; escuchamos con ellos, siguiendo sus giros y vueltas, y sus variaciones de altura, tono y timbre. El sonido, como la luz, es atmosférico, nace de la fusión de lo cósmico y lo afectivo. Así, en la ceremonia descrita aquí, la canción nace del calor de la pausa, en forma de un "*silbido aireado*". ¿Que esta pasando aquí?

Alguien cercano está respirando. Quizás las respiraciones eran tan silenciosas que resultaban inaudibles, aunque, no obstante, podías sentir la proximidad de quienes respiran a través del ligero roce de aire en tus mejillas. Pero luego ellos fruncen los labios, estrechando la abertura, haciendo que palpite el aire liberado en cada respiración. Escuchas un siseo, que gradualmente se convierte en un silbido. En acústica, el sonido se describiría como una emisión, de una determinada frecuencia vibratoria. Sin embargo, el sonido emitido no sisea o silba más que los rayos de luz brillan o parpadean. El siseo es análogo a la llama de la vela, no a sus rayos, y como la llama, aquel perdura en la corriente de su producción, es decir, en la *respiración*. De hecho, como la luz y la llama, el sonido y la respiración se vuelven uno y lo mismo. Pero mientras que la llama puede arder continuamente, el sonido lanzado en la respiración tiende a ir y venir, emergiendo de la pausa solo para hundirse nuevamente en ella. Esto se debe a que –salvo ronquidos, resoplidos y el hipo–, los sonidos vocales normalmente se generan al exhalar y disminuyen al inhalar.

Pero si los sonidos son aireados, si son transportados en la respiración, ¿es que los sonidos entran y salen de los cuerpos de los participantes ceremoniales, como lo hace el aire? ¿Podemos compartir los sonidos como compartimos el aire que respiramos? Aquí hay un problema, ya que la respiración y el aire no son lo mismo. Para ver esto, todo lo que tenemos que hacer es tomar un frasco abierto y respirar en él; luego vuelva a colocar rápidamente la tapa. ¿Qué tenemos? Un volumen de aire, sin duda, pero nada de aliento. No podemos atrapar el aliento en un frasco. Alternativamente, podemos intentar el mismo experimento con la delgada película que se obtiene del jabón, o con un globo. Cuando soplamos suavemente esa delicada película se distiende gradualmente hasta que se desprende para formar una burbuja. Flota hasta que estalla y el aire que contiene se libera a la atmósfera. La burbuja retiene aire, pero no retiene la respiración.

Ahora, cuando inflamos un globo, hay que atar el cuello de éste para evitar que el aire, bajo una presión considerable, se escape. ¡Hágale eso a un ser vivo que respira y eso conduciría al estrangulamiento!

El punto aquí es muy simple. La respiración no es aire; es la *circulación* del aire. Y esta circulación, más que la sustancia del aire en sí misma, es una condición de la vida. No puede haber respiración sin la actividad de respirar. Y, si el aliento y el sonido son lo mismo, entonces, por la misma razón, ambos son distintos de lo sustancial, como el humo de un fuego o las plantas medicinales, que pueden inhalarse o ingerirse, e incluso recogerse en un frasco. Esto parecería invalidar la tesis de este relato, a saber, que compartir sonidos establece relaciones de consustancialidad. Pero habría una forma de evitar esto que resuena, creo, con la comprensión indígena amerindia del asunto. Se trata de pensar en lo que llamaríamos "sustancias", como el humo y las plantas medicinales, más como vitalidades, que no pueden ser contenidas como ocurre con las llamas del fuego o el aliento del cuerpo. Como genios (en el sentido de entidades geniales o creadoras) que son, cada vez que se trate de embotellarlas, siempre escaparán. ¿Podríamos concluir que es como fuerzas vitales y fugitivas que el humo y las plantas, como también el aliento, el sonido y la luz de las velas, ejercen su magia restaurativa?

Comment: ‘Breath and reversibility. **Reflections** on sounds and music from consubstantial experiences with abuelita Ayahuasca’

Tim Ingold[147]

The healing ceremony around which this fascinating account revolves begins in dim candlelight. Once all the attending patients have taken their plant-based medicine, the candles are blown out. From that moment on, everything happens in the dark until the ceremony comes to a close, whereupon a small candle is lit, and the figures of participants gradually re-emerge into the field of vision. Although the focus of the account is on sound, I should like to begin my comment with some observations about light, since I believe that comparing light with sound can reveal important clues which might help us resolve the question at the heart of this discussion: can sound be shared like substance?

What happens when you blow out a candle? Its flame is extinguished. The light goes out, and we are plunged into darkness. In our experience, the light and the flame are one and the same. In the science of optics, however, light consists not in the flame itself but in rays emitted *from* the flame. In an optical diagram, these rays would be depicted as straight lines radiating from the centre of the flame to all points on the periphery. But rays themselves do not register in our experience: they don’t shine, flicker or glow, as the light of the candle manifestly does. I don’t mean to claim that the optical definition of light is wrong. It serves well enough in physics, or astronomy. But if our concern be with the nature of luminous experience – if we want to understand what it means for light to shine, flicker and glow – then we must start with the flame, and not the ray.

The form of the flame is linear, to be sure, but this is a line not of emission but of combustion, comparable in this regard to the trajectory of a firework or forked lightning. Like the latter, the line is not perfectly straight but twists, curls or streaks in response to ever-variable atmospheric conditions. And it

[147]Universidad de Aberdeen.

unfolds in real time, as the process of combustion merges with the arc of our attention. Therein lies its shining. For shining, rather than spanning and interval of transmission between source and recipient, endures in the glare of combustion. It is at once a going-on in the world and an affectation of consciousness; neither physical nor psychic but atmospheric. We don't just see the candlelight, we see *with* it. It is both on the hither and the far side of vision. And darkness, as its absence, can likewise be understood only in experiential terms, as its cessation. It is another way of saying 'I cannot see'.

Let's now turn to sound. Exactly the same argument applies. The sound we experience is akin to the flame, not to the ray. Of course, we only hear thanks to the propagation of energetic waves in the medium. But what we hear as speech or song, or as a shout, whistle or hum, consists not in these vibrations, broadcast from a source, but in the ways in which they are modulated over time. To listen is to align our auditory attention with these modulations. As with light, we don't just hear sounds; we hear with them, following their twists and turns, and their variations of pitch, tone and timbre. Sound, like light, is atmospheric, born in the merger of the cosmic and the affective. Thus in the ceremony described here, the song is birthed from the warmth of the pause, in the form of an '*airy whistle*'. What is going on here?

Someone nearby is breathing. Perhaps the breaths were so quiet as to be inaudible, though you could nevertheless feel the breather's proximity from the slight brush of air on your cheeks. But then they purse their lips, narrowing the aperture, causing the air released on each breath to pulsate. You hear a hiss, which gradually sharpens to a whistle. In acoustics, the sound would be described as an emission, of a certain vibrational frequency. No more does emitted sound hiss or whistle, however, than do rays of light shine or flicker. The hiss is analogous to the flame of the candle, not to its rays, and like the flame, it endures in the current of its production – that is, in *breathing*. Indeed, like light and the flame, sound and breathing become one and the same. But whereas the flame can burn continuously, sound launched on the breath tends to come and go, emerging from the pause only to sink back into it. This is because – barring snores, sniffs and hiccoughs – vocal sounds are normally generated on the outbreath, and subside on the inbreath.

But if sounds are airy, if they are carried on the breath, then do sounds run in and out the bodies of ceremonial participants, as air does? Can we share in sounds as we share in the air we breathe? There's a problem here, since breath and air are not quite the same. To see this, all you have to do is take an open jar and breathe into it; then quickly replace the lid. What have you got? A volume of air, to be sure, but no breath. You cannot catch your breath in a jar. Alternatively, you could try the same experiment with a soap-film, or a balloon. Blow gently on the soap-film, and it gradually distends until it breaks off, to form a bubble. Off it floats, until it bursts, and the air it contains is released back into the atmosphere. The bubble holds air, but it doesn't hold your breath. Now blow up a balloon. You have to tie the neck of the balloon to prevent the air, now under considerable pressure, from escaping. Do that to a living, respiring being and it would amount to strangulation!

The point here is very simple. Breath is not air; it is the *circulation* of air. And this circulation, rather than the substance of air in itself, is a condition of life. There can be no breath without the activity of breathing. And if breath and sound are the same, then by the same token, both are distinct from substances, such as the smoke of a fire or medicinal plants, which can be inhaled or ingested, and even collected in a jar. This would seem to invalidate the thesis of this account, namely, that sharing sounds establishes relations of consubstantiality. But there might be a way around this which resonates, I think, with indigenous Amerindian understandings of the matter. This is to think of what we would call 'substances', such as smoke and medicinal plants, as more like vitalities, which can be no more contained than the flames of the fire or the breath of the body. Like the genies that they are, try to bottle them up and they will always escape. Could we conclude that it is as such fugitive, vital forces that smoke and plants, like breath and sound, and candlelight, work their restorative magic?

Comentario:

Respirando y **venteando** mediante palabras-que-resuenan. Comentario a partir de una correspondencia entre Bernardo Rozo y Tim Ingold

Koen de Munter[148]

La primera vez que "leí" el texto de Bernardo Rozo me llamó la atención su extensión generosa, inusual e incluso no deseada en este género tan neoliberalmente manoseado del artículo científico. Hay aquí una paciencia y una dedicación notables, y uno se pregunta, también después de una segunda lectura y después de haber incorporado la aproximación correspondiente y contrapuntística de Tim Ingold, ¿por qué el autor se empeñó tanto para que su reflexión se fuera extendiendo y encaminando hacia... sí, hacia qué en realidad? El escrito respira una dedicación generosa que sin embargo no pretende – y tampoco puede– 'explicar' algo que en realidad necesita ser atendido o abordado de otra manera. Es probablemente la razón por la que uno se queda con la sensación de haber presenciado un texto híbrido, no netamente académico, y tampoco de 'divulgación'. Se logró trabajar una aleación discursiva más rica, en cierta forma, que respeta lo probablemente no decible de esta experiencia al mismo tiempo escurridiza y tangible. Aleación híbrida, pero que logra atraer a mi modo de ver tanto a un público acostumbrado a las publicaciones científicas como a ese otro (que a veces es el mismo) ¿más 'artístico'? al que le importa ante todo la creatividad, la imaginación, la fascinación ante la fuerza (no poder) que emana de ese juntarse –"*togethering*"– y 'con-spirar' convocando, juntando voces y pulmones y viendo o intuyendo, ojos cerrados, "*things behind-the-sun*'" (N. Drake).

Moviéndome entre estas dos posturas complementarias, disfruté los no-dichos y los momentos de las 'cámaras apagadas', mirando-escuchando hacia dentro y sin embargo extendiendo manos, extremidades y sentidos para unirse –interdigitándose– en experiencias cosmoprácticas que mucho nos podrían enseñar sobre caminos –y pistas de escucha– que habría posiblemente que tratar de tomar todavía, en medio de estos sórdidos tiempos en que nos hemos maniobrado como seres humanos.

[148]Universidad Alberto Hurtado.

El autor fundamentalmente anhela compartir –¿noción 'andina' por excelencia?– en su sentido pleno y por eso se ex – tiende, se extiende-alarga en palabras y a través del manejo adecuado de ellas –recuerden la "llama" en la reflexión de Ingold– se extiende también de manera casi corporal y física hacia su público igualmente híbrido. Aspira a compartir, no tanto los resultados de una investigación sino de una experiencia colectiva, multisensorial y a lo mejor sanadora de la que él sabe de primera mano y en la que, de alguna manera, tiene fe. Tal era la gran tarea. Este deseo de compartir no surge, al menos así lo sentí yo, de una suerte de creencia en la eficacia de este tipo de sesiones que a externos les podrían parecer quizás incómodas cooptaciones urbanas o *new age* de ancestrales sabidurías y prácticas chamánicas. Esta voluntad -liberadora- del compartir pareciera emerger más bien de una profunda confianza de que –dentro de lo absurdo de la vida- hace plenamente sentido el juntarse bajo la guía conjunta de voces y alientos, humanos y otros-que-humanos a su vez guiados por el ritmo del respirar y morir y crecer de la Abuela planta maestra. Es entonces un escrito híbrido y lo es en varios sentidos, no en última instancia por la 'consustanciación' que aquí se ensaya entre sonidos y palabras, cantos/*khantus* y *ajayus* (estos últimos cuasi ausentes como 'palabra' y sin embargo presente como principio relacionador a lo largo de todo el tejido-texto). En él, no hay un afán de presentar explicaciones olímpicas aunque sin duda sí se procura conceptualizar e interpretar, queriendo comunicarse con una comunidad científica que se ha acostumbrado a estos abordajes. Hay un uso de las palabras bien particular, muy prudente sobre todo, incluso autocorrigiéndose, en algunas ocasiones. El filósofo-etólogo Charles Foster[149] –¡*Being a Beast*!–en un ensayo reciente analiza la tenaz lucha contra la camisa de fuerza que es el lenguaje al querer referirse a lo que es su tema de estudio, la naturaleza y cómo los seres que son parte de ella la habitan. Es la lucha de todos quienes pretendemos referirnos mediante palabras a vivencias en las que, como en el evento relatado por Bernardo, muchas veces no interviene palabra humana alguna. No voy a insistir aquí en la entretenida argumentación que lleva a Foster finalmente a rendirse y sí aceptar –¡cómo si no!- un recurso (auto)crítico a las palabras. Un manejo crítico pero sobre todo, en sus palabras, poético. Si asumimos, dice Foster, que no podemos liberarnos del lenguaje, que es parte intrínseca de las telarañas significantes y deícticas que vamos tejiendo para de alguna manera 'comprender' y comunicar cómo percibimos y entendemos el mundo, habría que usarlo "de una forma que subvierta sus tendencias coloniales" –en cuanto a la dicotomía naturaleza-cultura y respecto del antropocentrismo, entre otros aspectos. El reto emprendido por Rozo es mayor aún, ya que él no pretende referirse a la naturaleza (*natura naturans*) meramente, su texto trata de cómo relacionarnos, desde lo que Ingold llamaría la correspondencia humana, con el cosmos o *uraqmama*, sintiéndonos plenamente parte de él/ella. Sin ser realmente un texto poético, experimentar este trabajo del colega hace pensar a ratos, entre varias otras almas afines, en el Renato Rosaldo de la antropoesía o en el antropólogo y escritor peruano José María Arguedas quien luchaba endemoniadamente con las palabras –más allá del desafío por rendir la lengua quechua mediante el castellano– a fin de no tener que rendirse ante la imposibilidad

Textil con motivos rombo.
Foto: Walter Sánchez C.

[149]https://emergencemagazine.org/essay/against-nature-writing/

de relacionarse con el mundo de manera directa y sin mediación lingüística alguna (con-versando con las piedras incaicas del Cusco, por ejemplo, en su novela *Los ríos Profundos*).

Entonces, ocurre algo bien especial con esta larga reflexión. En primer lugar quizás porque en realidad *no parece larga*. Es recién en la segunda parte, donde se tiende a imponer un cierto tono más bien ensayístico, menos 'oralizante' y de carácter a ratos casi 'explicativo' e 'interpretativo', que uno se da cuenta que ya se han recorrido más de veinte páginas. En la primera parte se nos brinda una extensa, intensa e íntima evocación de la experiencia del compartir-en-sonido-y-aliento, aunque ahí también, veladamente, se le dan ciertos indicios al lector, sin por ello alumbrarle claramente el camino. A las lectoras el autor les deja tareas, arrojando interrogantes e instalando esos silencios bulliciosos de la vida que son tan difíciles de... compartir. De ahí que, al menos para este lector, el escrito va adquiriendo una cualidad asombrosa ya que a pesar de la 'carga' científica que va envolviendo el texto gradualmente más hacia el final logra llevarnos a sentir –sin realmente explicarla– la experiencia del viento y de los alientos humanos y más-que-humanos uniéndose. Y hace tal cosa mediante palabras...escritas, que provienen de un flujo sonoro que sin duda no es meramente oral.

En un libro reciente de Ingold que acabamos de traducir (Ingold 2022), el antropólogo elabora el siguiente comentario acerca de la trampa del uso de un lenguaje del tipo "explicativo". ¿Qué escapa entonces? ¿Es que la parte no especificada del conocimiento –lo que Polanyi [kdm: Michael, hermano de Karl] describió como 'el residuo no enunciado por una articulación defectuosa'– pasa desapercibido en la incoherencia muda y analfabeta? ¿O es el sentir las palabras como seres vivos, animados por los gestos de su producción, suficiente para romper las puertas de esa prisión? La disolución de la explicación y la revocación de sus frases, lejos de poner un alto al estudio, nos revelan la poesía de las palabras que perduran. Como nos dice Rancière, 'en el acto de hablar, el ser humano no transmite conocimiento, sino crea poesía...Se comunica como un artesano: una persona que maneja las palabras como herramientas'. Comunicarse como poeta es apreciar las palabras como el obrero aprecia su equipo y materiales. Cada palabra es una joya que brilla como una piedra en el agua corriente del arroyo. La sentimos al hablar, ya que brota de la cavidad de la boca y sale de la lengua animada y los labios inquietos, o en la escritura, formándose en los gestos y las inflexiones de la mano. La dimensión háptica, entonces, no significa renunciar a las palabras o hundirse bajo ellas. Ni las palabras mismas, habladas o escritas, pueden ser responsabilizadas por los efectos anquilosantes de la explicación. No culpemos a las palabras por su encarcelamiento; culpemos al tribunal de explicadores que les dictaron sentencia" (Ingold 2018: 50; para la traducción definitiva: Ingold 2022).Lo valioso del relato híbrido de Bernardo Rozo entonces, a mi modo de sentir, es que va en busca de una 'correspondencia' con lo que se puede experimentar y comunicar justamente sin acudir a las palabras, mediante cuerpos, sonidos y mediante el respirar. Comunicar la 'fe' en la fuerza del "*togethering-in-breathing*", que en realidad no se refiere a una práctica espectacular, sino íntima y de confluencia y concrescencia natural-sociales profundas.

Keru con asa de lagartija y motivos romboidales. Estilo Ciaco.
Foto: Walter Sánchez C.

No puedo insistir aquí en varios otros méritos, yo diría, antropológicos y poéticos, que el autor mismo va indicando ya desde el inicio de su ensayo. Uno de ellos sin duda es ("propongo discutir, más allá de la cultura y las tradiciones, el rol de lo sonoro-musical en ellas presente") justamente el tratar de superar las miradas culturalistas, aunque desde un pleno respeto justamente por las tradiciones o praxis culturales que dieron lugar a esa educación y convivencia con la "abuelita ayahuasca'. Más que perderse en instalar otra diferenciación 'ontológica' más, va en busca de una ontogénesis multisensorial y universal a la vez. Los perros que juntos aúllan hacia nubes que velan lunas demasiado tenues en Flandes, en la zona circunlacustre del Titica o en las contaminadas ciudades de Chile; las flores del copihue y del tumbo que se remecen en granizadas inesperadas a lo largo de la cordillera de los Andes; junto al sonido de los *zumbayllus* de mi niñez, me llevan cada vez más cerca de lo aquí com-partido, de lo que pueda haber ocurrido y seguirá sin duda ocurriendo en un cuarto en tinieblas, por Tembladerani, por Sopocachi o en la zona Huayna Potosí (¡Qaqake!) en El Alto.

Cuando entonces, en el texto se nos habla del "reconocimiento sonoro de la alteridad" pareciera no referirse a las alteridades omnipresentes –divisorias– en antropología sino a aquello que nos *altera* de manera constructiva y continua, habilitándonos para abrirnos desde la emergencia y la improvisación y relacionarnos de maneras insospechadas entre cuantos seres y presencias habitan este mundo. De esta manera, sin duda, se pueden potenciar los compromisos políticos y afectivos con un cosmos que todos los seres compartimos por igual. Entonces, si bien podría sorprender un poco que en la segunda parte del texto se hable de "entidades" (¡el viento!) o incluso de "eficacia sonora", y considerando la crítica pero también la fascinación de Tim Ingold expresados en su comentario, es el autor mismo quien se va 'autocorrigiendo' y relativizando constantemente. Seduce a los lectores, tal vez demasiado acostumbrados a los vocabularios conceptuales autocumplidos, gracias a la resonancia de, no tan solo su escritura *ch'ixi*, sino de las sonoridades-en- correspondencia evocados en la primera parte del artículo. Estas sonoridades-comunando se instalaron para quedarse en nuestros cuerpos, los nuestros y los de las aves, de los grandes juncos y de la planta maestra, todos "dispositivos huecos y tubulares". El lector atento se deja envolver y se vuelve parte de esta búsqueda. Si se pudiera hablar de materiales que circulan, aquí tienen que ver, como señala el mismo autor, con atmósferas, respiros, alientos, sangre, felicidad, pérdida, dolor, recuperación. Bernardo Rozo ha logrado convertir su entramado de palabras en una "circulación" de sensaciones-ideas, desde una convicción antropológica que se la juega incondicionalmente para que "circule la vida". Con sus palabras –híbridas y movedizas en tono y registro–, nos permite "alinear" nuestra atención con las modulaciones del evento que busca invocar.

Entre-tejido de fragmento de lianas ayahuasca. Infografía.

Considerando además que estas palabras fueron escritos *chuymampi*, desde ese entramado de pulmones-vidas conectados, lo que aquí se ensaya podría captarse con la noción del *uywasiña*, un educar o criarse *con cariño*, que nos saca de nuestras casas cómodas e invita para 'alinearnos' con las energías relacionadoras de los *ajayus* (no como entidades sino como verbos, siempre)

especies-compañeras y así, por retomar palabras que alguna vez le escuché a Bernardo ojalá lograr arreglos más hermosos y cariñosos con esta vida en este mundo que estamos habitando. Estos arreglos, de cuidado y de respeto, provienen de enseñanzas que Bernardo llama amerindias, concepto que habría que entender también como esencialmente más-que-humano y donde *ajayu* es fundamentalmente un "verbo". La Abuela ayahuasca es guía y entre todos nos-guiamos-y-sanamos. Se agradecen entonces estas *qullaña arunaka*, por esta búsqueda de una 'verdad' no objetiva, sino la que brota desde "la simultaneidad de experiencia e imaginación en un mundo en el que estamos vivos" (Ingold 2022, Cap. 4).

Referencias

Ingold, Tim. 2018. *Anthropology and/as Education*. Abingdon: Routledge.

Ingold, Tim. 2021. *Antropología y/como Educación*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado (en prensa).

Mesa dulce para pachamama.
Foto: Walter Sánchez C.

REFLEXIONES

"¡Qué me entierren con poncho y sombrero!": Canto, género, y la constitución moderna

Michelle Bigenho[150]

Pioneras de la música nacional

El conjunto boliviano "Música de Maestros", trabajaba y sigue trabajando en un proyecto de música nacional que abarca metáforas poderosas de tiempos pasados y paisajes provinciales. En este proyecto, el tiempo imaginado -la historia de la nación- y el espacio imaginado -la diversidad de la provincias- estan entretejidas con las representaciones de las culturas indígenas del país. En 1995, "Música de Maestros" lanzó un proyecto más específico para recordar un momento del pasado. En la grabación *ReCanTanDo* (1998), el conjunto acompañó a varias mujeres quienes, en los años 1940 a 1950, fueron consideradas "pioneras" de la canción boliviana. En este caso, con "canción boliviana" se refieren a sonidos y estilos indígenas del campo; la música que anteriormente había sido rechazada en zonas urbanas y que tenía que ser transformada para que fuera agradable a los gustos de las élites y de los mestizo-criollos. Al momento de hacer *ReCanTanDo*, las políticas nacionales estaban más orientadas hacia el multiculturalismo neoliberal (Hale 2005; Postero 2006); todavía no en el plurinacionalismo que llega recién en el siglo XXI. Durante el momento del multiculturalismo neoliberal, las señoras, ellas mismas mestizas-criollas, recordaban su participación en las transformaciones culturales que preconizaban las políticas culturales del Estado bajo la Revolución Nacional. Vincente Nicolás y Pablo Quisbert sugieren que "Al pasar por alto la Revolución Nacional, fingir que no existió, no solamente impide que el Estado Plurinacional pueda concebir una historiografía coherente y creíble, sino que le condena a la repetición involuntaria y la imitación empobrecida de la Revolución de 1952" (2014: 7). Aunque este artículo no pretende dirigirse a las políticas del Estado

[150]Michelle Bigenho es profesora de antropología y estudios latino-americanos y africanos en la Colgate University. Es autora de dos monografías: *Intimate Distance: Andean Music in Japan* (2012) y *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance* (2002). Toca el violín y ha participado en numerosas actuaciones y grabaciones con la orquesta "Música de Maestros." Junto con Henry Stobart, Juan Carlos Cordero y Bernardo Rozo, ha organizado el taller "Repensando la creatividad, el reconocimiento y el patrimonio indígena" (2012). Con Stobart y Richard Mújica Angulo ha editado un dossier especial de *Trans-Revista transcultural de música* sobre *Música y patrimonio cultural en América Latina* (2018).

Dúo Las Kantutas. Irma Vásquez (1ra. voz) y Alicia Saenz (2da. voz), junto a Gilberto Rojas.
Foto: Archivo Contrapunto.

plurinacional, la perspectiva de estos dos historiadores da buen motivo para volver a pensar en las políticas culturales del Estado del '52.

¿Qué significó ser una pionera mestiza-criolla de las canciones indígenas bolivianas a medianos del siglo XX? ¿Qué significó el hecho de que estas canciones llegaran a representar a la nación boliviana? Estas preguntas señalan las representaciones mestiza-criollas de mundos indígenas, el trabajo simbólico de estas representaciones como parte de un proyecto nacional y, el poderoso papel de género en estos ámbitos simbólicos. Para responder a estas preguntas, me remito al trabajo de campo que desde 1993 vengo realizando con los que trabajan en el folclore boliviano. He integrado el conjunto "Música de Maestros", tocando con ellos durante sus actuaciones y grabaciones entre 1993-1995 y, desde entonces, participando con ellos cuando estoy de visita y cuando me da oportunidad el director y fundador de la orquesta, Rolando Encinas.

Para esta investigación, en 2000 y 2001, también entrevisté a varias mujeres "pioneras" que participaron en la grabación *ReCanTanDo* (Irma Vásquez, Chela Rea Nogales, María Luisa Camacho, Norah Camacho, Elsa Tejada y Esperanza Tejada). Las mujeres a quienes entrevisté, tenían presencia pública como artistas y, desde nuestras conversaciones en 2000, indicaron que querían ser nombradas en este trabajo. Lastimosamente, muchas de ellas ya no están con nosotros en 2020. Mientras entrevistaba a estas cantantes que tienen renombre en el mundo de trabajo folclórico-artístico -a quienes agradezco por compartir sus historias conmigo- sigo la ética antropológica de no nombrarlas en el texto analítico para mantener su privacidad y apuntar, no a estas personalidades únicas, sino más bien a los procesos y a las estructuras sociales en las que están todas enredadas.

Los cuerpos miméticos: La matriz de género, raza y la constitución moderna

La interpretación que presento aquí, pone énfasis en una relación analítica que muchas veces se pasa por alto en los estudios postcoloniales: la mujer mestiza-criolla y el hombre indígena. Las mujeres me contaban que hacían con la voz, lo que los hombres indígenas tocaban en sus instrumentos de viento. Los

análisis de género, con respecto a raza y nación en América Latina, se han orientado a poner en primer plano el encuentro entre el hombre blanco, como expresión máxima del colonizador y la mujer indígena, como expresión máxima del sujeto colonizado[151]. Una interpretación de género puede llegar a poner énfasis en el papel importante que juega, en proyectos nacionales, la mujer indígena que es marcada dos veces: por ser mujer y por ser indígena. Sin embargo, por su esencialismo, es problemático presumir que las mujeres indígenas son un repositorio privilegiado de formas culturales. No voy a presentar a las mujeres mestiza-criollas como repositorios de tradiciones nacionales sino como a participantes en un intercambio simbólico que ocurre, todavía con sus desigualdades, con hombres indígenas. Así, esta interpretación se enfoca en lo que suelen ser fantasmas de la matriz de género, la mujer mestiza-criolla y el hombre indígena, y pone a luz los papeles matizados que juegan el género y la raza en el escenario simbólico del nacionalismo.

En este artículo, se contempla también la mímesis; o sea, los actos de imitar a Otros a través de la incorporación de los sonidos de esos Otros: en estos casos, las mujeres mestizas piensan imitar, con sus voces, las melodías producidas por hombres indígenas en sus instrumentos nativos. Michael Taussig, escribía de cómo las diferencias culturales acumulan nuevos valores a través de lo que es la capacidad mimética humana (1993). Él da varios ejemplos de contextos coloniales y postcoloniales en los que se hace un fetichismo del Otro para poder derivar un poder espiritual de ello (Taussig 1993). En los ejemplos presentados acá, la capacidad mimética contribuye al poder del nacionalismo, en el que las mujeres mestizas transforman lo que ellas escuchaban como música indígena -del altiplano y de los valles quechuas. En la capacidad mimética, se toma algo del poder simbólico del Otro y se lo incorpora a uno mismo. Se canaliza el poder asumido en otra dirección. En este caso, las mujeres mestizas toman el poder de los sonidos que antes eran escuchados por mestizo-criollos como ruidos peligrosos y, los transforman en música nacional. El sonido que antes señalaba peligro de sublevación o, de amenaza, entonces se escucha como "nacional".

Sin embargo, tal transformación no tiene ninguna ruptura con lo que Bruno Latour llama "la constitución moderna"; o sea, la división entre humanos y no-humanos y la designación de la política a los humanos y, la supuesta exclusión de lo no-humano (Latour 1993; también ver De la Cadena 2015). Las separaciones implicadas aquí son múltiples: la ciencia de la política; lo natural de lo social; las representaciones de las cosas, de las cosas en sí (Latour 1993: 15, 27, 101; De la Cadena 2015: 99). La constitución moderna niega la posibilidad de cruzar entre estos campos separados, aunque los mundos en sí, siempre se están entrecruzando; produciendo supuestamente "híbridos" que existen entre estos campos (Latour 1993: 34).

Las Kantutas y Los Provincianos. Sello Méndez. 78 rpm.
Foto: Archivo Contrapunto.

[151]El trabajo de Lesley Gill sobre las reclutas militares en Bolivia es una excepción a este patrón (1997). En el contexto de la samba en el Carnaval de Brazil, Alma Guillermoprieto también menciona la ausencia de la mujer blanca y el hombre negro (1990).

Las Hermanas Tejada, con su padre.
Foto: Archivo Contrapunto.

Hay que acercarse con escepticismo a las teorías de lo híbrido en las transformaciones culturales. Lo híbrido, teorizado por Néstor García Canclini (1992), hace referencia a una "metáfora genética" que refiere a lo que no puede reproducirse (Rivera Cusicanqui 2012: 105). Cuando critica este término, Silvia Rivera Cusicanqui sugiere algo en su lugar: "la metáfora de *ch'ixi* que asume un doble y contencioso linaje" donde, "los procesos de aculturación y la colonización del imaginario la niegan" y donde las posibilidades de una liberación solamente existen a través de "formas dialógicas para la construcción de conocimientos" (Ob. cit.: 106). En este trabajo sobre el nacionalismo mestizo-criollo cultural, a través de los sonidos indígenas transformados en los años '50, no se ve mucha evidencia de "diálogos de conocimientos" que llevarían a esperar algo más, por la línea de la liberación. Las pioneras se representan a ellas mismas como haciendo algo radical en su momento. Y, hasta cierto punto lo fue; desde la posición de su clase y etnicidad. Pero, estas transformaciones no causaron ninguna ruptura estructural o de la constitución moderna.

¿Ayuda la traducción para acercarse a los encuentros entre estos campos y mundos? Marisol de la Cadena, en un prestamo de Eduardo Viveiros de Castro, escribe de la traducción como un equívoco —que, por si acaso no significa "error"- sugiriendo que, en los malos entendidos, hay algo productivo en el proceso (De la Cadena 2015: 27, 214). En este trabajo, seguro hay malos entendidos a través de las traducciones, porque las mujeres protagonistas de este trabajo no se ven a sí mismas de esta manera. Cuando las mujeres mestizo-criollas reflexionaban sobre su trabajo cultural dentro de las políticas culturales del '52, no se ve la traducción productiva de la que De la Cadena escribe; donde uno busca entrar y quedarse en los equívocos, porque así se puede precaver la univocalidad (De la Cadena 2015: 214). El proyecto indigenista-nacionalista de los mestizo-criollos, seguía proponiendo que todos trabajaran en la misma posición —hacia un proyecto nacionalista univocal que esperaba la integración de las diferencias a través de la presentación estética. En el camino, seguían dejando de lado a los seres que producían estos sonidos diferentes. No llegó a ser un diálogo de conocimientos.

Todos los debates sobre la constitución moderna, la traducción y el equívoco, sugieren una serie de propuestas sobre las ontologías en la Antropología, a los que me acerco con mucha cautela, por su moda en el mundo académico. En otro trabajo bajo co-autoría, he criticado los debates ontológicos que, en muchos casos, parecen estar desvinculados de la etnografía y despolitizados en el proceso; se prefiere una perspectiva "de otro modo" (*otherwise*) (Bigenho y Stobart, 2018). Veo el trabajo de Marisol de la Cadena, siempre bien conectada con la etnografía, como un ejemplo que ayuda a ver la relevancia de estos debates (2015). Aferrándome también a los detalles de mi trabajo etnográfico, no voy a escribir aquí tanto de ontologías sino de la constitución moderna, cuyo nombramiento y marcación precede a tales debates.

Recién salido de la Guerra del Chaco, el Estado boliviano buscó usar políticas indigenistas para fomentar un sentido de unidad nacional. Más que un proyecto de integración de las poblaciones indígenas en el Estado-nación de Bolivia, se ve, en el trabajo artístico-cultural de estas mujeres, una política cultural dirigida hacia los mestizo-criollos del país. Las historias que presento aquí, muestran cómo las trabajadoras mestizas del folclore se llegaron a identificar con lo indígena que ellas representaban en el escenario. Estas actuaciones todavía excluían a los indígenas de carne y hueso; sin embargo, los sentimientos expresados por las entrevistadas, reflejan mucho más que una mera manipulación de lo indígena.

Sugiero que el indigenismo boliviano, en el ámbito de la música, requiere reflexión sobre al menos tres cuerpos y que ninguno de ellos pone reto a "la constitución moderna": 1) los cuerpos de las mujeres mestiza-criollas que llegan a ser instrumentos a través del canto y, simbólicamente, "madres de la nación" a través de ideologías esencializadas de lo indígena; 2) el cuerpo indígena que estas

Las Hermanas Tejada en una actuación.
Foto: Archivo Contrapunto.

Foto de familia de las hermanas Arteaga.
Foto: Archivo Contrapunto.

mujeres representan en el escenario; prestándome ideas de Michael Taussig (1993), me refiero a este cuerpo, como el cuerpo mimético indígena y, 3) el cuerpo nacional político, que es servido por los dos cuerpos ya mencionados. En el contexto del indigenismo boliviano y viendo también los programas del Estado, estas cantantes del folclore jugaron papeles centrales al hacer de la música indígena algo seguro para el nacionalismo mestizo-criollo.

Género, nación y los parámetros de actuación

En los años 1940 y 1950 se permitió que las mujeres mestiza-criollas canten a la nación pero dentro de parámetros fijos que son usados para controlar a las mujeres en la música y en la idea de nación. Muchos autores han escrito sobre la hegemonía masculina en los proyectos nacionales (Gill 1997; Radcliffe y Westwood 1996; Taylor 1994) y en las actuaciones de música (Grossberg 1991; McClary 1991; Rose 1994; Waksman 1999) y, muchos de estos autores escriben de lo femenino en ambos ámbitos, detallando cuidadosamente las subversiones múltiples de esta dominación. En estos proyectos nacionales, las mujeres son presentadas como las "madres" de ciudadanos y donde la sexualidad femenina es restringida al espacio privado de la pareja heterosexual que reproduce ciudadanos para la nación (ver Parker *et al*. 1992:7; Radcliffe y Westwood 1996:141-151; Stephenson 1999; Taylor 1994).

En los contextos performativos, a veces, las mujeres se presentan en el escenario como víctimas trágicas de su sexualidad en la escena pública; los hombres pueden mostrar su sexualidad en escenario y sobrevivir para contar la historia; las mujeres se mueven en formas simbólicas cuando intentan hacer lo mismo (ver McClary 1991: 148-166). Las pioneras mestizas de las canciones bolivianas actuaban dentro de estos ámbitos restringidos de género, aunque ellas mismas consideraban sus propios actos como algo radical en su tiempo. Estas mujeres transformaban en música nacional los sonidos que no eran anteriormente gustados y eran hasta temidos por sus propias clases sociales. Así, hacían un núcleo patriótico mestizo-criollo de las expresiones de la música indígena, expresiones antes marginalizadas.

Tapa de disco. Dúo de hermanas Arteaga, tocando guitarras.
Foto: Archivo Contrapunto.

Desde antes y luego de la Guerra del Chaco (1932-1935) las élites criollas ya enfrentaban a grupos de campesinos indígenas que no se quedaban callados sobre los problemas de la tierra en el campo (ver Rivera Cusicanqui 1986; Mamani Condori 1991; Arias 1994; Choque Canqui y Quisbert 2005; Gotkowitz 2007). Con el telón de fondo de las organizaciones indígenas rurales, las mujeres mestiza-criollas participaban en las políticas culturales del indigenismo que venían de antes y continuan pasada la Revolución de 1952 (ver Bigenho 2006; Bigenho 2009). Las interpretaciones de las mujeres mestiza-criollas de música indígena resonaban junto a varios proyectos latinoamericanos vinculados al indigenismo, proyectos en los que, las élites recurrían a las culturas indígenas de sus alrededores para refortalecer las identidades nacionales o regionales (ver Favre 1998; Máiz 2004; Giraudo y Lewis 2012). En Cuzco-Perú, las élites "inventan" la tradición pre-colombina del Inti Raymi, el festival Inca dedicado al sol (de la Cadena 2000: 157-162; ver Hobsbawm y Ranger 1983). En

Ecuador, indigenistas construyen un ideal nacional sobre los valores simbólicos de las civilizaciones pre-colombinas y el Instituto Indigenista Ecuatoriano, intenta "mejorar" a los indígenas a través de políticas de integración (Radcliffe y Westwood 1996:69). En todo caso, no se sugiere ningún indigenismo uniforme a través de estos ejemplos; cada caso tiene que ser estudiado dentro de su propio contexto histórico-nacional[152].

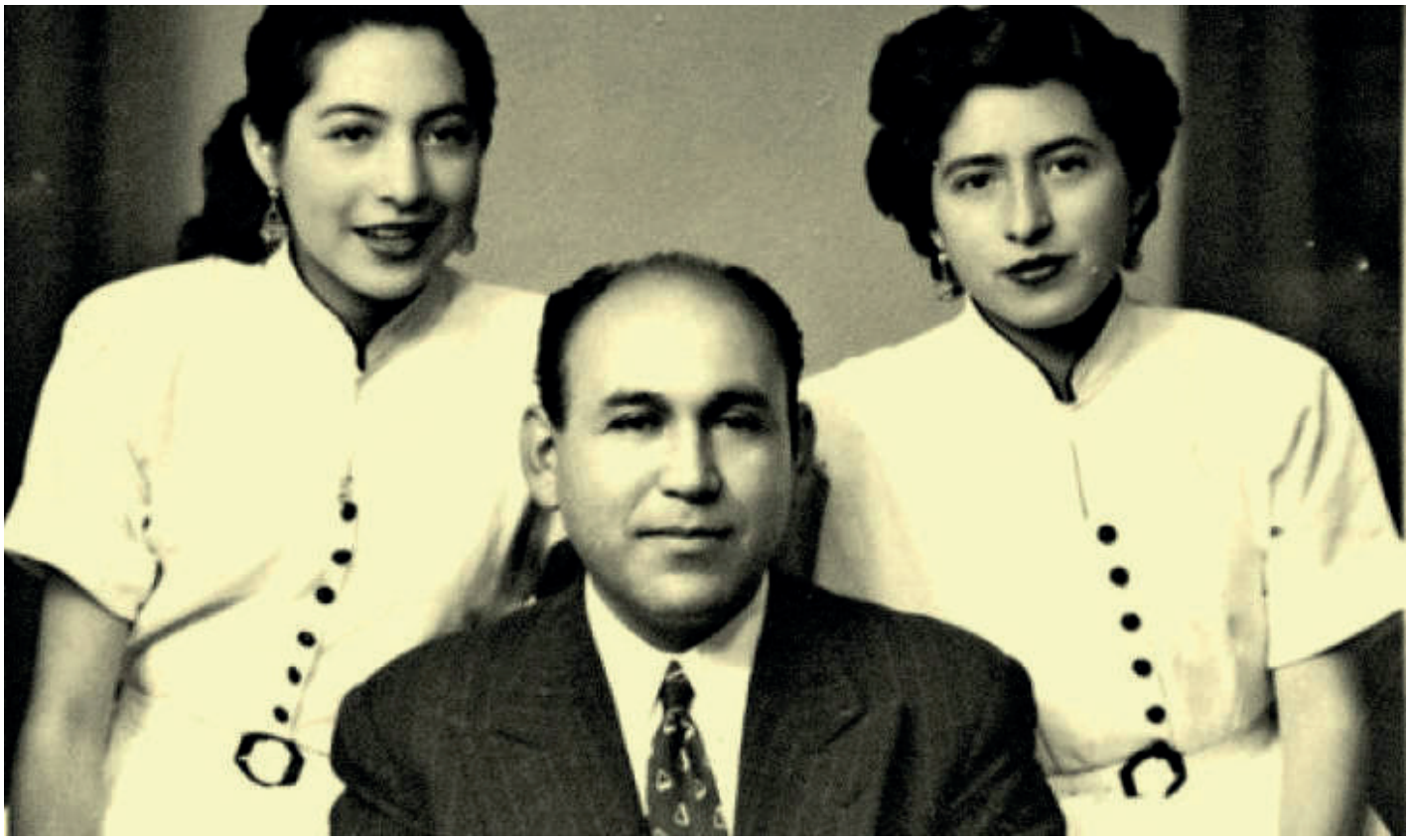
En el caso boliviano, cuando las cantantes -casi todas de clase media-, hablaban sobre sus carreras, ponían énfasis sobre que, para su tiempo y para su clase social, sus acciones eran radicales. Pero, a la vez, sus historias también reflejan los puestos tradicionales femeninos que ellas siguen ocupando. Mientras su trabajo artístico en los años 1940 y 1950 marca un cambio significativo en los campos sonoros de Bolivia, estas pioneras de la canción boliviana no se lanzaron muy lejos de sus casas y de los papeles tradicionales ya esperados por sus familias. Todas las cantantes me hablaban de haber aprendido la música dentro de sus familias y muchas de ellas enfatizaban el papel que jugaron sus padres como figuras claves en su enseñanza musical. Una cantante, venía de una familia de varias mujeres músicos, y todas ellas tocaban dentro de esferas tradicionales de la casa y de la escuela. "Yo he nacido de... mi madre era pianista. A mi madre le gustaba el piano. No era pianista de... era pianista de su hogar, de su casa." Su tía estudiaba mandolina en un colegio dirigido por monjas. Entonces ella señalaba: "Siempre en la sangre llevo un poco de artista ¿no?" Otra cantante me dijo que su padre tocaba en una estudiantina.

Una mujer ubica su "linaje" artístico en relación a sus ancestros paternos y maternos. "Yo tengo mis antecesores...mi abuela tocaba guitarra y mandolina, mi abuela materna. Mi padre tocaba guitarra y el hermano de mi madre también. O sea que ellos me hacían cantar desde muy pequeña..." Dos cantantes me indicaban que su amor por el folclore vino de su padre quien nació en un pueblo rural; tocaba violín y piano y era integrante de la Sinfónica de Cochabamba; llegó a ser maestro de música en una escuela de Quillacollo. Le gustaba todo tipo de música -decían-, pero más le gustaba el folclore. Él les enseña música a todos sus hijos, aunque solo a los hijos varones les enseñaba tocar instrumentos y a las hijas no les enseñaba a leer música. Una de estas hijas comenzó a estudiar en el Conservatorio, pero el horario del colegio no le permitió seguir un camino musical que pudo haber incluido el aprendizaje de lectura musical. En general, todas estas mujeres aprendieron a cantar en sus familias, muchas veces sin aprender a tocar otros instrumentos ni estudiar formalmente lectura musical.

Llama la atención la importancia que todas ellas le prestan a la lectura de música y su exclusión de ella, algo que marcaba las expectativas diferentes de su clase social (ver Bigenho 2002:47-54). No obstante, la trasnsformación simbólica de la que ellas participan, como se verá más adelante, no parece haber llegado a través de la lectura de la música, sino por el trabajo "al oído".

Tapa de disco.
Foto: Archivo Contrapunto.

[152]Por ejemplo, Juan Javier Rivera Andía escribe sobre el papel que jugaron las obras y los escritos de José María Arguedas en el indigenismo y en el mestizaje peruano (2002).



Las Hermanas Arteaga, junto al compositor Gilberto Rojas. .
Foto: Archivo Contrapunto.

Yo les pregunté cómo ellas se sentían como mujeres jóvenes que cantaban en contextos bohemios de La Paz. Con la referencia a "lo bohemio" yo imaginaba contextos nocturnos de actuaciones; contextos sociales dominados por hombres y lubricados con el consumo significativo de bebidas alcohólicas. En cada caso, las mujeres rápidamente ponían distancia entre ellas y las escenas nocturnas que mencionaba, o me hablaban de que sus padres o hermanos les acompañaban en estos espacios donde podía ponerse en juego el honor de una mujer. Al responder a esta pregunta, algunas mujeres usaban la estrategia narrativa de una hermandad imaginada entre ellas y los otros músicos. Una cantante me comentó: "La vida bohemia es pues... entonces era tan espiritual, tan pura. Que éramos todos hermanos. Todos compartíamos. Sentíamos el mismo deseo de triunfar, de arreglar así cualquier cosa...compartir esa alegría de estar juntos todos". Otra cantante me dijo que siempre durante los viajes, se las respetaba y que actuaban como si fueran hermanos y hermanas.

Otra cantante respondió a esta pregunta en términos de las formas limitadas en las que las mujeres estaban permitidas de participar y, también sobre las otras obligaciones, fuera de la música, que tenían las mujeres: "Es que la mujer no se puede movilizar tan fácilmente como los hombres. [Ellos] Además trasnochan. Pero, sin embargo, nosotras hacíamos así nuestra vida artística". Ella describe cómo iban de noche a trabajar, entre las once de la noche y las tres de la mañana, en una Peña folklórica; como llegaban en taxi desde su casa y cómo tomaban otro taxi de retorno en cuanto terminaban sus actuaciones. No se quedaban luego de la actuación; volvían directamente a su casa: "Por qué [salíamos inmediatamente]? Porque yo trabajaba...Yo soy...farmacéutica bioquímica. Entonces había que ir a trabajar...Además, éramos señoritas y no estaba bien."

Otra estrategia era de poner énfasis en el prestigio del contexto de la actuación. Una cantante describe su carrera a través de ser "una artista exclusiva" de Radio Illimani, por lo que la radio no permitía que actuara en restaurantes u hoteles. Radio Illimani era la emisora del gobierno y todas las cantantes a las que entreviste tenían algún vínculo con ella. -"Eso [de tocar en restaurantes] no se debía hacer." -"Por qué?", preguntaba yo. -"Era prohibido. No era muy bueno. Sí, teníamos que cantar siempre en teatros. Yo canté en el [Teatro] Monje Campero, en el Cine Tesla". Desde todos estos comentarios, se tiene un cuadro de mujeres jóvenes que estan bien vigiladas y que solamente pueden actuar en contextos "respetables."

El ciclo de vida también marca cuando podían cantar las mujeres. Las mujeres a quienes entrevisté empezaban a cantar cuando eran jóvenes y solteras. Algunas se casaron. En el momento de hacer las entrevistas, casi todas ellas estaban solteras, divorciadas o viudas. Ellas comentaban sobre la relación antagonica entre la carrera de cantante y la vida de casada. La mujer dejaba de cantar por el trabajo y por su familia. "Como yo trabajaba en una casa comercial, tampoco yo podía ya dividirme en dos. Así que tenía que dedicarme a trabajar o dedicarme al arte. He suspendido durante muchos años y después contraje matrimonio... Por razones de familia no se podía prolongar la situación artística ... había que trabajar." Otra mujer señala que el canto era la actividad que llenaba su alma y su espíritu. Sin embargo, cuando se casó no era posible continuar cantando. "Tenía hijos, una familia... También trabajaba como... educadora."

Dúo de Irma Arteaga y Elsa Arteaga. c. 1950.
Foto: Archivo Contrapunto.

Una cantante describe la resistencia de su esposo a su canto. Habló de cómo su esposo se opuso no solo a su carrera como cantante sino también al también al acto de cantar: "Cuando mi esposo estaba aquí y me ponía a cantar en la ducha.... en cualquier lugar, cuando estando desempolvando, [me decía] 'Por favor, ¡ya cállate!'". En general, estas mujeres mencionan el matrimonio como un punto de interrupción en sus carreras asociadas al canto; más aún, las que nunca se casaron, hablan de la imposibilidad de mantener, a la vez, una vida de casada y una carrera como cantante. Dos mujeres me hablaron con alegría de poder seguir sus carreras como cantantes justamente por mantenerse solteras. Veían esto como imposible en la vida de casadas que llevaban sus hermanas.

Para estas pioneras del folclore, el acto de cantar estaba dentro de los patrones de género de su clase social en ese entonces. Mujeres solteras y/o aquellas acompañadas por sus padres o hermanos, podían cantar en público pero en lugares respetables. Cuando se casaron, fue problemático o simplemente imposible continuar con las actividades vinculadas a la música. Las mujeres solteras mestiza-criollas fueron temporalmente permitidas, incluso animadas a participar en las actividades del canto, mientras sus actividades no interrumpieron las trayectorias del casamiento y la llegada y el cuidado de los hijos. De esta manera, todas estas mujeres no rompieron en forma radical con las expectativas de lo que debía hacer una mujer mestiza-criolla en ese entonces. Narran unas historias de mujeres que se portaban dentro de los patrones del *marianismo*, con las expectativas inevitables de la maternidad y la protección del honor femenino. El marianismo es una "tecnología disciplinaria" que constituye a la mujer blanca como sujeto (Nelson 1999:216); está presente en muchos contextos de América Latina y presenta a la mujer ideal como pura y sacrificada, bajo la figura de madre, muchas veces hecha a imagen de la virgen María de la iglesia católica (ver Gutmann 1996:21; Radcliffe y Westwood 1996:141; Stevens 1973)[153]. Las entrevistadas, al recordar su juventud, esbozaban el cuadro de sus actuaciones bajo condiciones restringidas y protegidas. Describían cómo hacían un sacrificio de su "arte" por el bien de sus vidas como esposas y/o como madres. Aunque no rompieron con los papeles tradicionales femeninos de mestiza-criollas de la clase media, siempre presentan sus propias trayectorias como si fueran protagonistas en los cambios socioculturales de su época. A pesar de estas limitaciones, todavía hay que reconocer el papel importante que jugaron en esta transformación simbólica.

Conjunto de Santa Cruz de la Sierra en radio Tunari, Cochabamba.
Foto: Archivo Contrapunto.

Cantando desde lo indígena a lo nacional

Al recontar sus historias de vida, estas cantantes hablan explícitamente de un cambio en el tipo de canciones que interpretaban. Empiezan sus carreras cantando la que ellas llaman "música extranjera": tangos, boleros y valses;

[153]Se toma en cuenta la crítica escrita por Navarro al concepto de marianismo (2002). Navarro muestra que la presentación original de Stevens no está fundamentada en la investigación y llega a ser muy problemática por sus generalizaciones y esencialismos (Navarro, 2002: 261,270). Al usar el concepto acá, se hace referencia a mujeres de una clase social y a detalles específicos de sus vidas. Sin embargo, vale la pena re-evaluar las aplicaciones de este concepto, aunque esta tarea va más allá de los parámetros de este artículo.

pero en los años de 1940, cambiaron su repertorio a géneros que ellas llaman "nacionales," "bolivianos," "nativos" y "autóctonos." Según ellas, el cambio no fue nada fácil ya que a veces tenían que tomar decisiones artísticas que ponían desafíos a la forma de pensar de sus propios familiares. Una cantante habló de la necesidad de concientizar a "los bolivianos", refiriéndose aquí a gente de su propia clase social. En los escenarios, los cuerpos de estas mujeres mestiza-criollas empezaban a producir sonidos que hacían mímesis de los sonidos producidos por hombres indígenas con sus instrumentos nativos, expresiones anteriormente despreciadas por los mestizo-criollos. Éste es el principal argumento de esta discusión.

Estas cantantes son llamadas y se llaman a sí mismas "pioneras." El término "pionera" vincula sonidos musicales con regiones y, en este caso, con regiones rurales del territorio boliviano. Al traer miméticamente el sonido andino al escenario, reformado por voces femeninas y dentro de estéticas todavía dentro de lo mestizo-criollo, estas mujeres llegaron a identificarse personalmente con la idea de "lo nativo", una imagen romantizada que fijaba a esos nativos con paisajes bucólicos. El término "pionera" lleva un significado de descubrimiento y de "ser la primera". En este caso, con estos "descubrimientos" se trataba de conocer algo de otra manera, de transformarse en un punto querido de la identificación nacional.

Conjunto de Santa Cruz de la Sierra en radio Tunari, Cochabamba. Foto: Archivo Contrapunto.

Tal "descubrimiento" de "lo nativo" salía de los recuerdos de sus vacaciones en el campo. Aunque estas mujeres han vivido en ciudades como La Paz y Cochabamba, tenían buenos recuerdos de las provincias rurales en los alrededores de estos contextos urbanos. Hablaban de visitas a las tierras de sus familias y describían paisajes maravillosos. Una me contó que la finca de sus padres estaba a las orillas del Lago Titicaca y tenía "vista al Illimani". Como los otros proyectos indigenistas (ver Poole 1997), los paisajes altiplánicos servían como inspiración a las cantantes en sus creaciones artísticas. Una visita a la hacienda de la familia significaba un descanso de la escuela y de la ciudad; unas vacaciones en el campo. En este sentimentalismo sobre los paisajes del campo, sigue rigiendo la división de la constitución moderna entre lo humano y lo no-humano, lo que es muy distinto de los significados más ontológicos, donde no hay frontera entre los humanos y los seres de la tierra (ver De la Cadena 2015). Las entrevistadas me contaban de paisajes bellos que les inspiraban en su creatividad; no veían esta creatividad como saliendo de seres de la tierra. Al seguir la constitución moderna (Latour 1993), se quedaban separando lo natural de lo cultural, lo humano de lo no-humano. Las mujeres se inspiraban en los paisajes lindos, pero los paisajes —o elementos de ellos— nunca llegaban a ser vistos, por ellas, como seres-en-sí; agentes en los procesos creativos.

De hecho, la posición de los que trabajaban en el campo boliviano, bajo relaciones de explotación, estaba en yuxtaposición muy evidente con estos buenos recuerdos de vacaciones[154]. En los años de 1940, las zonas rurales de La Paz y de Cochabamba estan caracterizadas por la presencia de haciendas en

[154]Los recuerdos de las cantantes pueden estar puestos en contraste con la memoria de los paisajes dentro de los Cumbales de Colombia. Joanne Rappaport (1994) documenta cómo la memoria del paisaje Cumbal es recordado en relación a las luchas por las tierras y en relacion a las organizaciones sociales locales y los sistemas de autoridad

El Diario. 6-XII-1954.

las que los campesinos, sin tener acceso a sus propias tierras, no tienen otra alternativa que trabajar como peones para los hacendados. Después de la Guerra del Chaco, los campesinos expresan más y más insatisfacción con estas relaciones que estaban sesgadas y al beneficio de unos pocos. Entre 1932 y 1935, el campesinado de todo el territorio boliviano se había encontrado y conocido en las batallas de la Guerra del Chaco. Según las narrativas históricas, después de la guerra, las personas que antes ni se consideraban a sí mismas como "bolivianos", empezaron a hacer reclamos a la nación para la cual, sus hermanos, padres o esposos lucharon (Albó 1987:381; Arze Aguirre 1987; Montenegro 1943:235-239; Ranaboldo y SEMTA 1987; Rivera Cusicanqui 1986:45-48; Stephenson 1999:25).

Una de las cantantes a quien entrevisté relacionaba el fin de la guerra con cierta apertura a escuchar una nueva música boliviana: "Con la cuestión de la Guerra del Chaco, creo que todo el mundo estaba adormecido ¿no? Por el impacto, por el dolor y la pena de haber perdido...muchos hijos... y todo el mundo estaba con... el corazón y el alma... adormecida, muerta de pena... A ver, vaya usted a Alemania o a algún lugar donde hay guerra. Todo el mundo anda cabizbajo, con pena. Uno no se acuerda ni de la música... Entonces poco a poco se fue despertando la gente."

Al hacer referencia a la gente que vivía en estos "paisajes lindos", usaban dos términos: "campesinos" e "indios"[155]. A veces, los ponían en forma posesiva, como "nuestros campesinos" o "nuestros indios"; "Los que estaban en la finca de la familia", "Los pongos que ya no existen desde la Reforma Agraria". Estos comentarios fueron hechos por la cantante quien habló mucho y de forma favorable sobre el presidente Gualberto Villarroel. La presidencia de Villarroel fue marcada por el Primer Congreso Indígena de 1945, el primer contexto en el que el sistema laboral de *pongos* (pongueaje) fue abolido. Durante este congreso, los campesinos de todas las regiones marchan a la ciudad de La Paz. Aunque el Congreso Indígena propuso reformas en las relaciones laborales en el campo, no llegó a proponer cambios en las formas de tenencia de la tierra. Estas propuestas, limitadas, coincidían con el discurso político sobre la cuestión de "modernizar" las relaciones de trabajo en el campo y, después, "civilizar" a los indígenas a través de la educación (Malloy 1989:65), aún y cuando, estos proyectos de educación estaban en contradicción con otros proyectos postcoloniales de vigilar las fronteras de razas y de clases sociales (Larson 2005).

El Congreso Indígena fue un acontecimiento radical. De muchas maneras, su efecto simbólico, más el miedo y la furia de los terratenientes, contribuyeron a levantamientos que, al final, le costó la vida al presidente Villarroel. Las cantantes no me hablaron del Primer Congreso Indígena y su silencio sobre el tema tal vez tenga un propio significado. Las políticas del presidente Villarroel quedan grabadas en las memorias de ellas; el Primer Congreso Indígena, no tanto. Otra de las cantantes mencionó también muchas veces al presidente Villarroel. Enfatiza, cómo él promocionaba la música popular boliviana a través de Radio Illimani donde ella estaba contratada. Cuando ella hablaba de Villarroel, recitaba una frase que, con frecuencia se asocia a él: "'No soy enemigo de los ricos, pero soy más amigo de los pobres". Mientras las cantantes estaban conscientes de las desigualdades sociales de su contexto y expresaban apoyo a las políticas más inclusivas de Villarroel, también eran miembros de la clase social que huía con miedo de los levantamientos indígenas subsiguientes. Se escucha también acá la comodidad al usar un discurso de clase, evitando usar lenguajes de etnicidad o de raza.

Delegación músical a festival en la Argentina. c. 1965. Foto: Archivo Contrapunto.

Los sonidos fueron armas en los levantamientos. Como escribe Silvia Rivera Cusicanqui, el sonido misterioso del pututu, un instrumento hecho del cuerno del ganado, a veces era suficiente para que los hacendados se fueran corriendo de miedo (1986:58). Según Rivera, los levantamientos de 1947 marcan el momento en el que el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) empezó a imaginar a "los campesinos" homogenizados, en lugar de la diversidad multicultural de

[155]Se reconoce que el término "indio" tiene significados muy peyorativos. Sin embargo, se mantiene su uso en algunos momentos de este artículo, más que todo cuando es el término que han utilizado las entrevistadas. Algunos autores proponen que, al mantener el uso de esta palabra, se va recordando a todos el racismo y desigualdad persistentes en estos contextos (ver Canessa 2005:24; Bigenho 2012:179).

Local de música urbana con orquesta.
c.1940. Cochabamba.
Foto: Archivo *Contrapunto.*

indígenas (1986: 63). Otro paso en este proceso fue el de controlar "los ruidos" indígenas. Jacques Attali sugiere que la transformación del ruido en música es, de hecho, un sitio de lucha política y un lugar donde se pueden escuchar, en forma incipiente, modos de producción del futuro (1985). Una parte de este proyecto nacional estaba dirigido hacia los mestizo-criollos y hacia los hacendados: los sonidos de la música indígena, que los espantaba, tenían que ser domesticados. Los cuerpos de las mujeres mestiza-criollas llegaban a ser los instrumentos a través de los cuales los sonidos amenazantes indígenas llegaran a transformarse en música nacional boliviana, a pesar de que, en esta transformación simbólica, no se desmantelaba "la constitución moderna" ni las desigualdades, que persistían entre mestizos y campesinos-indígenas.

Las cantantes no hablan de esta música como algo amenazante, pero mencionaban su percepción como algo muy melancólico, lo que, decían, era el motivo del rechazo inicial hacia ella. Una mujer menciona "la tristeza" de las canciones indígenas que solo se escuchaban en pueblos aislados y durante las fiestas locales. "Nos atrevimos a tocar esta música". Parte del proyecto de asegurar la música indígena para la nación, fue la de estudiar y abrogar por los géneros de distintas regiones del país -del altiplano y también de las tierras bajas del oriente. Fue un proyecto geográfico sonoro. Al nombrar los departamentos de La Paz, Chuquisaca, Oruro, Potosí y Santa Cruz, una cantante hablaba de "descubrir nuestra música". Esta cantante relataba con mucha emoción los géneros de las tierras bajas, enfatizando su "alegría" como una razón de su amplia aceptación. Tenía que construirse puentes entre las diferencias sociales y, a veces, estas diferencias fueron imaginadas en relación a los ambientes geográficos que podían determinar la alegría o tristeza de la música que la gente tocaban en ellos. Una cantante casi no podía disimular su entusiasmo hacia los géneros de las tierras bajas: "Los taquiraris y los carnavales...Te hacen vibrar! Son muy alegres. Ya, la alegría en el oriente la llevan en la sangre. No es como aquí, por el frío que está uno achicharrado, ¿no?". Tales esencialismos, por supuesto, se cuestionan; sin embargo, se toman aquí como la perspectiva de las entrevistadas y como un imaginario nacionalista que dibuja un mapa sonoro nacional.

Una cantante atribuyó la aceptación de la música indígena a las políticas del presidente Villarroel, haciendo referencia a los programas que su presidencia auspiciaba en Radio Illimani. "Desde ese entonces [1945], se ha llegado a aceptar la música boliviana, la música nacional en toda la república, porque antes de eso, era una vergüenza en los hogares bolivianos o en cualquier lugar, cantar música nacional. La gente decía que eso sólo cantaban los indios y los cholos. Pero no había incursionado esto en el campo de la aristocracia... Desde entonces se ha aceptado la música nacional, la música boliviana". Otra cantante mencionó un lento proceso de la aceptación de la música boliviana, con una incorporación más rápida de aquella que era "algo más seria, como esas cuecas clásicas de Eduardo Cava, de Simeón Roncal, de Teófilo Vargas, y [Humberto] Iporre Salinas. Porque inclusive en Sucre se bailaba la cueca,

pero con esa elegancia! ¡Con ese donaire tan lindo!"". Con estos compositores, ella hacía referencia a la aceptación de géneros bolivianos como la cueca -en lugar del tango argentino, por ejemplo- que tenía vínculos con las élites de las ciudades de Sucre, Cochabamba y Potosí. También hacía referencia a las composiciones que salían en los años 1930, una "época de oro" para la composición musical mestiza-criolla[156].

Aún antes de que las élites urbanas empezaran a escuchar y bailar las cuecas bolivianas, bailaban la música de la orquesta típica, o simplemente "la típica", que seguía un modelo argentino. La típica, con instrumentos de piano, contrabajo, bandoneón, violín, y batería, tocaban tangos, paso-dobles, boleros, y valses (Rolando Encinas, comunicación personal 2004; ver también Rios 2010). Como se refleja hoy en la nostalgia de la gente de la tercera edad en La Paz, el tango tuvo su gran momento de popularidad en la ciudad. Sin embargo, como jugaba un papel tan importante en los procesos sociales de identificación nacional en Argentina, el tango no podía servir como la mejor materia prima para el nacionalismo boliviano. Mientras las cuecas llegaban a ser reconocidas como "nacionales", la fama de las cantantes que entrevisté, venía de sus canciones que se asociaban con lo nativo. Como una de ellas insistió: "Solamente la música nativa cantamos ahora. De vez en cuando, una cueca".

Las políticas de la Revolución de 1952, trasladan hacia el centro de un proyecto nacionalista las expresiones indígenas que estaban marginalizadas. Pero esto ocurrió de forma ambigua. El proyecto revolucionario trajo el sufragio universal, la educación universal, el fin del sistema de haciendas (la Reforma Agraria de 1953), la nacionalización de las minas, y la sindicalización de los campesinos. El modelo liberal de ciudadanía, que estaba dentro de estas políticas, buscaba crear con las etnicidades distintas en el territorio boliviano una "comunidad imaginada" (Anderson 1991): de mestizos. Claudio Lomnitz ofrece otra lectura crítica al argumento de Anderson, una que cabe mejor con la historia de América Latina y que toma en cuenta no solamente las relaciones horizontales de fraternidad en la comunidad imaginada, sino también las relaciones verticales y desiguales que existen en el corazón de muchos nacionalismos de América Latina (2001: 3-34). Tales relaciones de desigualdad también quedan ancladas en el nacionalismo boliviano, a pesar de la Revolución Nacional. Las políticas de la Revolución Nacional aspiraban hacer de los indígenas bolivianos, ciudadanos productivos y uniformados mientras seguían reforzando las jerarquías sociales existentes (ver Rivera Cusicanqui 1993:62-89). Bajo estas políticas, los pueblos indígenas marginalizados llevan una nueva etiqueta, de "campesinos" (Albó 1987:381), y el mundo simbólico de lo indígena es acorralado al corazón de los proyectos nacionalistas. Dos cantantes, quienes empezaban sus carreras en las vísperas de la Revolución de 1952, hablaban en términos que estaban muy en la línea de las políticas de la MNR. "O sea, antes el folclore no era bien visto acá,

Local de baile de tango con orquesta en vivo.
Década de 1940. Cochabamba.
Foto: Archivo Contrapunto.

[156]Estas composiciones llegaron a ser parte importante del repertorio de "Música de Maestros", el conjunto con que las señoras han grabado *ReCanTanDo* (ver Bigenho, 2002).

Publicidad del Teatro Municipal. Se anuncia la presencia de las Hermanas Arteaga junto a otros artistas de la época. El Diario. 24-IX-1954.

porque era la música de los cholos, de los campesinos y la gente de las poblaciones. Decías, 'No, no. Prefiero bailar vals, música de tango, cualquier música, pero el folclore, no.' Porque [lo] despreciaban, porque era música del pueblo… había ese desprecio a la música y a ellos, ¿no?".

Aunque estas cantantes seguían ocupando sus papeles tradicionales de mujeres, veían sus propias actividades asociadas al canto como un salto radical en relación a sus propias clases sociales. Con la Revolución de 1952 y la Reforma Agraria de 1953, estas mujeres ocupan la posición paradójica de hacerse promotoras de las tradiciones musicales que se derivan de "los indios", ahora "campesinos", con quienes, sus propias familias pudieron haber perdido terrenos. Una cantante describía sus reacciones ambivalentes sobre esta paradoja: "Para nosotros fue doloroso porque nos han quitado nuestras propiedades. Pero, sin embargo, musicalmente, espiritualmente, hemos seguido interpretando… Era la música de nuestra patria, la música que amábamos. Seguimos con más entusiasmo". En un solo respiro, su discurso salta desde la queja de la clase terrateniente que ha perdido algo de su poder, hacia la pasión que tiene por una música de la patria, en estos momentos de transformación. De los marginados, las cantantes toman una riqueza simbólica indígena, que llega a ser tesoro de la cultura nacional. Las cantantes que entrevisté tenían conciencia de los abismos sociales a través de los cuales se estaban lanzando, aunque describían estas divisiones en términos de brechas socio-económicas o brechas entre lo rural y lo urbano, en lugar de reconocerlas en relación a estructuras e ideologías de racismo. La música nacional tenía que unir bajo una sola bandera a "la aristocracia", "las clases bajas", "los vecinos" y a "los campesinos."

Los procesos de mímesis

Al copiar sonidos "nativos", estas mujeres imitan los sonidos de los instrumentos autóctonos, más en sus melodías y no tanto en sus estéticas características; usaban los idiomas aymara y quechua en sus actuaciones y se vestían con ropa que parecía formar su propia moda a lo andino. En este caso, las mujeres mestiza-criollas están fascinadas por los sonidos musicales producidos por los hombres indígenas. La ejecución de los instrumentos musicales nativos en el altiplano es una actividad predominantemente masculina, en cuyos contextos, las mujeres tienden a participar con sus propias voces como instrumento, aunque esto varia mucho en contextos urbanos (Bigenho 2002: 139-168; Meisch 2002: 189; Turino 1993: 41, 49). Lo que llama la atención, es que las mujeres que entrevisté hablan con mucha emoción, no sobre el canto de las mujeres indígenas sino sobre los sonidos del medio ambiente y de los instrumentos tocados en "tropa", por hombres del altiplano. O sea, las entrevistadas me decían que imitaban con las voces los sonidos producidos por los hombres andinos en sus instrumentos autóctonos. Una cantante recordaba su propia atracción hacia la música de la zona donde estaba la finca de su familia: "Me llamaba la atención la música de los campesinos. Me fui detrás de las tropas y veía que hacían así, hacían asá, de los indios, de sus instrumentos... Imitamos el instrumento con la voz."

Las cantantes hablan de paisajes rurales que, por sus vistas maravillosas, les inspiraban a componer música nacional. También detallan sus experiencias en los campos sonoros rurales, mezclando, en sus historias, los sonidos ambientales con los sonidos de instrumentos nativos de viento. "Yo había nacido en un pueblito ... y este pueblo está rodeado por dos ríos de agua cristalina y a mí me encantaba escuchar el trinar de los pájaros, el ruido.... el sonido del río y de los pajaritos. Y yo quería imitar a los pajaritos y hacer mi acompañamiento con el sonido del río. ¿Te imaginas?... el momento en que yo había nacido, en la plaza de mi pueblo habían 40 conjuntos musicales de sicuris que tocaban--zampoñas, bombos, ¿no?". Cuando tenía dos años, esta cantante se mudó a la ciudad de La Paz con su familia y, desde entonces, siempre volvía a ese pueblo durante sus vacaciones de colegio. Ella asociaba la música boliviana con los sonidos tristes que flotaban por los paisajes rurales de su niñez. Se acordaba de ir a los cerros para cantar y escuchar los ecos de su propia voz. Lo describía como su proceso de crear música a base de los sonidos ambientales, y tiene mucho en común con los procesos creativos que describen los hombres indígenas (Bigenho 2002:209-213), aunque estos tienden a vincular sus experiencias con los espíritus del agua (ver Sánchez Canedo 1988; Stobart 2006). O sea, las mujeres cantantes, dentro del esquema de la constitución moderna, mantienen la división entre: la inspiración que viene del "paisaje" y su propia creatividad humana y, la fuente de creatividad que se mantiene más unida a los espíritus del agua y que son parte del proceso creativo en muchos contextos indígenas.

Las Hermanitas Espinoza (Grima, primera voz y Chepita segunda voz). Foto: Archivo *Contrapunto*.

Mientras que una mujer atribuyó a los hombres indígenas el papel de "creadores de la música andina", describe sus propios procesos creativos en relación a su memoria con estos paisajes sonoros. Cuando me contaba de los

Las Hermanas Espinoza. Sello Méndez. 78 rpm.
Foto: Archivo Contrapunto.

sikuris en su pueblo, me mostraba un libro de fotografías con una exhibición sobre el mismo lugar. La exhibición fue auspiciada por la Casa de la Cultura, en La Paz. A cada fotografía de este paisaje tan querido, ella le había escrito unas líneas de poesía. Las mujeres mestiza-criollas que imitaban los sonidos musicales producidos por los hombres indígenas a través de una sentimentalidad sobre el sonido de los paisajes rurales y una fuerte fuerte identificación con los instrumentos de viento como los sikuris, crearon poesías sobre estas experiencias. Sin embargo de que en los cantos de las mujeres usaban idiomas nativos, imitaban las melodías y, supuestamente, los sonidos de los paisajes (como los pájaros), hacían todo esto sin imitar los timbres de los instrumentos autóctonos. La estética de sus cantos cabe bien en los referentes más occidentales.

Mientras que las mujeres imitan los sonidos musicales producidos por hombres andinos, se visten con ropa de mujeres andinas (de varias regiones). Cuando una mujer me mostró un libro de recuerdos, me señalaba una fotografía en la que una mujer joven estaba vestida de pollera, botas con tacos, manta y sombrero, la ropa "típica" de la chola paceña. "Este es mi traje de trabajo", me dijo. Las cantantes hablaban con orgullo sobre ponerse sus trajes indígenas, aunque esta forma de vestimenta representa lo indígena que ellas estan trayendo al servicio simbólico de un nacionalismo mestizo. Otro grupo de cantantes habló de vestirse "de indias", enfatizando el traje femenino que usaban en su juventud. Sin embargo, explicaban que, hoy en día, ellas actúan de poncho "siempre con los colores de la bandera". Efectivamente, en el concierto para estrenar el disco *ReCanTanDo*, varias cantantes invitadas se vistieron de poncho, una prenda masculina en el espacio rural. Si bien en su juventud ellas se ponían trajes que imitaban a mujeres indígenas, cuando volvieron al escenario como mujeres mayores, se pusieron un traje indígena masculino.

Otra señora me contaba con mucho entusiasmo de cómo había usado el aguayo para crear su propia moda en el escenario: "Siempre me gustó a mí llamar la atención...Me hice así saquitos de aguayo y todo el mundo me miraba, porque parece ser que era ridículo eso. Y ahora ves tú. Todo el mundo [lo hace]". Con su traje copiaba, pero a la vez transformaba. Al reflexionar sobre su uso en trajes y hasta los aguayos como materiales, sentía orgullo de hacer, en ese entonces, lo que ha llegado ser de lo más común entre los músicos de hoy en día: el diseñar trajes de actuación usando aguayos como tela. La misma señora me dijo que tenía muchos trajes de regiones distintas de Bolivia. Pero la prenda de la que hablaba con más emoción era el poncho de un pueblo en particular. Un familiar suyo, que se lo regaló, era un hombre que había recibido el poncho cuando visitaba la región de forma oficial como parte del gobierno del presidente Villarroel. Uno puede imaginar el acontecimiento formal en el que la prenda simbólica pasó de un hombre indígena a un hombre mestizo del gobierno. Esa prenda después fue desviada al trabajo simbólico de las mujeres mestizas quienes estaban haciendo las cosas seguras para la nación y para los sonidos nativos. Tiene mucho poder el acto de ponerse trajes que muestran lo andino. La mayoría de las cantantes hablaban, de forma alegre, cómo se preparaban para presentarse en el escenario y, en

ello, llegaban a un nivel notorio de identificación con la otredad, aunque solamente en su propia interacción con el Otro. El comentario que más fuerza de la mímesis mostró, fue hecho por la misma cantante: "El día que me muera, me van a enterrar con un traje típico, mi poncho sobre el ataúd y mi sombrero negro sobre el ataúd".

Además de los sonidos de los instrumentos nativos y los indicios indígenas en la ropa, también usaban, en sus canciones, idiomas nativos como el aymara y el quechua. Ellas recordaban intensamente las críticas que recibían al tomar estas decisiones artísticas. Como dijo una de ellas: "Los familiares nos han criticado. 'Ustedes no son indiecitas'". Una cantante me señaló que hablaba bien el aymara porque pasaba sus vacaciones en el campo, en las tierras de su familia y, en este contexto, tenía contacto con "los niños aymaras, los que atendían las fincas, las propiedades". Las cantantes de Cochabamba hablaban algo diferente sobre el idioma indígena. Sus historias sobre el quechua pintaban un cuadro de un idioma que cruzaba clases sociales distintas: "Hablamos quechua. Sabemos quechua. Aquí en La Paz, los chiquitos no quieren hablar. Tienen vergüenza. O son aymaristas. En Cochabamba todos hablan quechua, doctores, médicos, donde sea. Entonces mi papá decía en el almuerzo, 'ahora, prohibido hablar castellano, puro quechua... En todo el mundo, no hay palabra de amor que sea más grande que la que es en quechua. Es la palabra '*chunkituy*'. Como 'te quiero,' 'te amo,' '*je t'aime*' y '*I love you*', decía mi papá". Las traducciones del inglés, francés, castellano, y quechua están agrupadas para indicar una igualdad. Sienten orgullo de la capacidad expresiva del idioma de quechua.

Conjunto femenino de la Estudiantina municipal. *Los Tiempos.* c. 1968. Foto: Archivo Contrapunto.

En el contexto de una conversación sobre su fluidez con el aymara, una cantante me decía orgullosa: "Yo me sentía muy indígena". Podría subrayar lo irónico de estas expresiones por mujeres mestizas de clase media. Sin embargo, la sinceridad con la que me hablaban me hace preguntar ¿cómo y por qué logran tal punto de identificación con lo nativo? Muchas veces los proyectos indigenistas son criticados, y con razón, por ser proyectos "sobre" lo indígena, pero sin gente indígena. Sin embargo, los análisis tienen también que explicar el peso de declaraciones de sentirse indígena o de querer ser enterrada en ropa indígena. Tales sentimientos reflejan el grado de cómo los símbolos indígenas han llegado a ser el lente a través del cual muchos mestizos se han sentido bolivianos; muestra el poder mimético en el meollo del nacionalismo. Sin embargo, era un nacionalismo que los mestizos-criollos imaginan como armonioso, mientras seguían existiendo los antagonismos bien representadas con la metáfora que Rivera usa: *ch'ixi* (2012: 106). A pesar de la armonía proyectada por los mestizo-criollos, el nacionalismo indigenista seguía creando una comunidad imaginada, la que Lomnitz señala (2001), que incorpora no a través de la homogenización sino a través de relaciones y estructuras de desigualdad.

Cuando pienso en mi propia participación con el conjunto "Música de Maestros", siempre recuerdo las entrevistas publicitarias que hacíamos antes de las actuaciones. Allí me preguntaban: "¿Siendo norteamericana, cómo te sientes tocando música boliviana? Creo que los dejaría desilucionados con la

verdad: no me siento nada boliviana. Sin embargo, hablo con entusiasmo y en forma sincera del gran honor que siento al tocar con este conjunto boliviano y el gran gusto que me da tocar ciertos géneros y composiciones. Por supuesto, hay diferencias entre ser una *gringa* que toca música boliviana y ser una mestiza que canta los géneros indígenas de su país. Cuando la cantante sale diciendo que se siente muy indígena se revela el trabajo simbólico intenso de los cuerpos miméticos que sirven al nacionalismo.

Cuando Michael Taussig escribe sobre los procesos miméticos, describe el momento de contacto entre los conquistadores y los colonizados y, cómo los segundos tratan de conocer a los primeros a través de imitarlos, de incorporarlos (1993). Taussig usa el término "segundo contacto" o "contacto inverso" para referirse a los momentos cuando los colonizadores occidentales encuentran imágenes de ellos, pero hechos por sus colonizados (1993:xv, 249). Señala lo visceral y lo táctil de la copia incorporada sobre las figuras de los colonizadores; p. ej., las muñecas kuna, que están hechas a imagen de los europeos y sirven para curar o, los ritos de posesión hauka de Nigeria, en los que los participantes son poseídos por los personajes de la administración colonial francés (ver también Stoller 1997). En estos casos, los colonizados, a través de un proceso de magia comprensiva (*sympathetic magic*) e incorporación del Otro, aprovechan los poderes percibidos de sus colonizadores. La gente de los Andes también participa en los ámbitos de imitación, incorporación, y transformación de la otredad. Muchos instrumentos musicales que hoy en día se asocian con el mundo indígena, son productos de la conquista y de la colonización española (ver Stobart 2001; Turino 1984); la producción de la ropa chola, también se ubica en estos mismos procesos de mímesis y de mestizaje; de una mezcla de elementos que vienen de lo indígena y de lo español (ver Barragán 1992). Cuando las mujeres mestiza-criollas dicen que incorporan los sonidos musicales nativos, las formas lingüísticas del aymara y del quechua y, las formas indígenas de vestirse, se están moviéndo en el momento del "segundo contacto" de Taussig, al tercero, al cuarto y al quinto contacto, en una cadena de mímesis sin fin. La magia de la mímesis da una vuelta más, esta vez al servicio del proyecto nacional.

Estampilla conmemorativa centenario del himno nacional. 1945

Conclusiones: La música nacional y la constitución moderna

Trío Los Genios (1963) con la cantante Alcira Arteaga de Córdova. Foto: Archivo *Contrapunto.*

Los cuerpos de mujeres cantantes mestiza-criollas imitan la ropa, los sonidos y el hablar de lo que ellas percibían de los mundos indígenas. ¿Cómo sirvieron estos cuerpos que estaban cantando al cuerpo nacionalista de Bolivia? Marcia Stephenson ha sugerido que las mujeres de la clase alta ganaron estatus como madres de la nación boliviana y que los horrores de la Guerra del Chaco trajeron organizaciones pacifistas desde estas clases. Allí salió un cierto tipo de "maternidad social"[157]. Otro tipo de maternidad social pudo estar también funcionando aquí: las mujeres mestiza-criollas cantaban y, en forma mimética, llegan a imitar lo indígena para que estos sonidos, amenazantes, pudieran ser domesticados y puestos al servicio de una narrativa nacionalista liberal. Los comienzos de sus carreras como cantantes se da entre 1940 a 1957 y coincide con el período posterior a la Guerra del Chaco hasta justo después de la Revolución del '52. Se trata de una época de políticas indigenistas intensas. Josefa Salmón, en su estudio del indigenismo boliviano, escribe sobre la relevancia renovada, en los años 1940 del libro *Creación de una pedagogía nacional* de Franz Tamayo, publicado por primera vez en 1910. En este texto, Tamayo sugiere que el indio fue la fuente de un auténtico nacionalismo; una fuente de energías nacionales (Salmón 1999: 77). Las mujeres mestiza-criollas que cantan desde los años 1940, empezaron a imitar cantando géneros indígenas y a transformar en algo cómodo, aquello que antes era escuchado como el ruido que alimentaba los temores de las élites terratenientes.

Esta transformación simbólica ocurrió a través de una relación que, de otra manera, era un tabú: la relación entre mujeres blancas con hombres indígenas. Cuando las mujeres mestiza-criollas empezaron a imitar, cantando lo que ellas percibían de la música tocada por hombres indígenas, llegaron a ser parte de este "enlace", por lo general prohibido, de la mujer blanca y el hombre indígena. En la narrativa ya criticada de mestizaje, los hombres blancos y las mujeres indígenas podían producir ciudadanos mestizos; pero la relación entre mujeres blancas y hombres indígenas era tabú[158]. Sin embargo, acá la mujer blanca escucha, imita, y representa los sonidos musicales producidos por los hombres indígenas. De ello se engendrará la música nacional en momentos de indigenismo cultural. La relación tabú, aunque en forma simbólica, fue tolerada, mientras los hombres indígenas quedaban por lo general ausentes del escenario; mientras las mujeres se quedaran solteras y, mientras los hombres mestizos las acompañaran y cuidaran en sus actividades artísticas. A través de esta relación tabú, lo que antes era música marginalizada y amenazante llegó a ser la atracción principal para el nacionalismo boliviano. Los sonidos amenazantes llegaron a ser espectáculos lindos.

[157]Stephenson detalla la formación de la Legión Feminina de Educación Popular América (1999:25).

[158]Diane Nelson escribe sobre los discursos de blanqueamiento y de mestizaje en Guatemala, delineando cómo, lo de vigilar la sexualidad de las mujeres blancas va "mano a mano" con la aceptación de las relaciones extra-matrimoniales y la violación de hombres blancos a mujeres indígenas (1999:219; también ver Weismantel 2001).

Publicidad del Teatro Municipal. Se anuncia la presencia de las Hermanas Tejada y las Hermanitas Espinoza. Foto: Archivo Contrapunto. EL Diario. 25-IX-1954.

En su mímesis de lo indígena, las cantantes hacen un proceso de purificación para formar la constitución moderna dentro del ámbito de su actividad musical. Por ende, una naturaleza, era según ellas, un paisaje lindo o el sonido de los pájaros que inspiraba su creatividad, sin llegar a ser su música en sí. Las cantantes, sin tener conciencia de ello, hacen un trabajo de traducción que separa entidades humanas de no-humanas en un acto de representar al mundo indígena. De hecho, no mencionan en nuestras conversaciones ningún conocimiento de los seres no-humanos que están muy presentes en los mundos que ellas pretendían imitar a través de su canto. Podría ser que sabían de ellos; pero no formaron parte principal de las propias narrativas sobre sus trabajos. En su trabajo de traducción, ellas separan lo humano de lo no-humano y lo cultural de lo natural, produciendo una música nacional que incorporaba una representación de lo indígena, pero sin plantear ningún reto a la constitución moderna.

Agradecimientos

Por el tiempo que me prestaron para charlar sobre sus vidas, como "pioneras", les agradezco a Chela Rea Nogales, María Luisa Camacho. Norah Camacho, Irma Vásquez, María Luisa Tejada, Elsa Tejada, y Esperanza Tejada. Con un entusiasmo contagioso, ellas compartieron sus historias conmigo. También agradezco al fundador y director de "Música de Maestros", Rolando Encinas quien, en muchas ocasiones, me ha permitido compartir escenario con este conjunto. Él también me facilitó el contacto con las cantantes. En otras versiones del artículo he recibido comentarios muy útiles de Andrew Canessa, Julie Hemment, Beth Notar, Joshua Roth, y Barbara Yngvesson. Agradezco a Bernardo Rozo y Sebastian Hachmeyer por sus comentarios a esta versión del artículo. Fondos de Hampshire College hicieron posible la investigación en los veranos de 1999, 2000, 2001, y 2002.

Referencias

Albó, Xavier. 1987. "From MNRistas to Kataristas to Katari". En: *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World: 18th to 20th Centuries*. Steve J. Stern (ed.). Madison: University of Wisconsin Press. 379-419.

Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Arias, Juan Felix. 1994. *Historia de una esperanza: Los apoderados espiritualistas de Chuquisaca 1936-1964*. La Paz: Ediciones Aruwiyiri/ Taller de Historia Oral Andina.

Arze Aguirre, René Danilo. 1987. *Guerra y conflictos sociales: El caso rural boliviano durante la campaña del Chaco*. La Paz: CERES.

Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Brian Massumi, trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barragán, Rossana. 1992. "Entre polleras, lliqllas, y ñañacas: Los mestizos y la emergencia de la tercera república". En: *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II Congreso internacional de etnohistoria, Coroico*. Silvia Arze, Rossana Barragán Laura Escobari, y Ximena Medinaceli (comp.). La Paz: HISBOL/IFEA SBH-ASUR. 85-127.

Bigenho, Michelle. 2009. "Para repensar el mestizaje boliviano a través del folklore boliviano: la reorganización del espacio urbano compartido en la Revolución de 1952". En: *Estudios urbanos: En la encrucijada de la interdisciplinaridad*, Fernanda Wanderley (coord.). La Paz: CIDES-UMSA. 243-268.

Bigenho, Michelle. 2012. *Intimate Distance: Andean Music in Japan*. Durham: Duke University Press.

Bigenho, Michelle y Henry Stobart. 2018. "Grasping Cacophony in Bolivian Heritage Otherwise". *Anthropological Quarterly* 91(4): 1329-1364.

Canessa, Andrew, ed. 2005. *Natives Making Nation: Gender, Indigeneity, and the State in the Andes*. Tucson: The University of Arizona Press.

Choque Canqui, Roberto y Cristina Quisbert. 2005. *Historia de una lucha desigual: Los contenidos ideológicos y políticos de las rebeliones indígenas de la Pre-Revolución Nacional*. La Paz: Unidad de Investigaciones Históricas UNIH-PAKAXA.

De la Cadena, Marisol. 2000. *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1 919-1991*. Durham: Duke University Press.

De la Cadena, Marisol. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.

Favre, Henri. 1998. *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, Néstor. 1992. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Gill, Lesley. 1997. "Creating Citizens, Making Men: The Military and Masculinity in Bolivia". *Cultural Anthropology* 12: 527-550.

Giraudo, Laura y Stephen E. Lewis. 2012. "Introduction: Pan-American Indigenismo (1940-1970)". *Latin American Perspectives* 39 (5): 3-11.

Gotkowitz, Laura. 2005. "'Under the Dominion of the Indian': Rural Mobilization, the Law, and Revolutionary Nationalism in Bolivia in the 1940s". En: P*olitical Cultures in the Andes 1750-1950*, Nils Jacobsen and Cristóbal Aljovín de Losada (eds.). Durham: Duke University Press. 137-155.

Gotkowitz, Laura. 2007. *A Revolution for Our Rights: Indigenous Struggles for Land and Justice in Bolivia*, 1880-1952. Durham: Duke University Press.

Grossberg, Lawrence. 1991. "Rock, Territorialization, and Power". *Cultural Studies* 5 (3): 358-367.

Gutmann, Matthew C. 1996. T*he Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press.

Guillermoprieto, Alma. 1990. *Samba*. New York: Vintage.

Hale, Charles. 2005. "Neoliberal Multiculturalism: The Remaking of Cultural Rights and Racial Dominance in Central America". *Political and Legal Anthropology Review* 28 (1): 10-28.

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger, eds. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Larson, Brooke. 2005. "Capturing Indian Bodies, Hearths, and Minds: The Gendered Politics of Rural School Reform in Bolivia, 1920's-1940's". En: *Natives Making Nation: Gender, Indigeneity, and the State in the Andes*, Andrew Canessa (ed.). Tucson: The University of Arizona Press. 32-59.

Latour, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Catherine Porter, trans. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Lomnitz, Claudio. 2001. *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Máiz, Ramón. 2004. "El indigenismo político en América Latina". *Revista de Estudios Políticos* 123 (enero-marzo): 129-174.

Malloy, James. 1989. *Bolivia: La revolución inconclusa*. La Paz: CERES.

Mamani Condori, Carlos B. 1991. T*araqu 1866-1935: Masacre, guerra y "Renovación" en la biografía de Eduardo L. Nina Qhispi*. La Paz: Ediciones Aruwiyiri/ Taller de Historia Oral Andina.

Mcclary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Meisch, Lynn. 2002. *Andean Entrepreneurs: Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Austin: University of Texas Press.

Montenegro, Carlos. 1943. *Nacionalismo y coloniaje: Su expresión en la prensa de Bolivia*. La Paz: Ediciones Autonomía.

Música de Maestros. 1998. *ReCanTanDo*. La Paz: Dayan Records.

Navarro, Marysa. 2002. "Against Marianismo". En: *Gender's Place: Feminist Anthropologies of Latin America*, Rosario Montoya, Lessie Jo Frazier, Janise Hurtig (eds.).New York: Palgrave Macmillan. 257-272.

Nelson, Diane. 1999. *A Finger in the Wound: Body Politics in Quincentennial Guatemala*. Berkeley: University of California Press.

Nicolas, Vincente y Pablo Quisbert. 2014. P*achakuti: El retorno de la nación: Estudio comparative del imaginario de nación de la Revolución Nacional y del Estado Plurinacional*. Sucre: PIEB.

Parker, Andrew, Mary Russo, Doris Sommer y Patricia Yaeger (eds.). 1992. *Nationalisms and Sexualities*. New York: Routledge.

Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princenton University Press.

Postero, Nancy Grey. 2006 . *Now We are Citizens: Indigenous Politics in Post-multicultural Bolivia*. Stanford: Stanford University Press.

Radcliffe, Sarah, y Sallie Westwood. 1996. *Remaking the Nation: Place, Identity, and Politics in Latin America*. New York: Routledge.

Ranaboldo, Claudia, y Unidad de Investigación SEMTA. 1987. *El camino perdido; chinkasqa ñan; armat thaki: Biografía del dirigente campesino kallawaya Antonio Alvarez Mamani*. La Paz: SEMTA.

Rappaport, Joanne. 1994. *Cumbe Reborn: An Andean Ethnography of History*. Chicago: University of Chicago Press.

Ríos, Fernando. 2010. "Bolero Trios, Mestizo Panpipe Ensembles, and Bolivia's 1952 Revolution: Urban La Paz Musicians and the Nationalist Revolutionary Movement". *Ethnomusicology* 54(2): 281-317.

Rivera Andia, Juan Javier. 2002. "Una antropología del mestizaje: El concepto de cambio cultural en la obra etnológica de José María Arguedas y en la crítica al paradigma indigenista". *Anthropológica* 20: 77-102.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1986. *Oprimidos pero no vencidos: Luchas del campesinado aymara y qhechwa de Bolivia*, 1900--1980. Ginebra: United Nations.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 1993. "La raíz: Colonizadores y colonizados". En: *Violencias encubiertas en Bolivia* I. Xavier Albó y Raúl Barrios (coord.).La Paz: CIPCA/Aruwiyiri. 27-139.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2012. "*Ch'ixinakax utxiwa*:A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization", *South Atlantic Quarterly* 111 (1): 95-109.

Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.

Salmón, Josefa. 1997. *El espejo indígena: El discurso indigenista en Bolivia 1900-1956*. La Paz: Plural Editores-UMSA.

Sánchez Canedo, Wálter. 1988. "El proceso de creación musical en el norte de Potosí," *Boletín 7*. Cochabamba: CENDOC-MB-PORTALES. 1-18.

Stephenson, Marcia. 1999. *Gender and Modernity in Andean Bolivia*. Austin: University of Texas Press.

Stevens, Evelyn. 1973. "Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America". En: *Male and Female in Latin America: Essays*, Ann Pescatello (ed.). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 89-102.

Stobart, Henry. 2001. "La flauta de la llama: Malentendidos musicales en los Andes". En: *Identidades representadas: Performance, experiencia, y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa Koch (ed.).Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 93-115.

Stobart, Henry. 2006. "Devils, Daydreams and Desire: Siren Traditions and Musical Creation in the Central-Southern Andes". En: *Music of the Sirens*, Linda Phyllis Austern y Inna Naroditskaya (eds.). Bloomington: Indiana University Press. 105-139.

Stoller, Paul. 1997. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Tamayo, Franz. 1944 [1910]. *Creación de una pedagogía nacional*. La Paz: Editoriales de "El Diario".

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.

Taylor, Diana. 1994. "Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo". En: *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, Diana Taylor y Juan Villegas (eds.). Durham: Duke University Press. 275-305.

Turino, Thomas. 1984. "The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity". *Ethnomusicology* 28 (2):253-270.

Turino, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.

Waksman, Steve. 1999. I*nstruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Weismantel, Mary. 2001. *Cholas and Pishtacos: Stories of Race and Sex in the Andes.* Chicago: Chicago University Press.

Los dos tiempos de América

José Pérez de Arce A. [159]

Introducción

EL Llevamos tocando eternidades, girando en la enorme plaza vacía y fría, con la luna llena alumbrando el piso de cemento, los pies desnudos bailando, los sikus trinando, armando y desarmando melodías continuamente, como fuentes que brotan a cada vuelta. En mis giros diviso a lo lejos una persona, está mirando, escuchando, y sigo girando lento, sonando como una serpiente sonora que se enrosca y desenrosca en cada soplido, que gira, avanza, sin rumbo, siempre adelante. Enroscándose y desenroscándose se acerca al gran edificio, negro por la luz de luna, pero al acercarnos vemos un joven que hace gestos desesperados de "todavía no" para alejarnos, y la serpiente se aleja en giros sonoros. Los cinco soplidos forman un canto interminable y monótono, pero nunca igual, que nos va llevando nuevamente a la inmensidad plateada, donde los sonidos se expanden, trenzando interminables aguas sonoras suspendidas entre la luz de la luna y la inmensidad de la plaza vacía, y más allá, hacia un país maravilloso de signos incomprensibles pero amables que escuchan, silenciosos. Llevamos media hora o quizá un mes, un año, y sigue fluyendo la serpiente sonora mientras giramos, como siempre hemos estado, desde siempre, y enroscándose se acerca nuevamente al enorme edificio, no lo sé, los gestos apurados del joven con gestos de "vengan, ya es hora" en la puerta, y la abre de par en par, dejando salir la luz cálida del teatro, el auditorio, el público. Pero la serpiente sabe, por instinto, que ese no es su camino y desenroscándose, enfila por la escalera lateral del público que lleva arriba. Cinco sonidos mantienen la magia sonora, mientras de reojo el joven, presa de un desconcierto y una prisa evidente, se adelanta para abrirnos la puerta del público. Sale un chorro de luz cálida por la cual entra, solemne y juguetona, la serpiente, y súbitamente, al cruzar el portal todo cambia, el mundo es otro, un mundo cerrado de butacas, personas sentadas, el gran espacio vacío al frente. La serpiente expande sus aguas sonoras por este nuevo mundo y su efecto es inmediato: caras sorprendidas que se dan vueltas para ver qué es ese ruido que cinco, y miramos al público: ahora comienza el concierto. Tocamos lo que vinimos a sonar, con sus partes aprendidas, sus partes enlazadas, como cualquier concierto, pero cuidando de no dejar huecos por los que se cuele el público, los aplausos, para que no se corte la magia que

[159]Universidad de Chile.

Las cuatro partes

creó aquella serpiente que estuvo incubándose durante horas, allá afuera. Al final, nos callamos y surge los aplausos y felices nos abrazamos, hemos terminado de sonar.

Esa experiencia sobre un concierto dado por La Chimuchina en Tianjin, China, en septiembre de 2010, incluye percepciones del tiempo diferentes, que cruzan muchos de los ámbitos que me interesa explorar en este artículo, relativos a nuestro concepto y nuestra vivencia del tiempo en América, desde el enfoque del músico. Nuestro grupo, La Chimuchina, se basa en ciertos conceptos básicos de la música indígena surandina (orquestas homogéneas sin solista, el entrelazado sonoro, el sonido total por sobre el individuo, etc.). Nuestra postura es urbana, hecha desde el mundo no-indígena, pero incorporando las perspectivas indígenas que heredamos sin saber y aquellas que hemos aprendido durante investigaciones cada uno de nosotros. No se trata de perspectivas teóricas (si bien provienen, en parte, de nuestras investigaciones), sino de performances en que desarrollamos una forma de estar presentes en la realidad. Por eso incluyo mi experiencia al principio, para luego poder relacionarla con otras provenientes de dos tipos de orquestas, la una representativa del mundo indígena americano, la otra representativa del mundo europeo, que forman parte de mi realidad. Esta elección tiene por objeto problematizar dos percepciones de tiempo que son habituales en dos sistemas culturales que utilizan idiomas distintos y, por lo tanto, diferentes categorías para pensar el mundo. El problema es que la categoría "tiempo" pertenece sólo al sistema europeo, lo que dificulta observar otra realidad construida sin esa categoría. La elección de las dos orquestas me permite observar esa diferencia desde la práctica del "musicar". Este ejercicio plantea una dicotomía básica entre esos dos sistemas culturales, que es fácilmente perceptible a nivel lingüístico, como veremos, pero no es absoluta, ni excluyente en la vivencia diaria. La ausencia de palabra "tiempo" en una de ellas, sin embargo, guía todas las descripciones, marcando así la ontología de quien percibe el mundo.

La orquesta que voy a utilizar como representativa del mundo de habla aymara/quechua es la sikuriada[160]. Este artículo se enmarca en una investigación de tesis doctoral en torno a la sikuriada, formada por flautas *siku* que deben ser tocadas por pares de músicos que intercalan sus sonidos en forma colectiva ("diálogo musical")[161]. Yo llamo flautas colectivas a esta orquesta porque se comportan como una sola flauta[162], como muchas otras orquestas de flautas del altiplano aymara/quechua (Pérez de Arce 2018), siendo la sikuriada su referente más sofisticado y complejo. La orquesta sinfónica representa un modo de concebir la música y su performance desde la raíz europea, y la voy a utilizar como representativa de mi mundo de habla castellano. La orquesta sinfónica ha ocupado el rol de símbolo musical de Europa y de la civilización occidental (Judy 1996: 2; Cottrell 2003: 251; Bohlman y Bohlman 2007: 142), y muchos países latinoamericanos la utilizan como emblema cultural nacional, a consecuencia de la colonización (Bohlman y Bohlman 2007: 134, 135, 141-142, ver tb. Kartomi 2007b: 8-10).

La sikuriada y la orquesta sinfónica pertenecen a dos matrices musicales diferentes, cuyas principales características se explican mediante lo que Turino

La Chimuchina tocando en la plaza de Andacollo, medio hora antes de comenzar el concierto, 2013. Foto: José Pérez de Arce.

(2008: 26, 59) define como "performance escenificada[163]" y "performance participatoria"[164]. En la "performance escenificada", la cual ocupa la orquesta sinfónica, un grupo selecto de artistas entrega su música a una audiencia pasiva. Utiliza formas musicales cerradas (con frecuencia escritas), en performances acotadas, organizadas, con texturas sonoras transparentes, en que se privilegia el virtuosismo y los contrastes y cambios constantes en la textura sonora. En la

[160]Entiendo por sikuriada, en este artículo, una orquesta de flautas de pan tipo siku, compuesta por dos partes complementarias tocadas en forma alternada entre dos personas. Este tipo de orquestas recibe cientos de nombres en Bolivia, Perú, Chile y otros países, siendo los más frecuentes sikuriada, lakitas y zampoñada.

[161]Varios autores asocian la ejecución pareada del siku con el término europeo *hoquetus* (Baumann 1979: 2; Arom 1982; 1996: 12; Gérard 1999: 7; 2014; Sánchez 2013: 129). Pero el *hoquetus (hocket, oketus, ochetus)* fue una técnica contrapuntística, practicada en Europa entre los siglos XIII-XIV, de manipular el silencio como valor preciso, y podía ser solista u ocurrir entre dos o más voces (Sanders 2016). Para evitar este término, tan circunscrito a una época musical europea, para designar un tipo de organización orquestal expandido en el mundo, ciertos etnomusicólogos anglosajones prefieren al expresión "*interlocking parts*" (Hood 1979; Feld 1988; Olsen 2004: 268), y se ha propuesto "ensemble de partes entrecruzadas" "ensemble instrumental alternado" o "ensemble de partes alternantes" (Beaudet 1997: 90, referido a los tule wayapi) o simplemente "pregunta y respuesta" (Reijonen 2017: 65, referido a los surdos de primera y segunda marcação de la batucada). De todos estos ejemplos, la técnica llamada "trenzado" o "diálogo musical" del siku sobresale por su carácter estructurador de las funciones musicales, basada en una ejecución dual compartida, obligada, que genera una dependencia musical mutua permanente.

[162]En castellano se llama "homofonía" el que todas las flautas toquen la misma melodía, como una sola. Los sikuris quechua y aymara, sin embargo, enfatizan el tocar todos juntos lo mismo, pero al mismo tiempo evitan que "suene como uno" (Gérard 1999: 158, 159), dando a entender que al sonido le falta la diversidad interna que expresa el colectivo.

[163]En inglés *presentational performance*, ha sido traducida generalmente como "presentacional", pero "escenificado" presenta un mayor contraste gramatical, que facilita su comprensión. Agradezco a S. Hachmeyer la sugerencia.

[164]En la actualidad es frecuente ver sikuriadas en formato escenificado, no así orquestas sinfónicas en formato participativo. Mi análisis tiene que ver con los sistemas culturales a los cuales pertenecen ambas orquestas, no a las transformaciones generadas por la presión de tipo colonial.

"performance participatoria", la cual utiliza la sikuriada, no hay distinción entre artista y audiencia, y su principal objetivo es hacer música en comunidad. Tiende a utilizar formas musicales largas, abiertas, con comienzos y finales imprecisos, basadas en fórmulas cortas, redundantes, repetitivas, con texturas sonoras densas en que se evita el virtuosismo y los contrastes dramáticos, la variación de ritmo y metro. No se trata de funciones excluyentes, sino de tendencias; la sikuriada puede presentarse en un teatro, y en la orquesta sinfónica el factor más frecuentemente mencionado es el puro placer de hacer música juntos (ver, p. ej., Lonnert 2015: 202).

Voy a utilizar los siguientes tres cuerpos de ejemplos -a) mi experiencia en La Chimuchina, b) en la sikuriada y c) la 'orquesta sinfónica'- para detectar las diferencias que ocurren respecto a ese concepto que llamamos "tiempo". Las formas orquestales me permiten observar el flujo compartido de eventos, que concebimos como "tiempo", lo cual no ocurre durante la ejecución solista; si estoy tocando con un grupo, todos construimos una realidad de relaciones internas que se proyecta como comunicación sonora.

Para realizar este ejercicio voy a comenzar por analizar el "tiempo" que concebimos habitualmente en castellano como una "cosa", a través de la performance de la orquesta sinfónica, para contrastarla con lo que puedo observar en la sikuriada. En seguida voy a tomar la imagen que ese "tiempo-cosa" posee en nuestra imaginación, como una "línea de tiempo" para contrastarlo con la imagen cíclica que imagino en la performance de una sikuriada, discutiendo también las posibilidades de imaginar el tiempo que me permite el idioma castellano. Esa discusión me lleva al tema de la diglosia, sus implicancias en el concepto de un "tiempo único" y respecto a la tecnología electrónica del sonido. Finalmente desarrollo otra perspectiva del tema, referido al presente como única realidad discursiva y experienciable, y el pasado y futuro como referencias que modelan la realidad. Como recurso analítico, voy a considerar que esa modelación de la realidad se da de forma diferenciada en los mundos castellano y aymara/quechua, si bien en la actualidad el mundo aymara/quechua por lo general conoce la realidad castellana, mientras que lo opuesto por lo general no ocurre.

Tiempo cosa y tiempo flujo

El concepto que llamamos "tiempo" en castellano, tal como se entiende para quienes participan en una orquesta sinfónica, es concebido como una cosa que se organiza como agenda, que se mide en horas, días, años o segundos, que hay que cuidar porque puede malgastarse, desperdiciarse o ahorrarse. La ejecución musical está programada con exactitud; comienza a las 19:30, en el minuto 3 con 45 segundos entra el coro y la primera obra va a terminar a los 35 minutos y 25 segundos, con un cierto margen de error. Ese tiempo cosifica la obra: una sinfonía dura 30 minutos, una canción popular 3 minutos, y su desarrollo implica inicio, presentación, desarrollo y conclusión. Ese es el tiempo en que se mueve la sociedad urbana de Latinoamérica, validado por la ciencia que marca su marcha mediante relojes, que estructura el mundo

financiero y social y que marca la marcha del mundo en base a las ideas de progreso y desarrollo (Mendoza 2015: 161-159). Es el tiempo standard en que se basan nuestras instituciones, colegios, bancos y empresas; es nuestro tiempo habitual y lo suponemos habitual a toda la humanidad, porque la globalización así lo dice.

Otro tiempo diferente ocurre, por ejemplo, cada vez que asistí a un ensayo de sikuris, ya sea en Chile, en Bolivia o en Perú. En esas ocasiones el tiempo manifestado ("juntémonos a las 8") es diferente a la realidad, que ocurre media hora, una hora o dos horas después. La gente comenzará a llegar a las 9 y el ensayo se iniciará recién a las 9:30, y todos lo consideran normal. Por ejemplo, el Encuentro Interuniversitario de Sikuris UNMSM de Lima, el 23 de noviembre de 2019, se anunció a las 2 PM, una hora después anunciaron que se va a iniciar "en algunos instantes más", repitiendo avisos similares hasta las 4:20 PM, en que realmente empieza. Nadie manifestó sorpresa o incomodidad; es algo habitual y normal. Es un concepto de tiempo que en Bolivia llaman "tiempo boliviano", en Perú "tiempo peruano", en Chile es la "hora chilena", que compartimos sin saber; cuando comento en Perú o en Bolivia que ese tiempo

Par de lakitas (variedad chilena de la sikurianda) trenzando la melodía, Jaiña. 2014. Foto: José Pérez de Arce.

es igual en mi país, se sorprenden, porque lo imaginaban un problema local. No se trata de un tiempo fijo, que "no se debe desperdiciar", sino más bien de un flujo que se expresa en la medida que ocurre, que no depende de la planificación sino de las circunstancias. Lo aceptamos como parte ineludible de una realidad diferente a la expresada más arriba.

Pero ¿quiénes aceptan un tiempo u otro? Aparentemente se trata de dos realidades contradictorias y bastante incompatibles entre sí. El "tiempo-cosa" se asocia más bien a corporaciones, estructuras administrativas, sistemas de organización social relacionadas con lo cosmopolita, mientras el "tiempo-flujo" habita los mundos alejados de esos focos, más bien asociados a la "informalidad", podríamos decir también más "orgánicos". Evidentemente hay un sesgo de clase social; las clases más pudientes, más cercanas a los engranajes del poder, del dinero, de las decisiones, se rigen por el "tiempo-cosa". En cambio, las clases más populares se rigen más por ese "tiempo-flujo". La sikuriada opera cómodamente con ese "tiempo flujo". En la realidad cotidiana popular no hay una contradicción. Pero para la elite empresarial, para la formalidad internacional de los vuelos comerciales, ese "tiempo-flujo" es llamado "impuntualidad", y consideran que atenta contra la "eficiencia", se le critica que frena el progreso, el desarrollo, y que expresa el "atraso" de las "clases inferiores".

Hasta hace poco yo concebía que todo el mundo operaba con el mismo concepto de "tiempo" en castellano, dado que es una categoría básica de la existencia, y que esta crítica era totalmente fundada, hasta que me topé con la desconcertante frase de Javier Mendoza quien dice que a la pregunta ¿cómo se dice tiempo en aymara? La respuesta correcta sería "no se dice" (Mendoza 2015: 182). Esa respuesta se refiere, no a una comprensión diferente acerca del "tiempo", sino a que "tiempo" no es una categoría en la lengua aymara, algo que desconcierta a un castellano hablante. En mi mundo, que llamamos Hispanoamérica pero que, en rigor, debiera llamarse Castellanoamérica, no podemos dejar de utilizar la palabra "tiempo", porque ella está en la base de nuestra plataforma cognitiva del mundo. Tampoco puedo pensar que los aymara "tienen una idea diferente de tiempo", porque equivale a pensar que la mía es una concepción universal. Los aymara utilizan el concepto *pacha*, que funciona como raíz a la que se pueden añadir sufijos, significando tiempo y lugar, tiene afinidad con época, territorio, clima, ámbito, lugar, y es cercano a ecosistema. Pero también funciona como sufijo, que puede ser añadida a otras raíces, adquiriendo una amplia variedad de significados (Mendoza 2015: 175-192). Es decir, al menos parcialmente, *pacha* es tiempo-espacio, una unidad que es el entorno en que se habita o mejor dicho con el que se habita, y no se pueden escindir ni siquiera con fines analíticos (Susz 2005: 502). Ese concepto me resulta ligeramente similar a ese "tiempo-flujo" que depende de circunstancias, que se despliega de acuerdo con el flujo de los acontecimientos y no de acuerdo con una teoría cronometrada de antemano. Se parece a esa experiencia en Tianjin, o a la que relata Bellenger (2007: 301) al tocar sikuris en la isla de Taquile, en el Lago Titicaca: "... día y noche fui proyectado a un espacio sonoro fuera del tiempo en el que mi soplo, conjugado con el del conjunto, participaba en el brote de una voz comunitaria que fascinaba porque daba la impresión de ser independiente de la ejecución de cada uno de nosotros". También me resulta familiar a la experiencia que me relató Marcos Clemente

(23/8/2018), de los estudiantes que llegan, año tras año, desde hace 23 años, del campo a estudiar música clásica en la Universidad en Potosí, y lo que más les dificulta es entender la importancia de que existan "grandes compositores" como Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, etc. Tampoco comprenden el concepto de épocas como renacimiento, barroco, clásico, etc. En las comunidades de las cuales provienen, más que individuos destacados que fijan hitos para entender la historia, o épocas dominadas por estilos, existe una comunidad que ordena el mundo, de acuerdo a su mutua organización. Es la música comunitaria la que importa. El compositor individual no es interesante; el colectivo, comunitario, ese es el importante[165] . Un relato de un joven peruano que vive hace cinco años en Berlín destaca el desconcierto e incomodidad que le resulta el tema de los horarios, la programación del tiempo que hace ser a los alemanes "muy cuadrados", lo cual lo sacó de sus casillas y le produjo problemas graves (Pazos 2017: 400).

Al no poseer nombres para este "tiempo flujo", generalmente no conversamos acerca de ello. Probablemente esta falta de nombre para "tiempo" en aymara sea paralelo a la falta de nombres para "música". Stobart (1994: 36) relata que la ausencia de la palabra "música" le extrañó, y lo más cercano que pudieron expresar sus amigos quechuas o aymara fue el término de origen español *animu* (ánima, alma). Esto no es muy diferente a lo que plantean los tupi-guaraní, donde *tupy* significa "sonido parado", y las danzas sirven para equilibrar, alinear, afinar el instrumento que es el alma (Kaká Werá Jecupé y Asunçao 2002: 36-38). El trasladar el foco desde la comprensión del sonido hacia el alma revela una diferencia de enfoque radical. Asimismo, yo interpreto ese "tiempo-flujo" como un legado de ese otro mundo que nos habita desde una América que concibe el transcurrir de las cosas diluido en el continuo de la vida. Como no tiene nombre, no lo oponemos al "tiempo" a secas, que alude a una "cosa". Yo lo nombro de muchas maneras, dentro de este escrito, y ninguna me parece muy efectiva, quizá no tanto como el término *pacha*, cuyo uso no me es familiar. La ausencia de nombre elimina su aparición en los discursos, y por lo tanto la conciencia de su existencia y la discusión de su semántica.

Tiempo lineal y tiempo cíclico

La diferencia entre el "tiempo-cosa" y el "tiempo-flujo" se expresan en mi imaginación con dos formas diferentes; el primero como una flecha que parte del pasado y se dirige al futuro, el segundo como un ciclo que avanza en espiral.

[165]En Coroico, Bolivia, se generó en 2012 un debate entre artistas y cultores de música tradicional que señaló la necesidad de un concepto de creación social, ausente en las leyes de propiedad intelectual (Bigenho, Stobart 2014). La economía quechua no se basa en el individuo, la persona, sino en la comunidad, y no solo la comunidad humana, sino que incluye a la comunidad de todos los seres vivos. (Maldonado 2014: 204).

La Chimuchina tocando junto con el público luego del concierto Mapocho, 2016. Foto: José Pérez de Arce.

Cualquier cosa que conciba en mi mundo castellano estará inscrita en un esquema de esa flecha de tiempo, con indicadores precisos ("el 6 de diciembre de 2017", "en tiempos romanos", "en 1492"). La orquesta sinfónica actúa dentro de ese tiempo linear; ejecuta una sinfonía de Haydn compuesta en 1798, que debe estrenarse el 3 de diciembre de 2019, que posee tiempos estrictos de ensayo, y que, a medida que se acerca el estreno, se hace más urgente el alcanzar lo planificado. Su partitura organiza rígida e inexorablemente la música, desde el inicio hasta el final. Esa forma de concebir la música privilegia el cambio constante de las líneas melódicas, y puede ser descrita como el "arte de combinar los sonidos y los silencios, a lo largo de un tiempo, produciendo una secuencia sonora que transmite sensaciones agradables al oído" (Gallardo, 1994, cit. en Jiménez 2013: 131).

Este concebir el tiempo linear es central a mi mundo castellano. Sin embargo, no hay modo que pueda comprobar que ese tiempo linear existe. No se funda en la percepción fisiológica del mundo, como lo hace el ojo que permite ver o el oído escuchar; el cuerpo humano carece de un sentido especifico y carece de una parte del cerebro dedicada al "tiempo" (Mendoza 2015: 156). En las ecuaciones de física, el tiempo sólo aparece como una variable del cambio de las cosas (ver Saavedra 1981). Se trata, por lo tanto, de una teoría, de una invención que nos resulta útil para imaginar el mundo en castellano, pero no

necesario para pensarlo en aymara. No se trata de un tiempo gramatical, que todos los idiomas utilizan como parte de su sistema, cuya coherencia se basa en la solidaridad recíproca entre todas las palabras y conceptos (Ducrot y Todorov 1974: 25). Se trata de un concepto que obedece al "principio de la relatividad lingüística" que definió Benjamín Lee Whorf[166] (Ducrot y Todorov 1974: 80; Mendoza 2015: 41, 303-307). El tiempo linear es un filtro de la realidad consolidado por generaciones, que posee el castellano y otros idiomas europeos, que lo nombran "tiempo", "*tempo*", "*time*", "*Zeit*". Conforma una norma, un principio y un dogma incontrovertible, que no solo me permite expresar mis ideas, sino también, sin poderlo evitar, las modela, porque no tengo otra manera de percibir y clasificar el mundo. La escritura es un excelente ejemplo de "tiempo linear" que avanza inexorablemente para desarrollar una idea, tanto es así que llegamos a confundir pensamiento y escritura; el filósofo chileno Pedro Gandolfo dice (2019: A3) "pensamos escribiendo y es por ello que cuando se deteriora la capacidad de escribir es el pensamiento el que se debilita".

Así como no puedo comprobar que el tiempo linear existe, no hay forma de comprobar que las críticas al "tiempo-flujo" ("impuntualidad", que atenta contra la "eficiencia", el "progreso", el "desarrollo", y que expresa el "atraso") sean fundadas. Solo puedo concebir, en base al "principio de la relatividad lingüística", que al pensar en castellano modelo el mundo y su tiempo de un modo diferente a quien habla en aymara. Al no hablar aymara no puedo conocer esta diferencia lingüística y el modelo de mundo a que se refiere, sólo imaginarla posible, probablemente similar a la del quechua, guaraní y mapudungun. Pero el no poder formular lingüísticamente esas dos concepciones de la realidad no me impide conocerlas en el quehacer.

Durante nuestra performance en Tianjin, ahora que lo pienso en retrospectiva, mezclamos los dos tiempos; en la plaza, el tiempo "chileno" o "tiempo-flujo" sin medida ni comienzo ni final, en que ejecutábamos una especie de flauta colectiva, cuya evolución es como una espiral en que cada evento es negociado entre las partes. En el escenario, utilizamos el "tiempo-cosa", linear, porque se nos concedieron minutos precisos para nuestra actuación, para lo cual seguimos un plan definido de antemano, ensayado y cronometrado.

Esa performance en la plaza, inmersos en un ciclo que se extendía desde un comienzo lejano, olvidado, y un final impreciso, que no existía aún porque tenía que crearse en la conjunción del momento, del espacio y de la ocasión, sin saberlo, se parecía al tiempo cíclico descrito para el mundo aymara/quechua (Aguilar 2014: 49). Se trata de un "tiempo" concebido no linealmente, sino como un rizo retroalimentado entre un pasado-futuro que están contenidos en el presente, donde regresión, progresión, repetición o superación están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos. La socióloga boliviana Silvia Rivera (2010b: 51, 55) dice que un *nayrapacha* es el "pasado-como-futuro", donde el presente –*aka pacha*– contiene semillas de

[166]Lingüista norteamericano que formuló la teoría de la relatividad lingüística.

futuro que brotan desde el fondo del pasado generando un presente con pulsiones modernizadoras y a la vez arcaizantes. El antropólogo chileno Koen de Munter (2016: 639) dice que el pasado y el futuro están continuamente retroalimentándose, lo que se expresa en el dicho *qhip nayra uñtasa nayraqatar saraña* (mirando atrás y adelante caminemos hacia delante). La música de la sikuriada está compuesta de reiteraciones que nunca son iguales, como parte de un proceso (una fiesta, p. ej.) en que la sociedad, los elementos y las circunstancias van definiendo su forma. Ese proceso se extiende por períodos imprecisos, no se sabe cuándo comienza sino hasta que ya ha tomado cuerpo, con un desarrollo circular, repitiendo "lo mismo" pero infinitamente variado en el detalle, moviéndose, mutando sin cesar, hasta morir imperceptiblemente, sin final sino hasta que cesa todo sonido. Esa música ocurre en *pacha*, es periodicidad cíclica y es representación del pasado que vemos al frente, permanencia y mutación por ciclos variables de repetición abierta y continua (Prudencio 2015: 6-7).

Tiempo único y tiempo múltiple

La convención monocrónica supone la idea de un tiempo lineal que posee una dimensión única (Mendoza 2015: 154-169). Esa convención coincide con la idea de un tiempo, una religión, un idioma, el sueño de mundo 'uni-versal' sobre el cual se cimenta la colonización del mundo. En castellanoamérica vivimos bajo ese dogma que ordena, regula y controla lo que pienso bajo la premisa de "lugar común" que impone el uso de un idioma común. El castellano forma parte de la constelación de idiomas europeos que comparten las mismas categorías fundamentales del pensamiento que se han impuesto a nivel mundial, justificando así su naturalización, y transformando su diglosia en convención universal[167] .

La diglosia ha instalado la idea de un "tiempo-cosa" en forma de flecha en todo Castellanoamérica[168], y ha criticado el "tiempo-flujo" en espiral como signo de atraso. Ese "tiempo cosa" regula y da pautas a la sociedad, a sus relaciones sociales, a sus compromisos, a su economía y a su política de "desarrollo". No encontraremos el "tiempo-flujo" en ninguna política, norma o en conceptos públicos de mi mundo castellano. Pero si lo encontramos en la performance participativa, donde se libera su expresión sin necesidad de teoría. Probablemente, el "tiempo-flujo" está presente en muchas otras actividades populares, como el mercado, la artesanía. Se trata, sin embargo, de compartimentos más o menos estancos: ¿cuántos de nuestros políticos, banqueros, científicos sociales participan en una fiesta colectiva, venden en un mercado, hacen artesanía? Probablemente pocos, y por eso para ellos es difícil o imposible detectar la ausencia de "tiempo-flujo". Sólo saben detectar la ausencia de nuestro tiempo "eficiente". Esto plantea un problema político interesante, pues señala que hay conocimientos populares que nuestros políticos no están preparados para manejar. Pero no me refiero sólo a los

[167]Diglosia es un término lingüístico que se refiere a una situación social en la cual el uso de un idioma por diversas razones (conquista, poder económico, prestigio social), se impone sobre otros en todas las actividades (Mendoza 2015: 23).
[168]La diglosia a nivel mundial lo hace con el concepto "*time*", que es lo mismo dicho en otro idioma.

políticos asociados al gobierno de un país, sino a aquellos asociados al gobierno de cualquier empresa, como el directorio de la orquesta sinfónica, el cual planifica de modo preciso los gastos de producción (compra de instrumentos, honorarios, cantidad de músicos, local para ensayar), utiliza la partitura para lograr una mayor "economía del tiempo" mediante aprendizajes individuales previos a los acotados tiempos de ensayo colectivo (Judy 1996: 2; Mathers 2007: 154; Hankinson 2015; Lonnert 2015: 134). Esta planificación se funda en la noción de un tiempo único, irreversible y valioso porque si se pierde, no se puede recuperar.

Pensar la melodía sinfónica como una estructura fija que se desarrolla en forma prevista es un típico constructo castellano, una "cosa" (melodía, ejecución, arreglo, etc.) que se inserta con facilidad en el medio urbano por medio de teatros, carteleras, industria cultural. Pensar la melodía como un

Los bailes chinos se confunden con el público en la fiesta del Cabildo, 2011. Foto: José Pérez de Arce.

proceso que implica tiempo y espacio es un constructo aymara, que podemos percibir al participar en una fiesta de un pueblo determinado, que se realiza una vez al año en una fecha específica, en que llegan flautas colectivas desde pueblos vecinos, cada uno con su "emblema sonoro", como por ejemplo con el qantu en la región kallawaya en Norte de Bolivia (Langevin 1991), o con el jach'a siku en los *ayllus* de la *marka* Umanata. En este caso, la "música" que escucharemos será parte de esa experiencia única, irrepetible, porque escuchamos ese espacio-tiempo (Bellenger 2007: 293). La primera concepción supone la posibilidad de "domesticar" el tiempo, trayendo al presente cuantas veces queramos algunos trozos del pasado, gracias a la escritura y a la tecnología que nos permiten manejar ese "tiempo-cosa". En cambio, la segunda concepción supone una inmediatez irrepetible, definida por el espacio-tiempo preciso en que ocurre, y en donde inciden millares de circunstancias cambiantes fuera de nuestra voluntad, o donde nuestro manejo es muy acotado, donde el "tiempo" es más "libre", no depende de nosotros. El manejo que ha hecho occidente al intentar "domesticar", es decir, someter, a sus designios al "tiempo", no es sino parte del intento por domesticar la naturaleza, para poner a su servicio las fuerzas naturales a través de la tecnología y las máquinas[169]. Lo que me interesa destacar de este proceso es el rol ideológico que supone la tecnología industrial como una no-extensión de la naturaleza, y cómo esa tecnología apoya uno de los "tiempos" que intento definir.

La aplicación de la tecnología electrónica a una orquesta es un buen ejemplo para definir este aspecto. Se supone que el uso que hace la orquesta sinfónica de ella le permitirá hacer más eficiente su comunicación con el público, por ejemplo, amplificando el sonido en un gran teatro. Esa tecnología supone micrófonos instalados estratégicamente de modo de captar todos los sonidos provistos por músicos sentados inmóviles, un solista destacado, siguiendo un programa sonoro (partitura), todo ello en un ambiente aislado acústicamente, con un público pasivo (separado, silencioso e inmóvil). Nada de esto ocurre en la sikuriada durante una fiesta ritual, que repite fórmulas musicales por largo tiempo, sin solistas, con músicos danzantes que se mueven en el espacio público de la fiesta, inserta en el sonido urbano, moviéndose entre un público que camina. Tampoco ocurre con los conciertos que damos con La Chimuchina en espacios urbanos, con públicos urbanos, en que necesitamos movernos, desplazarnos, recorrer el lugar mientras tocamos. En esos casos es imposible amplificar: no se trata de "falta de" micrófonos, se trata de que la presencia del micrófono cambia la realidad. Cuando he tocado sikuriada con micrófonos, en una presentación escenificada, se deterioran muchos aspectos de la performance; la coordinación musical se dificulta porque tenemos que

[169]Me refiero a la tecnología compleja, industrial y sobre todo a la tecnología electrónica, que define la modernidad. Occidente ha ido cambiando la imagen de la naturaleza de organismo a máquina y proporcionando la autorización "científica" para la manipulación y la explotación de los recursos naturales como una constante de los últimos siglos (Capra 1992: 27). Según Cavalcanti-Schiel (2007:2) "lo que se consagra en la ontología del Occidente moderno es que la idea de naturaleza se concibe forzosamente en contraposición lógica a la idea de cultura", lo que viene a conformar una noción necesaria de tecnología como expresión "no-natural". En cambio las publicaciones colectivas del pueblo kichwa ecuatoriano Sarayaku, explican que sus relaciones con la selva "no son 'naturales', como erróneamente se ha dicho, sino fundamentalmente "culturales" (Sarayaku 2014: 95).

Performance de la Chumichina en el Museo de Bellas Artes, Santiago, 2016. Foto: José Pérez de Arce.

tocar de frente al público, y no en ronda mirándonos; el sonido se distorsiona, se desequilibran las voces, se pierden texturas tímbricas, y se limita nuestro movimiento (no podemos bailar ni desplazarnos). Pero sobre todo se elimina el contacto directo con el público. Para evitar este deterioro, muchas sikuriadas se bajan del escenario para mezclarse con la audiencia, haciéndola bailar (ver Pérez Miranda 2016). Algo similar ocurre con el "tambo", un espacio generado por los lakita del norte de Chile para lograr un ambiente festivo que elimina la separación entre espectáculo y público.

Normalmente pensamos en la tecnología electrónica como algo que mediatiza nuestra experiencia sonora (Lysloff 1997: 209), como un medio totalmente transparente, un factor culturalmente neutro, como una prolongación del cuerpo biológico, como si el micrófono prolongara el oído (Hill y Castrillon 2017). No lo es, porque la tecnología impone una "música escenificada" para la cual fue creada y al servicio de la cual se enseña. Sus subproductos son la descontextualización del sonido provocando una "esquizofonía" (Schaffer 1966) y provocando cambios comunicacionales producto de la "tecnocultura" (Lysloff 1997: 208, 216). Cuando la"música participativa" entra al dominio de la tecnología sonora, en festivales folklóricos, por ejemplo, se la obliga a una adaptación al modelo escenificado; debe eliminar su movimiento, disponerse como espectáculo enfrentando al público y debe olvidarse del vínculo con el público. Como resultado, la ejecución de los sikuris será más difícil, más

arriesgada, menos integrada y natural, y el espectáculo será relativamente pobre e ineficiente. Probablemente pocos auditores noten que esta supuesta pobreza proviene de una imposición que es generada por la tecnología del micrófono. La presencia del micrófono altera la realidad de muchas maneras; produce miedo (por vergüenza, susto, rechazo, timidez), lo que puede transformar la performance; separa al músico del público; exige quietud al músico (cualquier cambio en la distancia varía la intensidad del sonido). Todo esto es raro e incómodo para quien está acostumbrado a bailar mientras toca junto a sus pares y entre el público. El diseño del micrófono está orientado a una fuente sonora fija, de intensidad estable, en un ambiente sonoro aislado (estudio de grabación, el sueño de muchos etnomusicólogos) (Porcello 2003: 268-283; Turino 2008: 76). Su producto es un objeto musical editado, libre de ruidos molestos (Lysloff 1997: 216; Lysloff y Gay 2003: 3-4), diseñado para ser desplegado enteramente ante sus auditores que no intervienen, no participan, no alteran, no difieren.

La eliminación del movimiento fija un "punto de escucha" fijo (parlante) y permite trasformar el hecho sonoro efímero en un objeto duradero, manipulable, modificable, reproducible, archivable. Este sonido

Los grupos musicales bajan de los cerros hacia las fiesta de Jaiña, 2014. Foto: José Pérez de Arce.

transformado se expandió con rapidez a través de la radio, las casetes, CD, mp3 y celulares, hacia todos los rincones del planeta (Lysloff 1997: 207-208), y esto ha servido para proponer el "tiempo" y la "performance escenificada" como un modelo universal y único, como algo de sentido común. Por eso he podido observar a menudo que un campesino exige un micrófono para su fiesta, porque así valida su modernidad, a pesar del evidente deterioro del sonido y de las funciones sociales que cumple. Cuando he querido grabar un evento performativo participativo, como una fiesta rural, debo escoger cual va a ser mi versión del evento, y cuál va a ser mi actitud, porque el solo tener en la mano un micrófono altera mi entorno. Quien escuche no participará de la libertad participativa, que es la esencia de esa fiesta, elimina la relación entre esa libertad y el cuerpo de quien escucha.

En resumen, la tecnología no solo no es transparente, sino que opaca ciertos aspectos de la realidad, como la performance participativa, y el participar activamente. La industria cultural ofrece "todas las músicas" al alcance de nuestra mano para escucharlas cuando queramos, pero me impide el participar en ellas. Esto no lo sabe, frecuentemente, el auditor, quien escuchará una sikuriada en un escenario, donde exhibirá un sonido tecnológicamente transformado, o en una grabación o en un *sample*, presentada como la "auténtica" música de tal pueblo o comunidad (Théberge 2003: 94-99), cerrando el círculo que transforma la música en un producto ubicado en un "tiempo-cosa", y la tecnología como un medio "transparente" a ello.

Tiempo pasado y futuro

El tiempo pensado en castellano posee dos polos opuestos, que llamamos pasado y futuro. Debido a que concebimos el tiempo como una flecha, eso implica un pasado que vamos dejando atrás, el cual es menos importante que el futuro, que indica una dirección y un objetivo preciso. La punta de la flecha apunta con precisión hacia alguna utopía ubicada en ese futuro. La idea de progreso se basa en un tiempo que nos llama desde ese futuro promisorio a un presente que debe dejar atrás su pasado. En castellano el concepto de "futuro" ligado a la evolución, novedad y progreso que alienta la modernidad que promueve occidente, es contrario al concepto de "pasado" anticuado, obsoleto, superado, contrario a esa idea de progreso (Small 1998: 88, 190). Esa noción dual empapa nuestra comprensión del mundo. Ese futuro es el motor de la modernidad, como una ilusión que se retroalimenta y se justifica a sí misma, haciéndonos creer que es una verdad universal, pero al saberlo abierto, incierto, nos genera una gran ansiedad e incertidumbre (Mendoza 2015: 154-169).

Por el contrario, no existen palabras para futuro en aymara nos dice Javier Mendoza, ya que en lengua aymara se concibe una continua retroalimentación entre pasado y presente, siendo el futuro el aspecto no conocido. Ese futuro, lo desconocido, lo que aún no ocurre, lo concibe como invisible, a nuestra espalda, mientras el pasado, lo conocido, lo que ha

sucedido, se despliega con toda su riqueza al frente, ante nuestros ojos (Mendoza 2015: 188, 197). La lengua aymara otorga preponderancia a las fuentes de información; exige gramaticalmente que al hablar se fundamente el grado de certeza que el hablante tiene acerca del tema de su discurso (Mendoza 2015: 197). Esta certeza se basa en *uñaña*, una forma de ver o de mirar que incluye el saber manejar y al mismo tiempo dejarse atentamente llevar por los contextos de la realidad (De Munter 2016: 639). En castellano esta forma de actuar dejándose llevar por el contexto es nombrada "improvisar", un concepto que denuncia falta de previsión. Sin embargo, es una forma de actuar mucho más responsable e informada que aquella que se guía por un futuro inventado a medida de sus expectativas. Un aymara puede decir "caminemos hacia adelante, con nuestro pasado enfrente" (Julio Bonilla, cit. Castelblanco 2014b: 279). Esta presencia del pasado es la que permite la coexistencia de pasados junto con el presente que Silvia Rivera describe como característica de la sociedad boliviana actual (Rivera 2010b: 39-40. 137-140). El mundo aymara concibe un caminar en que el pasado está delante guiando los pasos de quien camina y del transcurrir, al inscribirlo en un futuro que no ve, porque está atrás. Es un realizar viajes entre todo lo que viene 'hacia delante' (De Munter 2016: 639).

Esta forma de concebir la realidad ha sido constantemente criticada desde el mundo castellano, que lo ve como quedarse atado al tiempo pasado, a lo "ya superado", que impide la modernidad y el "progreso", un "volver atrás la rueda de la historia" (Rivera 2010b: 51). En un estilo humorístico, Díaz de Oropesa hace una crítica acerca del "retorno al pasado" como tema indigenista, para concluir "¿para qué volver al pasado? ... queremos ser cultos ... ¡y no vivir ocultos! ... lo pasado, pisado" (Díaz de Oropesa 2010a). Esta mirada crítica fue la que produjo el mito de las culturas indígenas "congeladas en el tiempo" (Rama 2008: 88-96), caracterizadas por el "atraso". Sin embargo, se da una paradoja, notada por varios autores, respecto al repertorio "congelado en el tiempo" hace varios siglos ("entre Mozart y Mahler") de la orquesta sinfónica, algo único en las orquestas del mundo[170]. Este "congelamiento" es posible gracias a la escritura, que conserva un "original", y también gracias a que sus instrumentos musicales se han mantenido sin mayores cambios por siglos (Small 1998: 90, 190). Esta paradoja revela lo ineficaz de los argumentos usados para criticar el concepto aymara de un pasado que guía.

Los sikuris castellanos han construido su propia utopía, a través de los años, usando su "tiempo" para construir un mundo andino basado en relaciones de reciprocidad, junto a ideas milenaristas de "retorno a un nuevo tiempo", "un nuevo amanecer" y la salida de "un nuevo sol" (Acevedo, Falcón, cit. Castelblanco 2014b: 278). Daniel Castelblanco interpreta esto como una "romantización", una "nostalgia por el pasado andino", parte de unas

[170]Su repertorio clásico es considerado patrimonio de Europa (Cottrell 2007: 251; Ford 2007: 173), y ello le permite recibir el apoyo de Europa como embajadora cultural (Bohlman y Bohlman 2007: 142; Pear 2007: 88).

"visiones esencialistas de la sociedad andina". Pero, luego, agrega que esta "romantización" no es una emoción negativa, pasiva, sino encaminada hacia la acción y la construcción del futuro, es decir, activa, para estimular acciones en el presente y hacer que el futuro ocurra (Castelblanco 2014b: 268, 273, 279). Esta postura resume bien la dicotomía de mi mundo castellano; el basarse en el pasado es un error, el basarse en el futuro es un valor. Lo paradójico es que mi mundo valora las utopías que llamamos "planes de futuro", basados en proyecciones de algunos datos y presentados como certezas (sobre las cuales se erigen planes económicos, políticos y sociales de todo tipo), mientras tilda de construcción teórica e irreal otra utopía basada en el pasado, mucho más sólida.

Si bien el pasado es "lo pisado", algo que debemos dejar atrás, también es dato duro para fundar lógicas, ojalá basadas en documentos de una historia larga. Cuando González Bravo (1936: 256, cit. Ríos 2005: 97) compara la música incaica con Bach y los sikus con "las siringas de los pastores, de la Églogas de Teócrito y de Virgilio ..." y cuando Mendívil (2018: 9) compara las músicas de flautas nativas con "las metamorfosis de Oviedo, la General Estoria de Alfonso el Sabio y a las flautas adjudicadas al fauno griego", no hacen sino recurrir al "dato histórico", que normalmente se supone europeo. Cuando se describe una serie de competencias, con jurado y publico, de actividades rurales (pelar papas, elaborar sogas, hilado, etc.) como "actividades ancestrales, originales y auténticas" realizadas "dentro de un contexto comunal y original, como solía ser en la época de los incas"[171], se están refiriendo a otro "pasado", no al "dato histórico", que evidentemente no concuerda, sino a un pasado que permite interpretar el presente. Mas que un "dato", como unidad discreta de sentido, es mas bien a un "ámbito", como unidad discreta de posibilidades. Esto me plantea dos conceptos de "pasado" en su relación con el presente, el uno usando su otredad para hurgar datos, el otro hurgando su posibilidad de interpretación del presente. No otra cosa son las andas de las imágenes en Iquique, a las cuales muchos dedican gran parte de sus vidas, las "miman, adornan, pasean, conversan con ellas, lloran, las exhiben y las convierten en definitiva en parte de sus familias, en identidad local, regional y nacional" (Campos 2012: 135). Esas andas, que convergen por cientos una vez al año a La Tirana, aun "hoy, en pleno siglo XXI, gente racional y moderna" (loc. cit.) revive a la Virgen María, por ejemplo, no como un pasado, sino un presente activo. No interesa el dato histórico, sino el dato mítico, sin tiempo, eterno.

Yo he vivido las nociones del pasado como algo obvio, de sentido común. Pero luego descubrí una ruptura respecto a mi pasado, que tardé más de 40 años en comprender. Lentamente entendí que esa ruptura separaba mi mundo en dos mitades, la una representada por el mundo americano "antes de Colón" y la otra "después de Colón", ruptura que se extendía en todos sentidos.

[171]Así se describen en el folleto realizado por el Ministerio de Cultura de Perú para promover el turismo en Cruzpiana, y Guellaycancha (MCP 2016).

José Pérez de Arce.
Foto: Cristobal Olivares

La forma más nítida de esta ruptura es la imagen de un tiempo "antes" o "después" de Colón, pero también divide al "indio" del "blanco", relegando el primero a un pasado, y así negándole su identidad presente y negándole su posibilidad futura. También divide mi "Historia" de mi "Pre-Historia", otorgándole disciplinas diferentes para su estudio, con lenguajes, lentes, enfoques, estrategias y metodologías distintas. Divide nuestra realidad, mediante una asimetría epistemológica (Rondón y Vera 2008: 191), donde la Historia informa profusamente sobre "nuestro" pasado (europeo), mientras la Pre-Historia nos informa débilmente sobre el pasado de "otros" (americanos). En el medio urbano, la abundancia de información de lo europeo y la escasez de información acerca de lo americano conduce a un conocimiento de lo foráneo y una ignorancia de lo nuestro, cuyas consecuencias se reflejan en la crisis permanente de identidad ampliamente discutida en Latinoamérica (Roa 1993: 9; González 1997: 1; Robles 2000; Larraín 2001: 8, 73, 78, 127, 129; Abercombie 2006: 523; Thumala, Salinas 2008: 321; Mosquera 2010: 123; Cutipa 2013: 359). Por eso, esa protesta que se visibilizó en 1992 no sólo interpretó a los indígenas que reclamaban un trato digno, sino que me permitió descubrir que yo mismo también reclamaba la posibilidad de tener una historia que se extendiera en forma continua hacia el pasado, como la que tienen los españoles, por ejemplo. Mi historia posee una discontinuidad llamada Colón que la separa de una manera dramática y única para quienes compartimos Castellanoamérica.

Esta ruptura no es culpa del castellano, sino su consecuencia. El castellano marca nuestro origen nacional, republicano y colonial. Como todo "origen", vincula a los hombres y colectividades con el lugar, el territorio y la identidad que compartieron sus ancestros (Berrios y Michel 2015: 31). Se trata de una realidad imaginada en base a trozos del pasado que reacomodamos para que nos sirva a ese fin. Exhibir el "origen" es algo común a todas las orquestas del mundo, que suelen representar un pueblo, un lugar, una comunidad. Pero cuando en los ensayos urbanos de sikuri los bolivianos o peruanos hablan de "nuestros ancestros", refiriéndose a la música y su contexto, yo pienso en mi abuelo, amante de la música clásica europea, y en lo que pensaría si supiese que su nieto está tocando "música de indios" en la calle. No podría haberlo entendido.

El trauma de la frontera interior, de su asimetría epistemológica, exige una solución. Dimitri Manga, al tocar música sikuri en Lima, imagina que eso proviene de una antigua tradición, pero que algo queda fuera de lugar al interpretarla en la vida urbana moderna, algo que se ha ido recomponiendo en nuevas categorías espaciotemporales y etnoculturales (Manga 2013: 4). En mi caso encontré una respuesta a través de la experiencia de La Chimuchina, donde nos nutrimos del pasado precolombino para imaginar nuestros futuros conciertos, generando contradicciones que no nos es necesario despejar, porque son parte constitutiva de la realidad. No concibo el pasado como opuesto al futuro, sino como su complemento; el pasado es lo conocido de un futuro que imaginamos. No son categorías pensadas, analizadas, categorizadas y clasificadas, sino simplemente vividas. Al vivir las puedo

cruzar esa frontera interior y encontrar un lugar común con un pasado que no es el de mis ancestros. La Chimuchina y me permite formular un futuro sonoro en base a nuestras investigaciones sobre un pasado, el cual se hace mío gracias a la magia del arte.

Tiempo presente

Hasta aquí he escrito acerca de propiedades del "tiempo", aludiendo a su experiencia. Pero la experiencia llega a ser tiempo en la medida en que es articulado de manera narrativa (Ricoeur, cit. Bengoa 2006). El estrecho margen de la realidad capaz de circunscribirse a la tecnología de la escritura me impide participar del presente que implica mi participación en la plaza de Tianjín, un presente activo, en que todo mi ser está pendiente de su desarrollo, que yo fabrico junto a muchas voces. Cergio Prudencio, al relatar su experiencia de ejecutar el siku, dice "me fascinó el vértigo de la práctica en tiempo real de dar unos sonidos y replegarse en otros, escuchando sus siempre variables consecuencias, y me emocioné hondamente cuando al fin entendí de qué se trataba y cuánto significado espiritual subyacía en una cuestión de apariencia tan simple" (Prudencio 2015: 4). Puede enunciar un hondo significado espiritual, pero no puede describirlo.

El "tiempo presente" es una experiencia absolutamente personal, sólo lo conozco yo. El presente de los otros lo conozco sólo cuando me lo cuentan y ya es pasado. Al participar en la música se realiza una exacerbación del presente muy diferente a la experiencia de escuchar música. La experiencia de la orquesta sinfónica está diseñada para el oyente pasivo en un teatro, en ausencia de distractores, en penumbras, atento únicamente al discurso musical que le es entregado con la mayor fidelidad posible. Es la misma experiencia que ofrece el escuchar música con auriculares. No se trata tanto de recrear un presente, sino de la repetición lo más fiel posible de un objeto sonoro estéticamente placentero. En cambio, al participar en una fiesta patronal de un pueblo del interior de Iquique, su complejidad es tal que es mi participación la que modela la experiencia y la hace única, irrepetible. El contraste entre ambas experiencias, el concierto sinfónico y la fiesta patronal, corresponde a la diferencia entre la performance escenificada versus la performance participativa[172].

Una forma particular de ese presente ocurre cuando improvisamos en La Chimuchina. Esa música sobrepasa lo que hacemos individualmente; la melodía no la hago yo, ni la hace otro, se hace de nuestra unión[173]. El improvisar mientras ejecuto música me obliga a estar plenamente en el presente, atento al animal sonoro que estoy ayudando a parir, es un goce del presente, sin futuro ni pasado. La inmediatez traza un camino de hacer que, a pesar de ser impredecible, cobra cuerpo y conciencia y la serpiente sabe

[172]Ver nota 5.

[173]Esta es la forma habitual de ejecución de la sikuriada altoandina, que se relaciona con los conceptos de "trenzar", "tejer", "tejer", "hilar" (Ibarra 2011: 2; Sánchez 2013: 126), relacionada con una metáfora textil que explica el mundo (ver Stobart 2002: 96; Arnold y Espejo 2013: 348; Martínez 2014: 95-100).

cuándo girar, cuando reaccionar, cuando detenerse. Cuando ocurre esa detención de golpe, y sobreviene el silencio súbito, tras la sorpresa viene el gozo en que nos abrazamos porque la emoción nos indica que dimos vida a ese animal sonoro que no es nosotros, es nuestra fusión en la música. Luego, más rato, me doy cuenta lo tarde que es y corro al metro, volviendo al tiempo que tuve antes de venir al ensayo, planificando mi tiempo con eficiencia. Transito entre dos tiempos sin pensar que son distintos. Muchas veces he conversado con músicos que me cuentan su experiencia de tocar durante largo tiempo y sentir que todo se transforma, que ya no son ellos, que el sonido emerge solo, que se detiene el transcurrir, que fluye un convivir. Son experiencias muy personales, individuales, irrepetibles, que sólo al asociarlas con las mías se tornan inteligibles.

El concepto improvisar suele tener una mala connotación en el mundo occidental, porque denuncia una falta de previsión, uno de los peores errores que puede cometer el ser humano (tal como aparece en los cuentos infantiles europeos). El mundo eficiente urbano evita la improvisación, pero al hacerlo provoca la monotonía del trabajo programado con precisión durante días, meses, años y décadas, uno de los mayores problemas industrial-urbanos. La música le permite revertir esto, viendo la improvisación como un valor cultural, pero sin salirse de la partitura fija para la orquesta, permitiéndola sólo al solista, que puede exhibir su virtuosismo. Ese individuo destacado, dotado, ejemplifica la única salida posible a un mundo planificado y monótono: sólo los elegidos lo logran.

A diferencia del mundo occidental, en el mundo aymara/quechua la improvisación es algo que forma parte integral de la realidad: no es un recurso destacado, se le considera parte normal de toda performance. En el estilo *lakita* la sikuriada presenta una forma de improvisación musical compartido entre un par de músicos *ira* y *arka*, lo cual implica una compenetración capaz de responder instantáneamente a cada improvisación, algo que sólo logran los pares experimentados por años. Ellos no destacan como solistas diferentes o dotados (si bien se reconoce su maestría), sino que agregan un grado mayor a la libertad participativa compartida por todos, actuando como ejemplo social de cooperación inventiva e improvisada.

Algo diferente a la improvisación ocurre con la 'libertad participativa'[174], que se refiere a la libertad de ir un poco a destiempo o un poco desafinado dentro de un grupo musical. Esta posibilidad genera un cierto cambio constante del desarrollo sonoro, que en las flautas colectivas agrega elementos musicalmente interesantes (armonías, rítmicas, melódicas) y que en conjunto configura un ambiente un poco irregular, un poco de borrosidad, de imperfección que lo hace más "humano", y que invita aparticipar (Keil 2001: 261, 264; Solís 2004b: 238; Marcus 2004: 209; Turino 2008: 36). Es bastante común a las flautas colectivas rurales. En cambio, está prohibida en la orquesta sinfónica ya que el interés de esta orquesta no es inclusivo, sino al contrario, es exclusivo, y solo admite aquellos capaces de no equivocarse

[174]En inglés *participatory discrepancy* (Keil 2001), nombre inexacto en castellano porque discrepancia es no estar de acuerdo (Arnaud Gérard, com. personal).

musicalmente. Algunas 'sikuriadas' urbanas que conozco operan también limitando esta libertad en aras de un mayor profesionalismo.

Corolario

El motivo de este texto ha sido entender el concepto que yo llamo "tiempo" con respecto a ciertas prácticas musicales que me permiten vivenciar distintas formas de "tiempo". De partida, la afirmación que "el concepto tiempo no existe en aymara" me plantea un problema teórico, al reconocer yo que no puedo abandonar mi concepto "tiempo" porque eso significa dejar sin sentido mi realidad. Es un concepto demasiado importante, que fundamenta la plataforma cognitiva sobre la cual construyo mi comprensión de la realidad. Ese problema lo puedo solucionar recurriendo al "espejo aymara" (Mendoza 2015), el recurso de apoyarme en una realidad distinta a la que me otorga el castellano, para observar mis categorías del mundo desde el aymara. Como el concepto "tiempo" no existe en aymara, ese espejo me permite observar mi mundo sin "tiempo", sino con otras categorías. Por cierto que nuestra realidad no es tan simple como una dicotomía entre lo indígena y lo europeo, pero para realizar este ejercicio no me sirve saber que un aymara puede formular un tiempo linear (ver Aguilar 2014: 50), sino saber que un sistema lingüístico puede carecer de ese concepto. No me sirve relativizar el problema teórico mediante la teoría del crisol (que postula ya no hay diferencias entre "indígenas" y "no-indígenas" en Latinoamérica, porque el mestizaje las ha borrado, ya que todo indígena conoce la cultura occidental), porque eso oculta la verdad inversa, que es que casi ningún "occidental" conoce el mundo indígena, es decir, casi no ha habido mestizaje en sentido contrario[175]. Coincidencias y diferencias coexisten constantemente, y su observación depende sólo del observador, pero hay una asimetría hegemónica que configura nuestras ontologías de un modo distinto al resto del mundo. Esa asimetría permite a un aymara o un mapuche estar expuesto desde su nacimiento al castellano y su forma de interpretar la realidad del "tiempo", mientras yo nací y viví mi juventud ignorante de la existencia de aymaras o de mapuches que no requieren del "tiempo" para entender su mundo. De modo que el "espejo aymara" probablemente no opere de igual forma en un aymara, invertido en "espejo castellano".

Al hacer el ejercicio del "espejo aymara" puedo percibir la fragilidad de mi mundo construido sobre "planes de futuro", sobre las cuales se erigen los planes económicos, políticos y sociales de los gobiernos, generando una idea

[175]El indígena debe conocer el medio urbano cosmopolita para moverse en la sociedad, pero lo contrario no es necesario (de la Cadena y Starn 2007: 24). Un buen ejemplo es la sikuriada, la cual ha tenido una expansión hacia el mundo occidental urbano en Latinoamérica en las últimas décadas (Ver Castelblanco 2014). Su presencia, sin embargo, ha ocurrido en un nicho bastante restringido, y cuando alcanza a tener presencia en la industria cultural se transforma en otra cosa (la "zampoña urbana" tocada por dos músicos en grupos folklóricos, las sikuriadas transformadas en show de escenario o en registro audiovisual). En todos estos ejemplos, el espectador urbano estará conociendo algo fundamentalmente distinto a lo generado por las culturas aymara o quechua y practicado durante siglos.

rectora de "futuro-utopía" que hoy nos está llevando a una crisis global, debido a la retroalimentación constante de una sola variable, la económica. Hoy, cuando el calentamiento global ha comenzado a presentarse como una resultante de ese futuro-utopía, puedo imaginar una alternativa al utilizar certezas basadas en realidades pasadas, como hace el aymara, alternativas que paradójicamente han sido neutralizadas como "utopías".

En un terreno más pragmático, puedo observar un concepto "tiempo" traído desde España e impuesto a todo un continente, generando una ruptura ontológica respecto al mundo que vivimos, dividido en "antes y después de Colón". Esa invención representa a quienes la crearon, y al imponerla a América convirtieron a este continente en algo exclusivo, mediante una ruptura ontológica que a ningún otro continente le sirve. Como paradigma, funciona separando la arqueología de la historia, es decir, antes y después de la colonización. Y no es menor que "colonización" derive del nombre de Colón, mientras el continente que él descubrió lleva otro nombre. Esta ruptura tiñe toda mi realidad: puedo hablar tranquilamente de una orquesta sinfónica y de sus antecedentes en la historia europea decimonónica, con antecedentes renacentistas, medioevales y grecorromanos. En cambio, al referirme al pasado prehispánico de una sikuriada, debo defenderla ante un público que piensa que lo prehispánico ("antes de Colón") pertenece a otra realidad, no a la nuestra. Esto esta cambiando, a medida que esta ruptura se va curando mediante el proceso conocido como "emergencia indígena" (Bengoa 2015), que ocurre con la irrupción publica, dentro del mundo castellano, de voces indígenas. Eso era algo impensable en los 500 años anteriores, pero eclosionó de manera insólita en una protesta en todo el continente en 1992[176], revelando una realidad indígena que muchos pensaban relegada a ese pasado "antes de Colón".

Por otra parte, el mismo ejemplo de la orquesta sinfónica y la sikuriada exhiben la paradoja de su relación con un tiempo entendido como historia. La orquesta sinfónica, representante de una cultura que exhibe con orgullo los conceptos de "desarrollo", "crecimiento" y "avance hacia el futuro", posee un repertorio "congelado en el tiempo". En cambio, la sikuriada, considerada como parte de un pueblo "congelado en el tiempo" posee una gran vitalidad y adaptabilidad de repertorios. Esto ocurre porque la orquesta sinfónica debe resguardar un cierto canon europeo "original", conservado inmutable mediante partituras, mientras la sikuriada sólo mantiene el sistema de instrumentación y ejecución, liberando los contenidos al espacio y tiempo particular. Pero lo mas notable es que, gracias a mi práctica en la arqueomusicología, puedo interpretar el pasado prehispánico vigente incluso en una sikuriada de Santiago de Chile actual, el cual no se ha conservado por haber sido fijado a un soporte, como la partitura, sino por mantener un sistema complejo de instrumentos, relaciones y prácticas. Esto amplía la "manera andina de hacer historia" sin relato, de modo performativo que describe Molinié (1997), al área

[176]Ese año España preparaba la apoteósica celebración de los 500 años del "descubrimiento" en todo América (ver Pratt 2007; Rivera 2010b; Bengoa 2015; Carballo 2015; Fernández 2018).

organológica, permitiendo a la sikuriada mantener una práctica de ejecuciones pareadas y complementarias, asociadas a múltiples contenidos sociales, sin ser percibida durante 370 años[177].

En resumen, el problema teórico lo puedo desdoblar de varias maneras: el "espejo aymara" me permite reconocer la fragilidad de una ontología basada en un tiempo de desarrollos futuros, una construcción al servicio de mi mundo lingüístico, y me permite entender que ese "espejo" ha estado presente para los aymara hace siglos, permitiéndole transitar ese tiempo y el suyo, basado en certezas del pasado. También puedo observar un tiempo linear impuesto que segmenta la realidad según patrones exógenos, generando la "colonización" del imaginario a pesar de una realidad paralela que recién emerge a fines del siglo XX con la "emergencia indígena". Por último, las dos orquestas, sinfónica y sikuriada, me permiten observar dos formas de mantener la historia, la una fijándola por escrito, la otra practicando un juego social.

Por otra parte, el problema vivencial que me plantea la práctica musical respecto a la percepción del "tiempo" plantea problemas ontológicos más allá de teorías y conceptos. Por eso recurrí a mi percepción del "tiempo cosa" o del "tiempo flujo", el "tiempo lineal" o el "tiempo cíclico", el "tiempo único" o el "tiempo múltiple", como recursos para explicarme aspectos que sobrepasan mi capacidad lingüística. La música no depende del universo lingüístico, sino de aspectos no verbalizables, pero no por ello menos precisos. La música participativa lo es más, porque tiende a basarse, no en esquemas programados (partitura, show), sino más bien en el acontecer conjunto, que es imposible predecir. La música se presenta como una fórmula efectiva para superar los conceptos como "tiempo" y "pacha", que no son mutuamente traducibles ni son plenamente verbalizables. Nuestra realidad no es solo lingüística, y la frase 'escribir acerca de música es como danzar acerca de arquitectura', (atribuida a muchos autores; ver Ford 2007: 167) resume esta idea; una gran parte de la experiencia musical puede ser muy profunda, precisa, rigurosa e intensa, pero no verbalizable.

Al hacer música dentro de una orquesta, sea sinfónica o sikuriada, me muevo en un entorno sonoro constituido por sutilezas y sensibilidades, las cuales van construyendo diferentes mundos paralelos, cada uno con su tiempo (Morford 2007: 14-17). Al tocar en una fiesta de pueblo, estoy tocando, imbuido en el sonido, observo a un amigo o familiar que pasea cerca, con quien luego me uniré a almorzar, mientras la calle y los olores del mar me traen diversos recuerdos. Esos muchos tiempos, insertos unos dentro de otros, sin solución de continuidad, en mutación constante, son habituales a un sikuri aymara que mezcla trabajo con diversión, medicina con religión, de un modo que atenta contra calendarios, puntualidades, eficiencias, productividades, excelencias y competitividades (Mendoza 2015: 154-169). Son menos posibles, con menos posibilidades colectivas de lograrlo, para un urbano confinado a un trabajo rutinario. La música es una de las mejores alternativas para

[177]Entre lo descrito c. 1550 en Cuzco por el Inca Garcilaso de la Vega (1602), y lo descrito por Antonio González Bravo en Bolivia en 1925 (Pérez de Arce 2018).

lograrlo, viviendo prácticas de un modo lúdico. Ella me permite una vivencia del tiempo distinta, habitual de la "música participativa" aymara, cuyo lenguaje puedo hacerlo mío, sin necesidad de saber su lengua hablada. Esa música me enseña a vivir un mundo de posibilidades de existencia paralelo al único mundo castellano que he conocido. Ese universo paralelo nace de una vivencia colectiva, cuya enseñanza proviene del usar ciertas técnicas precisas, como el trenzado entre pares complementarios y la cooperación entre iguales, que afloraban espontáneamente durante nuestra serpiente sonora en la plaza de Tianjin. Pero esa enseñanza no se basaba en esas estructuras ya pensadas, sino en la emergencia de estructuras posibles que van naciendo a medida que las realizamos. Esa enseñanza era resultado de la participación conjunta en cada repetición, cada ejecución, cada postura y acción del cuerpo, cada mirada, cada contexto y reacción del medio, cuya consecuencia (no su objetivo) era una melodía, como efecto de nuestro avanzar coordinado, pero no planificado.

Si bien mi mundo urbano castellano cosmopolita posee espacios participativos, no posee nada parecido a la vivencia de una música participativa complementaria y colectiva que me entrega el mundo indígena. Esa percepción de la realidad se complementa con la mía, que yo llamo "tiempo", ampliándola y enriqueciéndola. Esa experiencia es, en gran medida, de carácter transcultural, porque me abre a otros mundos culturales, y en ese sentido sucede de acuerdo a lo que los sikuris aymara y quechua, junto a muchos otros, están diciendo hace tiempo, que es necesario producir la inversión de lo que fue Castellanoamérica por siglos, orgullosa de lo ajeno e ignorante de lo propio, al introducir lo propio como agencia activa, no sólo entre humanos, sino entre todos los elementos del cosmos (Cavalcannti-Schiel2007: 5). Pero, simultáneamente, reconozco que esa percepción de la realidad se integra a una realidad personal conformada por lo europeo y lo nativo sin constituirse en mezclas homogéneas, sino manteniendo su independencia (de un modo *chi'xi*, diría Rivera 2010a: 6-7). Cuando he transitado desde el tiempo riguroso de la planificación al tiempo gozoso de la fiesta he sentido una expansión del mundo hacia una libertad interior. Desconozco si eso ocurre del mismo modo en otras personas, pero sé que ocurre, y sospecho que hay algo profundo en ese tránsito cuando observo a mis nietos correr, despreocupados de las planificaciones que deberán someterse en su vida adulta urbana. Probablemente, todos los castellanos urbanos cosmopolitas tenemos un grado de esta vivencia cuando estamos de vacaciones, por ejemplo; la música me permite vivenciarlo dentro de la ciudad, cada vez que nos reunimos. Lo interesante que posee esta vivencia es que no me obliga a elegir entre dos tiempos, uno "eficiente" y el otro "impuntual", sino puedo distribuir ambos tiempos como partes complementarias, no necesariamente lógicas, de mi vida. Pero lo más importante es que, al vivir ambos tiempos, me percato que esa vivencia no sólo es posible, sino necesaria para lograr un equilibrio en nuestra percepción de la realidad.

Referencias

Arom, Simha. 1982. "Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale". En: *Revue de Musicologie*, T. 68, N° 1/2, Les fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner. Societé Francaise de Musicologie. 198-212.

Abercombie, Thomas. 2006. *Caminos de la memoria y el poder, etnografía e historia de una comunidad andina*. La Paz: Sierpe publicaciones.

Aguilar, Sebastián. 2014. *Comunidad Santiago Marka 10 años: Desarrollo de imagen, soporte e identidad gráfica de la Comunidad Santiago Marka*. Proyecto para optar al título de diseñador en comunicación visual. Universidad Tecnológica Metropolitana Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social Escuela de Diseño en Comunicación Visual.

Baumann, Max Peter. 1996. "Andean music, symbolic dualism, and cosmology". En: *Cosmología y música en los Andes.* Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, lberoamerica. 15-66.

Baumann, Max Peter. 1979. *Música Andina de Bolivia. (Disco y Comentarios)*. Cochabamba: Portales.

Beaudet, Jean Michelo. 1997. *Souffles d'Amazonie*. Société d'ethnologie, Nanterre.

Bellenger, Xavier. 2007. *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca*. Institut français d'études andines, Embajada de Francia en el Perú, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Institut de Recherche pour le Développement, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas - CBC. DOI: 10.4000/books.ifea.5589

Bengoa, J. 2006. *Conflicto mapuche en el Alto Bio Bio*. Borrador.

Bengoa, J. [2000] 2015. *La emergencia indígena en América latina*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Berrios, María Victoria y Francisca Javiera, Michel. 2015. *El chinear como expresión de resistencia cultural: una aproximación a partir de dos bailes chinos del valle de Aconcagua*. Tesis para optar al grado de: Licenciado en Antropología. Escuela de Antropología, Universidad de Humanismo Cristiano. Santiago.

Bigenho, Michelle y Stobart Henry. 2014. *Rethinking Creativity, Recognition and Indigenous Heritage*. https://www.royalholloway.ac.uk/boliviamusicip/home.aspx (12/7/2017).

Bohlman, Andrea y Philip Bohlman. 2007. "The Family Symphony Orchestra: Growing Up Making Music". En: Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World. *Australasian Music Research 9*. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne, 131-143.

Capra, Fritjof. 1982. *El punto crucial; Ciencia, sociedad y cultura naciente*. Buenos Aires-Argentina: Editorial Troquel S.A.

Carballo, Ana Estefanía. 2015. "Re-reading Amartya Sen from the Andes: Exploring the Ethical contributions of Indigenous Philosophies". En: *DPS Working Paper Series No. 3*. Department for Development and Postcolonial Studies, University Kassel. 1- 34.

Castelblanco, Daniel. 2014. "La resurrección de las Huacas: los sikuris metropolitanos más allá del ´corazón de los Andes´ y su papel en la apropiación, resignificación y sacralización de espacios urbanos". En: *Revista Cultural Sikuri* N°6 Año II, 26-28.

Castelblanco, Daniel. 2014. "Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año XL, No 80. Lima-Boston, 265-282.

Cavalcanti-Schiel, Ricardo. 2007. "Las muchas naturalezas en los Andes". En: *Perifèria, revista de recerca i formació en antropologia* Nº 7. Departamento de Antropología Social y Cultural de la Universitat Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Cottrell, Stephen. 2003. "The future of the orchestra". En: *The Cambridge Companion to the Orchestra.* Cambridge University Press. 251-264.

Cottrell, Stephen. 2007. "Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman". En: *Twentieth-century Music*, 3/1, United Kingdom. 73-96.

Cutipa, Nelson. 2013. "La educación intercultural e intracultural en un Estado Plurinacional; conceptos, identidad y los procesos cognoscitivos andinos que cuestiona la ciencia con la conciencia". En: *Religiosidad: XXVI Reunión Anual de Etnología*. Tomo I. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. 535-550.

Dávalos, Pablo. (2008) 2014. "El Sumak Kawsay (Buen Vivir) y las censuras del desarrollo; Reflexiones sobre el Sumak Kawsay (el Buen Vivir) y las teorías del desarrollo". En: *Sumak Kawsay Yuyay Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay.* Centro de Investigación en Migraciones (CIM), Universidad de Huelva, Programa Interdisciplinario de Población y Desarrollo Local Sustentable (PYDLOS). Huelva-Cuenca: Universidad de Cuenca.

de Munter, Koen. 2016. "Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara". En: *Chungará* vol. 48, N°4, Arica. 629-644.

Díaz de Oropesa, Clovis. 2010. *La otra K'hara del indigenismo*. Plural, La Paz.

Ducrot Oswald, Tzvetan Todorov. 1974. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.

Fernández, Francisca. 2018. "Memorias en resistencia: festividades y ritualidades andinas en Santiago de Chile". *Athenea Digital* 18 (1), 269-291.

Ford, Andrew. 2007. "Writing Good Sense about Music: The Art of Listening". En: Growing Up Making Music: Youth
Orchestras in Australia and the World". *Australasian Music Research* 9. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne. 167-173.

Gandolfo, Pedro. 2019. "Escritura". *El Mercurio* 4/5/2019 (A3).

García, Miguel. 2012. *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Del Sol.

Garcilaso de la Vega, Inca. 1609. *Primera parte de los Comentarios Reales.* Lisboa: Ed. facsimilar.

Gérard, Arnaud. 1999. *Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia* (versión 4). Informe de investigación. Laboratorio de acústica, carrera de física, facultad de ciencias puras, Universidad Autónoma Tomás Frías. Potosí, Bolivia.

Gérard, Arnaud. 2014. *Los Misti Sikus; Enfoque organológico* (manuscrito).

González, Juan Pablo. 1997. "Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena". *Resonancias* 1: 60–68.

Hankinson, Michael. 2015. *The Orchestra as a Metaphor for Business*.
https://www.linkedin.com/pulse/orchestra-metaphor-business-michael-hankinson/ (5/22/2019)

Hill, Jonathan y Juan, Castrillon. 2017. "Narrativity in Sound: A Sound-Centered Approach to Indigenous Amazonian Ways of Managing Relations of Alterity". *El oído pensante*, vol. 5, N°2.

Jiménez, Julio César. 2013. U*n modelo teórico en torno a la interpretación mu*sical: *hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo.* Tesis doctoral en música, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Judy, Paul. 1996 . "Life and work in symphony orchestras; an interview with J. Richard Hackmann". *Harmony*, Nº2. Symphony Orchestra Institute, Evanstlon, EEUU.

Kaká Werá, Jecupé y Ademir, Asunçao. 2002. "Words of a Moon – Man". *Chain* 9 – dialogue. Honolulu, New York, Philadelphia. 36 –48.

Kartomi, Margaret. 2007. "The Australian Youth Orchestra Inc.: Its Identity as a National Icon and Expansion of its Performance and Educational Programs". En: Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World. Margaret Kartomi, Kay Dreyfus y David Pear (eds). *Australiasian Music Research* 9. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne. 27-53.

Keil, Charles. 2001. "Las discrepancias participatorias y el poder de la música". En: *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología.* Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trona. 261-272.

Larraín, Jorge. 2001. *Identidad Chilena*. Santiago: LOM ediciones.

Lonnert, Lia. 2015. *Surrounded by Sound; Experienced Orchestral Harpists' Professional Knowledge and Learning Lund University*. Faculty of Fine and Performing Arts, Malmö Academy of Music, Department of Research in Music Education.

Lysloff, René. 1997. "Mozart in mirror shades: Ethnomusicology, technology, and the politics of representation". *Ethnomusicology* 41 N° 2, 206-219.

Lysloff, René y Leslie C. Gay, Jr. 2003. "Introduction: Ethnomusicology in the Twenty-first Century". En: *Music and Technoculture*. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press. 1-22.

Maldonado, Luis. (2010) 2014. "El Sumak Kawsay/Buen Vivir/Vivir Bien; la experiencia de la República del Ecuador; Interculturalidad y políticas públicas en el marco del Buen Vivir". En: *Sumak Kawsay Yuyay. Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay.* Centro de Investigación en Migraciones CIM) Universidad de Huelva, Programa Interdisciplinario de Población y Desarrollo Local Sustentable (PYDLOS) Universidad de Cuenca, Huelva y Cuenca. 195-220.

Manga, Dimitri. 2013. "El Sikuri: Genero de Música Tradicional". *Revista Cultural Sikuri*. Año 1 Nº1 (Saúl Acevedo, director). 4-7.

Marcus, Scott. 2004. Creating a Community, Negotiating Among Communities: Performing Middle Eastern Music for a Diverse Middle Eastern a nd American Public. En: *Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles.* Ted Solís (ed). Berkeley Los Angeles London: University of California Press. 202-212.

Mathers, Andrew. 2007. "The Impact of Visiting Conductors on the Development of Melbourne Youth Music's Annual Music Camp and the Building of a Symphonic Band Program within a Youth Orchestra Association". En: Growing Up Making Music: You the Orchestras in Australia and the World. Margaret Kartomi, Kay Dreyfus y David Pear (Eds.). *Australasian Music Research* 9. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne. 145-166.

Mendoza, Javier. 2015. *El Espejo Aymara; ilusiones ideológicas en Bolivia*. La Paz: Plural.

Molinié, Antoinette. 1997. "*B*uscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito. En: *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes: Homenaje a Maria Rostworowski.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 691-708.

Morford, James. 2007. *A Study of the Pedagogy of Selected Non-Western Musical Traditions in Collegiate World Music Ensembles*. Thesis submitted to the College of Creative Arts at West Virginia University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music in Music Education. Morgantown, West Virginia.

Mosquera, Gayardo. 2010. *Caminar con el diablo, textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT.

Oviedo, Atawallpa. (2011) 2014. El Buen Vivir posmoderno y el Sumakawsay ancestral; Capitalismo, socialismo y armonicidad. En: *Sumak Kawsay Yuyay, Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay.* Centro de Investigación en Migraciones (CIM) Universidad de Huelva, Programa Interdisciplinario de Población y Desarrollo Local Sustentable (PYDLOS) Universidad de Cuenca, uelva y Cuenca. 269-342.

Pazos, Pedro Jacinto. 2017. "El discurso en la canción: su significado desde el mundo emigrante peruano en Berlín (Alemania)". En: *Cultura y folklore en el Perú*. Lima: Centro Universitario del Folklore, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. 390-406.

Pear, David. 2007. "Youth Orchestras and Repertoire: Towards an Australian Case Study". En: Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World. *Australasian Music Research* 9. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbouurne. 79-93.

Pérez de Arce, José. 2007. "El Guitarrón Chileno y su Armonía Tímbrica". *Resonancias*, 21, noviembre. I. Música P. Universidad Católica de Chile. 23-55.

Pérez de Arce, José. 2018. "La flauta colectiva: El uso social de flautas de tubo cerrado en los Andes Sur". En: *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. 51-116.

Pérez de Arce. 2019. *Una breve historia del siku*. Presentación al 3º Congreso Internacional de Sikuris en Buenos Aires (en prensa)

Porcello, Thomas. 2003. "Tails Out: Social Phenomenology and the Ethnographic Representation of Technology in Music Making". En: *Music and Technoculture,* Wesleyan University Press,Middletown, Connecticut. 264-289.

Pratt, Mary Louise. 2007. *Afterword: Indigeneity Today. En: Indigenous experience today*. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York. 397-403.

Prudencio, Cergio. 2015. "Desde dos entrañas". Ponencia presentada en el Coloquio *Música y Pueblos Indígenas de América* realizado en Montevideo, Uruguay septiembre 2015, Centro de Documentación Musical "Lauro Ayestarán". Manuscrito.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia. La Mirada Salvaje*. La Paz: Editorial Piedra Rota.

Roa, Natalia. 1993. "Prólogo". En: *El reino de este mundo*. (Alejo Carpentier, autor). Santiago: Ed. Andrés Bello.

Robles, Román. 2000. "Arpas y violines en la cultura musical andina". *Investigaciones sociales*, año IV, Nº 6.

Rondón, Víctor y Alejandro, Vera. 2008. "A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: prescripciones y prácticas músico-rituales en e l área surandina colonial". *Latin American Music Review*, Vol. 29, N° 2. University of Texas Press, Austin.

Saavedra, Igor. 1981. "El tiempo en la física". *Anales de la Universidad de Chile, Sexta Serie*, Nº 9, Santiago.

Sánchez Huaringa, Carlos. 2013. *La flauta de pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos. Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Sanders, Ernest. 2016. "Hocket". En: *Grove Music Online*. http://wwww.oxfordmusiconline.com (24/11/2016).

Sarayaku. (2003) 2014. “El libro de la vida de Sarayaku para defender nuestro futuro”. En: *Sumak Kawsay Yuyay Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay.* Centro de Investigación en Migraciones (CIM) Universidad de Huelva, Programa Interdisciplinario de Población y Desarrollo Local Sustentable (PYDLOS) Universidad de Cuenca, Huelva y Cuenca. 77-102.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: The meanings of performance and listening*. Wesleyan University Press, Middletown.

Solís, Ted. 2004. ”Community of Comfort: Negotiating a World of ´Latin Marimba´”. En: P*erforming Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles.* Berkeley - Los Angeles - London. University of California Press, 229-248.

Stobart, Henry. 1994. “Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia”. *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 3. British Forum for Ethnomusicology. 35-48.

Susz, Pedro. 2005. *La diversidad asediada; escritos sobre culturas y mundialización*. La Paz: Plural.

Théberge, Paul. 2003. “Ethnic Sounds: The Economy and Discourse of World Music Sampling”. En: *Music and Technoculture.* Connecticut. Wesleyan University Press, Middletown. 93-108.

Thumala, Daniela y Fresia, Salinas. 2008. “Sentido de vida, juventud y modernidad: estudio exploratorio sobre la noción de sentido de vida de jovenes urbanos desde una perspectiva psicológica y cultural”. En: *La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista.* Mexico: Universidad Autónoma de México. 311-342.

Turino, Thomas. 2008. *Music as social life: The politics of participation. Chicago*: The University of Chicago Press.

Tutillo, Silvia. (2002) 2014. “La perspectiva de desarrollo sustentable desde las agencias de desarrollo y la forma de entender el desarrollo de los pueblos indígenas”. En: *Sumak Kawsay Yuyay Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay.* Centro de Investigación en Migraciones (CIM) Universidad de Huelva, Programa Interdisciplinario de Población y Desarrollo Local Sustentable (PYDLOS) Universidad de Cuenca, Huelva y Cuenca. 115-125.

EPÍLOGO

Epílogo:
Turbulencias sonoras en el no-lugar

Bernd Brabec de Mori[178]

Todas las contribuciones en ese dossier son tan interesantes e inspiradoras que han incentivado en mí varias ideas y pensamientos nuevos. Al leer, me olvidé del tiempo (¿parecido a la sikuriada?) y también del lugar, del escritorio en Austria donde estaba sentado. Todas las contribuciones llevan al lector a otro sitio, a la puna o al teatro urbano, y a un tiempo que no es medido por el reloj, sino por las secuencias de épocas secas y húmedas; un tiempo que sugiere lo eterno mediante las repeticiones de variadas melodías.

Por esa razón me siento movido por los vientos andinos y los tonos de las músicas y sonidos analizados en los artículos. En vez de comentar a cada una de las contribuciones – tarea que de hecho se cumplió de forma más completa y exacta por los comentaristas que respondían a los autores – me embarcaré en buscar ideas y conceptos que tocan a cada uno de los artículos –de forma a veces más, a veces menos directa–, destacando ideas y conceptos que los conecten, los separen, ideas que son críticas o que los confirmen. Estamos tratando con una apertura ontológica en medios artísticos, sonoros, musicales, y con pensamientos desde una variedad de puntos de partida; medios que no se pueden encerrar en un análisis blanco-y-negro y sí-o-no, pero que oscilan entre muchos colores y que a menudo gravitan alrededor del "quizás" o el "tal vez". Intento llevar a quien me lea en un viaje, no tanto para concluir, sino para repensar y ampliar lo que se abre en la lectura de los textos. Vamos viajando tras asociaciones de una cierta apertura literaria.

De esa manera, durante el viaje aventurero en que uno se embarca cuando está leyendo este compendio maravilloso de textos y comentarios sobre varios fenómenos sonoros en Bolivia, me asaltó la idea de empezar mi comentario partiendo desde el no-lugar; confirmado por José Pérez de Arce que, al final, de hecho lo menciona: El no-lugar, que en el antiguo idioma griego se llama οὐ τόπος (*ou topos*), y que fue adaptado al uso contemporáneo como utopía.

[178]Universidad de Innsbruck.

Reza llip'ichi o escritura ideográfica de los quechuas. Chuquisaca.
Foto: Walter Sánchez C.

Pérez de Arce, en su ensayo, consigna el futuro como utopía, en la forma envisionada propia del régimen moderno del tiempo; especialmente "los planes económicos, políticos y sociales de los gobiernos, generando una idea rectora de 'futuro-utopía' que hoy nos está llevando a una crisis global"–, volteando así el fin hacia lo distópico. Al mismo tiempo, el autor nota que en Bolivia se está construyendo una "propia utopía, [...] para construir un mundo andino basado en relaciones de reciprocidad, [...] una 'nostalgia por el pasado andino'", complementando paradójicamente lo primero.

La utopía, como nos enseña, no es necesariamente una visión del futuro. Una "era dorada" se puede imaginar también en el pasado, o en un lugar remoto – como fue pensado por Tomás Moro en su obra del 1516, entonces inventando el término y la idea de utopía. Él imaginaba una isla (la llamada *Utopia*) con un sistema político, moral y social que él consideraba impecable.

Personalmente, yo también estoy seducido por lo utópico. Me atrae enfocar la paz, la concordancia, como cantó John Lennon (1971): *Imagine all the people sharing all the world*; imaginemos la gente respetándose, viviendo en igualdad de valores y oportunidades, en forma emancipada, y en armonía con el mundo; que la gente no sea forzada a "sobresalir", a mejorarse económicamente y a adquirir poder sobre los demás, sino que podría vivir por hoy y por la paz. La utopía, ciertamente, puede funcionar como motor ideológico para animarnos a actuar, a perseguir e intentar realizar las ideas que tenemos.

Ocarina zoomórfica precolombina
Foto: Walter Sánchez C.

En la academia, en el mundo letrado, estamos escribiendo sobre lo que nos anima, sobre lo que nos atrae como objetivo de investigación, lo que nos parece valioso para difundir, explicar, conocer. Algunos eruditos, hombres y mujeres, lo hacen mediante la literatura de ficción (por ejemplo, Tomás Moro y su *Utopia*; B. F. Skinner con *Walden Two*, o Starhawk, en *The Fifth Sacred Thing*). Otros escogen el trabajo científico para contribuir a un futuro mejor, para no caer en

distopías. Otros combinan ambas corrientes. Una gran parte del trabajo académico consiste en crear visiones, imaginaciones y "lluvias de ideas": formular una hipótesis, construir un proyecto, esbozar un artículo o concebir una disertación. En esas partes del trabajo académico, a menudo nos guiamos por utopías, imaginamos cómo podemos contribuir a un mundo mejor, más pacífico, más justo.

La utopía, sin embargo, tiene sus peligros. Primero, cuando nos olvidamos del sentido de la realidad y acabamos conducidos a mundos de ensueño que solamente nos pueden cautivar. Segundo, lo utópico conlleva la seducción del fascismo: fácil es imaginar una sociedad ideal de personas agraciadas, escogidas, que sean de alguna forma superiores frente a los demás (sensu *Walden Two)*. Un colega, por ejemplo, que imaginaba una utopía eco-social, públicamente expresaba la demanda de instalar medidas penales contra las personas que nieguen el cambio climático antropogénico, pero, fue acusado de "eco-fascismo" por sus adversarios. Tercero (y para escapar del segundo peligro), la utopía funciona normalmente en un espacio o entorno cerrado, confinado, limitado. La Utopia de Tomas Moro es una isla; Walden Two, es un pueblo pequeño, y en The Fifth Sacred Thing de Starhawk, la región de San Francisco está aislada en un

Illa para aumento de ganado con escrituras ideográficas en modo *tocapu*.
Foto: Walter Sánchez C.

Jarra Pachamama para chicha.
Foto: Walter Sánchez C.

entorno hostil. El peligro aquí es ¿cómo garantizar ese límite, esa frontera? A menudo se ve en la literatura ficcional, como en la novela de Starhawk, que la sociedad utópica es amenazada por enemigos conformados de una sociedad distópica violenta, jerárquica, conservadora). Por esas razones, cada utopía necesita una cierta demarcación, un acotamiento en contra del estado presente, o en contra de las amenazas que nos imposibilitaran el objetivo.[179] Esos pensamientos sobre la utopía son muy generales y los menciono aquí para ser reflejados por quienes escribimos y leemos trabajos académicos, así como quienes contribuyeron al presente volumen (incluso yo mismo) y quienes nos leerán.

Quiero reflexionar sobre las calidades de la utopía, las calidades de la apertura ontológica y sobre las calidades que las dos ideas comparten. Estoy, personalmente, muy al favor de las dos: de las utopías emancipatorias y de las ontologías abiertas. Sin embargo, se debe tener en cuenta que las críticas mayores contra el 'giro ontológico' circulan alrededor de acusar la apertura ontológica, de abrir el pensamiento a cualquier especulación e imaginación, a confundir la utopía con la realidad estudiada. Para no caer en la trampa de esas acusaciones, recomiendo, juntos con Holbraad y Pedersen (2017), quedarse siempre muy cerca de la etnografía como lo evidencian en mayoría quienes escribieron en el presente compendio, y tratar de los movimientos políticos y sociales que propagan ciertas utopías, como hace José Pérez aquí, o como hizo Hélène Clastres (1979) en la *Tierra sin mal*.[180]

No-lugares y lugares – opiniones y políticas

Un aspecto muy positivo del presente dossier es el homenaje dedicado al *Amawt'a* Carlos, por incluir el texto de un pensador indígena como pieza principal en una publicación académica. Leyendo el ensayo del *Amawt'a* Carlos, con sus minuciosas y fascinantes descripciones y explicaciones sobre los significados y sentidos de fiestas, rituales, ofrendas y enunciaciones sonoras en los Andes aymaras, se me ocurrió repensar la "utopía indígena" que, según José Pérez de Arce, se está creando en Bolivia. Estamos frente un discurso político que levanta los pensamientos indígenas a un nivel igual a los análisis académicos del hemisferio norte. Es controversial, sin embargo. Voy de frente a la controversia: en el texto del *Amawt'a,* repetidas veces leí frases como "Las personas modernas están en peleas, adulterios, corrupción, insultos, odios y conflictos políticos." Sin duda, en el mundo "moderno" que el *Amawt'a* contrapone a la vida tradicional andina indígena, existen estos fenómenos. Sin

[179]Me refiero aquí al concepto de "trabajo demarcatorio" – *boundary-work*, según Gieryn (1995) y Pachucki *et al* (2007). Gieryn analiza los procesos que intentan demarcar lo científico contra la pseudo-ciencia ("*monopolization, expansion, expulsion, and protection*"), mientras que Pachucki *et al*. (2007) lo desarrollan en forma más amplia para aplicar ese concepto a procesos de demarcación, también más allá de las ciencias.

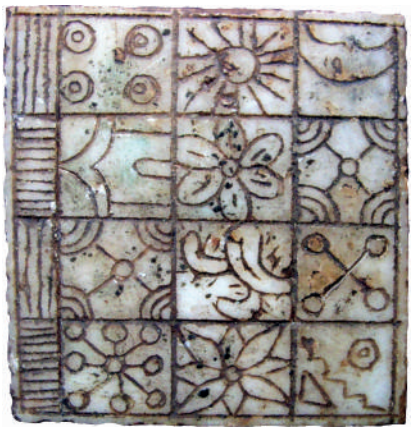
[180]Notese que, en la *Tierra sin mal*, Clastres toma una posición muy a favor de los pueblos indígenas, una posición que, no obstante, está muy mezclada con su propia educación y opinión política. Eso se observa fácilmente mediante la distancia histórica. Quiero sugerir pensar: ¿cómo se lee mi propio texto después de cincuenta años?

embargo, y aquí entra el trabajo demarcatorio que mencioné arriba en el contexto de utopías, debemos tener en cuenta cual es la posición en la historia del colonialismo, desde donde habla Carlos Yujra (Anders Burman, en su comentario, explica esa posición). Así, la lectura "directa" de la frase citada, nos engaña a pensar que Carlos idealice al mundo indígena a través mientras condena la modernidad. Es cierto que lo hace, en su manera. Pero las peleas y los adulterios seguramente no son cualidades exclusivas del sistema social moderno o de las personas modernas. Leyendo, me acordé de la película *Retablo* de Álvaro Delgado Aparicio (2017). La película cuenta las consecuencias fatales de la homosexualidad en una comunidad indígena quechua. Es difícil definir si la homofobia, que en ese caso resulta en violencia, tiene sus raíces en la tradición indígena, o en las influencias modernas al mundo andino. Quizás no sea importante determinar quién "tiene la culpa"; o quizás nos ayude reconocer que, en cualquier sistema social, hay puertas abiertas para hacer entrar violencia e injusticia. Me cuesta mucho creer que, por ejemplo, la hecatombe de sacrificios humanos en sociedades indígenas precolombinos, las víctimas estaban de acuerdo con su sacrificio para satisfacer la sed a sangre de personajes míticos. Entonces, para evitar la trampa de definir "nosotros buenos" contra "foráneos malos", ¿qué es lo que nos enseña esta posición controversial del Amawt'a? En vez de relativizar lo malo aquí por lo malo allá, sugiero amplificar lo bueno de allá con lo bueno de aquí (de nuevo, ¡motivado por la utopía de una sociedad más inclusiva, más justa!). A pesar de que no lo hace explícito (pero Burman sí nos indica), en la filosofía del *Amawt'a* Carlos también se reconoce un respeto a ciertos logros, indudablemente conectados con la historia europea/moderna, como son, por ejemplo, la democracia, los derechos humanos, los sistemas de inclusión y los seguros sociales. Quizás nos indica, cuando está revelando "lo malo" del mundo moderno, que tomemos en cuenta que también hay "lo bueno" que se entiende y combina con los pensamientos indígenas y que se puede realizar con una labor emancipatoria en los (no-)lugares del altiplano, y más allá.

Pachamama. Foto: Walter Sánchez C.

El trabajo con las demarcaciones es delicado. ¿Cómo demarcar lo indígena de lo mestizo-criollo, de lo moderno, o de la sociedad colonizadora? No es una mera cuestión genética, tampoco funciona una demarcación geográfica o rural-urbana; el idioma es una indicación, pero nada más. ¿Tendrá esto algo que ver con el pensamiento, con formas de percepción, con conceptualizaciones "ontológicas"? Pero tampoco se pueden excluir, por ejemplo, los "modernos" de sentirse conectados con el entorno, o de experimentar el tiempo fluido en la ejecución de la música. Pérez de Arce, en el presente volumen, contrapone el conjunto de sikuriada con la orquesta sinfónica de tradición europea. Su visión sobre el tiempo tiene mucha razón, me encanta. Sin embargo, como musicólogo sé que muchos músicos "modernos" y europeos conocen muy bien el estado de *flow* (Csikczentmihály 1990), logrando una inmersión en los sonidos y perdiendo la percepción del tiempo progresivo.

Ideografías en modo *tocapu*. Foto: Walter Sánchez C.



Nuestra utopía en la antropología – por lo menos, entre la mayoría de los y las colegas – es la de la emancipación (Goodale 2009): intentamos, a menudo, fortalecer las comunidades y sociedades que han sufrido represalias, marginalización, y discriminación, como es el caso de casi todos los pueblos indígenas durante la historia del colonialismo, hasta el presente. Tendemos, por

Estela Kontiti Wiraqucha. Templete Tiwanaku. Fotografía: Walter Sánchez C.

esa razón, a enfatizar calidades (a veces las romantizamos) o, al contrario, a disminuir, por ejemplo, costumbres violentas o contra-emancipatorias. Y a veces, construimos demarcaciones contra nosotros mismos, como por ejemplo lo muestra Bernardo Rozo (en el presente volumen) cuando considera "clave evitar ciertos abordajes clásicos [aquí menciona todas las áreas académicas relevantes], y sus inclinaciones hacia el representacionismo simbólico-cognitivista, y la 'transmisión cultural'" para presentar su tesis. No sé si tiene razón al renegar del valor de los estudios académicos, mientras presenta una lista de referencias de varias páginas y citaciones masivas de incontables "abordajes clásicos". Me hace pensar en Oedipus quién mató a su padre (la ciencia) para casarse con su madre (la pacha). Basarse en experiencias personales y razonar en analogías es un "abordaje clásico" en el mundo analogista (según Descola 2005), por ejemplo, en el renacimiento europeo, produciendo así a conceptos herméticos. Las descripciones y conclusiones de Rozo muestran una sorprendente semejanza a las escrituras del jesuita alemán Athanasius Kircher en su obra extensa *Musurgia Universalis*, especialmente en el capítulo sobre Orfeo y el poder de la música. No estará lejos la literatura ficcional.

Sin embargo, tengo dudas de hasta dónde se puede extender la escritura académica. Estoy de acuerdo, por ejemplo, en que los sonidos, el aíre y, así, el aliento y el humo de tabaco están relacionados. Esto está confirmado también por etnografías indígenas (Rahman & Brabec de Mori 2020). Sin embargo, Ingold y algunos de sus discípulos avanzan pensamientos que James Frazer (1890) hubiera entendido cómo *magia simpática*[181] véase también Taussig (1993). Estoy muy abierto a formas creativas académicas (Brabec de Mori en prensa), pero no creo que nos ayuda el *surrender of understanding* (la rendición del entendimiento) (Descola 2016). Lo ficcional, no obstante, no necesariamente está más allá de lo significativo: "La verdad no se puede describir, solamente se la puede inventar", escribió el autor suizo Max Frisch.[182]

Etnografía, Ontografía y Geografía (¿Gaia-grafía, o *Pacha*-grafía?)

Si tomamos el término "ontología" y le damos el sentido declaratorio que a menudo se apoya en Philippe Descola (2005), quién diseñó un modelo de cuatro "ontologías" (animismo, analogismo, naturalismo, totemismo), debemos reflexionar cuál será la diferencia entre los términos "cultura" y "ontología". Es fácil utilizarlas de manera igual, de manera categorizante, por ejemplo: tal grupo indígena pertenece a "la cultura andina", o, tal grupo *tiene* una "ontología analogista" (véase también la discusión de Hachmeyer en su introducción al ensayo del *Amawt'a* Carlos). No quisiera profundizar una discusión sobre qué es cultura y qué es ontología.[183] Sin embargo, me permite delinear una diferencia que me parece esencial: cuando se habla de cultura, se asume una cierta

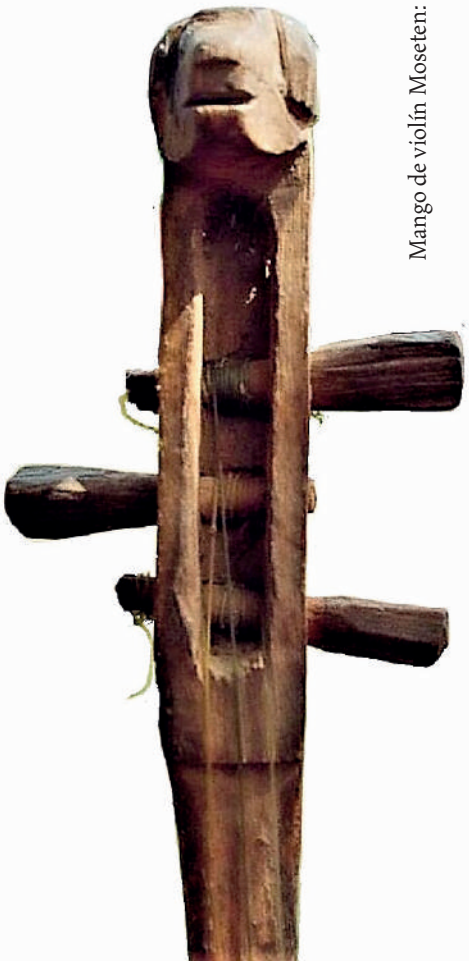
[181]James Frazer entendió la magia simpática, "*sympathetic magic*", como actos de imitación o mímesis ("*similarity*"), y correspondencia o contaminación ("*contagion*") que son conceptualizados para alterar o manipular los estados o condiciones de personas u objetos. Un ejemplo clásico es el llamado "muñeco vudú".

[182]Mi traducción del alemán: "*Die Wahrheit kann man nicht beschreiben, nur erfinden*." (Frisch 2011)

[183]Véase esa discusión en Carrithers *et al* (2010).

población que comparte costumbres, idioma, valores, etc., usualmente en una región más o menos delimitada. En cambio, cuando se habla de ontología, se asume que la población comparte ciertas presunciones sobre lo que existe en el mundo, y de qué manera existe. Aquí, las palabras claves son "región" (p.ej. se puede decir que comunicarse con plantas es un comportamiento válido dentro de esa región) y "mundo" (p.ej. se asume que "dueños de las plantas" existen en el mundo). En caso de que comprenderíamos "ontología" de esa forma, entonces deberíamos entender que cualquier "ontología" es *invasiva*. "El mundo" siempre es el mundo, y no una región delimitada. La "ontología naturalista", por ejemplo, sostiene que espíritus son proyecciones psicológicas que no existen en el mundo fuera de la imaginación individual – y el mundo se extiende a todo el mundo, reivindicando validez universal: los espíritus no existen ni en Austria, ni en Bolivia. Ahora, si lo invertimos, tendríamos que la "ontología animista" sostiene que los espíritus sí existen y que son seres independientes con intenciones, conocimientos y agencia propia. Consecuentemente, los espíritus existen en el mundo, incluso en Bolivia, y también en Austria. Por ejemplo, un curandero indígena peruano me explicó que los espíritus sí existen en Austria, pero que la población local desconoce la vida sana la cual se necesita para obtener contacto con los espíritus. La gente en Austria, dijo, probablemente son tan ruidosos, apestan, toman y comen cualquier cosa, y así a los espíritus les tienen asco, y se alejan, a tal punto que la gente acabará creyendo que los espíritus no existen. En breve: se debe tener cuidado con las "ontologías", porque lo que existe en el mundo no se puede delimitar.

Yo pienso, y Descola lo afirma, que su modelo no quiere ser aplicado en esa forma. El modelo de las cuatro "ontologías" puede orientar el análisis de cómo cierta gente construyen el mundo (*worlding*). Ontología, antes de que algunas antropólogas y antropólogos empezaron utilizar el término de forma inflacionaria, denota un método: la forma lógica de hablar y enseñar (λόγος) sobre asuntos existenciales (*ὄν*). Holbraad & Pedersen (2017, citado en este dossier por varios autores) ponen mucho énfasis en su interpretación de lo "ontológico" en la antropología como método de la etnografía, lo que les conduce a llamar "ontografía": la labor de describir la forma como las personas en cuestión construyen su mundo. Esa labor, sin embargo, debe estar fuertemente fundamentada por la etnografía. La "ontografía" auto-etnográfica conlleva los mismos peligros como la utopía, con la cual comparte mucho. La primera trampa es perderse en un mundo de ensueño que nos puede llevar a explicaciones alucinantes (en varios sentidos de la palabra) e impresiones muy fuertes. Sin embargo, a menudo se olvida de la conexión con una realidad inter-subjetiva. Philippe Descola (2016) así criticó a Tim Ingold: "Desafortunadamente, el conocimiento sin mediación del tipo que Ingold ve como la materia a partir de la cual crece y cambia nuestra conciencia del mundo es en su mayoría inaccesible para la investigación etnográfica".[184] Y me hace recuerdo al libro *El péndulo de Foucault*, de Umberto



Mango de violín Moseten: Walter Sánchez C.

[184] "*Unfortunately, unmediated knowledge of the kind that Ingold sees as the stuff out of which our awareness of the world grows and changes is mostly inaccessible to ethnographic enquiry.*" (Descola, 2016).

Illa para aumento de ganado con ideografías en modo *tocapu*
Foto: Walter Sánchez C.

Eco, cuando describe la forma de razonar, en la cual, todo está conectado con todo y consecuentemente, todo es evidencia de todo. Es por eso que yo, personalmente, prefiero siempre quedar cerca de la etnografía, de lo que las personas dicen, cómo actúan, y cómo se expresan en forma intersubjetiva. Aunque esa base etnográfica está presente son "región" (p.ej. en los trabajos que constituyen este dossier, es un asunto importante que no debemos olvidar).

La etnografía, en una vista simétrica y pensado más allá de la escritura, también ha sido siempre ejecutada por los "observados" de los antropólogos. En nuestro contexto de los pueblos indígenas de los Andes y la Amazonía, ellos interactuaban con viajeros, soldados, misioneros, comerciantes, turistas y antropólogos foráneos. Sabemos que los primeros colonizadores europeos se interesaban en la forma como vivían los indígenas por varias razones – más que todo, buscando, quizás, obtener un instrumento heurístico para estimar cómo llegar al poder y así conservarlo. De esta situación luego nació el proyecto antropológico. Los indígenas, en su manera, obviamente también observaban y

reflejaban las formas de vivir de los invasores y foráneos. Durante una historia de opresión, no obstante, fue vital obtener y mantener una posición para ser escuchado (dentro de las limitaciones del contexto colonial, por supuesto); así – como lo hacemos en la antropología – intentaban entender a los "otros", entender y adaptar sus idiomas y conceptos, y reinterpretarlos o apropiarlos. En este vistazo simétrico es obligatorio admitir a los indígenas que sí están haciendo, en su manera, "musicoterapia", por ejemplo (cómo insiste también el *Amawt'a* Carlos). Estoy de acuerdo con Hachmeyer que la "musicoterapia" es un concepto moderno (estadounidense y europeo, y distinto por ejemplo del "chamanismo"; véase también Aigen, 2014). Hachmeyer cuidadosamente delinea las funciones y significados de los sonidos y de ciertas músicas en los contextos de curación kallawaya. Estamos nuevamente frente al trabajo de demarcación: es cierta la validez de mostrar y delinear las diferencias de historias, conceptos, y prácticas – aquí entra la musicoterapia moderna y las curaciones musicales de los kallawaya. ¿Pero qué hacer con esa delineación? En la musicoterapia moderna existen tendencias de apropiarse o de reinterpretar al "chamanismo" u otras técnicas sonoras de pueblos indígenas para fortalecer el poder de la música en las sesiones de terapia. Al mismo tiempo, en el mundo indígena (kallawaya, y también del Amawt'a Carlos), existen tendencias de apropiarse, o de reinterpretar la "musicoterapia" para fortalecer sus propias curaciones musicales dentro de un discurso globalizado. Es importante reconocer y advertir del "suelo fértil para equívocos no-controlados" (Hachmeyer, en este dossier). Confusiones de términos a menudo nos llevan a interpretaciones o comparaciones equivocadas. Sin embargo, como intenté indicar: más allá del uso idiosincrático de términos definidos por otros, los indígenas también practican investigaciones etnográficas y retoman, reinterpretan (y hasta apropian) conceptos modernos. Y lo hacen con todo derecho y razón: Como hay usos indígenas de la idea de "musicoterapia" que son distintos y ontológicamente inconmensurables con el concepto "original" euroamericano[185] , también hay usos indígenas de los "violines" (repito: distintos y ontológicamente inconmensurables con el concepto "original" del instrumento musical europeo). Hay realizaciones indígenas de "ceremonias", que también lo hacen a su manera, porque "ceremonia" es otro concepto netamente europeo (etrusco, por sus raíces). Hasta que personas indígenas llaman "trajes típicos" a sus sombreros, faldas, y camisas que imitan formas europeas, o sea reinterpretándolos completamente. Todo eso es basado en la observación, en etnografía no escrita, y su aplicación mimética. Michelle Bigenho, en su ensayo en el presente volumen, cita a Micheal Taussig y su libro seminal *Mimesis and Alterity* (1993).

Mango de arco de violin Mosetene.
Foto: Walter Sánchez C.

Allí, Taussig ejemplifica cómo los "nativos", por medio de imitar vestimentas, posturas, o habitus de los colonizadores, podían obtener un poder, mínimo, pero al menos significante, sobre los invasores. Muchos procesos de emancipación se fundamentan en la observación e imitación de los "Otros". Bigenho nos enseña

[185]El *amaw'ta* Carlos, como me explicó Sebastian Hachmeyer, basándose en el trabajo etnográfico de Anders Burman (2022, comunicación personal), creó el término "música tierra-péutica" para distinguir lo que en su ensayo presente llama "musicoterapia agrícola" de la práctica euroamericana de la musicoterapia. Según Hachmeyer, lo creó como "un intento de controlar los equívocos e 'incorporar condicionalmente', como dice Burman (2011), lo moderno en su realidad anti-colonial". Véase también Burman & Hachmeyer (en preparación).

también en su trabajo presente: las mujeres mestizo-criollas mimetizan a los hombres indígenas para así amalgamarse hacía un símbolo nacional boliviano. La etnografía nos enseña cómo la gente define su mundo y, en consecuencia, cómo definir nuestros mundos – y cómo obtener el mundo-que-resulta poblado por seres que reconocemos como tales. Taussig también nos provoca, a base de su propia etnografía, sosteniendo que los seres (o las "entidades no-humanas, o más-que-humanas") son cantados-en-existencia en una copia-del-mundo mimetizado por el cantante, en su caso, por el "chamán" indígena kuna. Nos enseña cómo se crea un no-lugar, un mundo que aparece igual a "nuestro" pero que está poblado por seres poderosos. Con esos seres poderosos interactuamos a través de los sonidos, los cantos, silbados y soplados, o a través de instrumentos musicales que en algunos casos han sido preparados, "afinados" por las sirenas en la copia-del-mundo acuático.

Monolito Ponce sosteniendo "tabletas" para el consumo de alucinógenos.
Foto: Walter Sánchez C.

Desde una base etnográfica entendemos cómo las personas, usualmente en concordancia con sus convivientes, diseñan su mundo (un mundo que es, consecuentemente, universal desde su "vista adentro"). Así, "ontografiamos" o, ridiculizando un poco a Taussig, "onto-cantamos" mundos que funcionan como redes de interacciones, en parte sonoras, entre seres o entidades, excelentemente ejemplificado en el concepto ontológico *pacha* que aparece y reaparece en el presente volumen. De manera parecida, James Lovelock y Bruno Latour ontografían a "Gaia" (Latour 2017), una idea del cosmos-tierra muy aproximada a *pacha*. A pesar de resultar en discursos muy distintos, las dos tienen mucho en común: las dos no son explícitas, por ejemplo. No se puede entrevistar a "Pacha", ni a la "Gaia", no son personificaciones. Se debe entender, a base etnográfica, cómo las personas se comportan, construyendo su mundo. De ahí, la gente crea un concepto grande y holístico para poder entender y nombrar a la multitud de seres que pueblan el mundo, a los enlaces múltiples entre sus partes, y a las relaciones e interrelaciones entre ellos. La gente andina así crea *pacha*, y Latour crea *gaia*. Entrevistando a las personas creadoras, por fin, ellas nos dan recomendaciones de cómo actuar para proteger y fortalecer esos cosmos-tierras vivas en una forma beneficiaria para todas las partes y seres que implican. La diferencia aquí es que *pacha* parece ser sensible a los enunciados y respuestas sonoras de las personas que la pueblan, mientras que la Gaia latoureana probablemente requiere que nos entibiemos un poco para descalentar nuestra interrelación calurosa.

Regresando al sonorismo amerindio y las ontologías del sonido

Son alucinantes los poderes de los sonidos. Nos pueden disparar hacia un tiempo-flujo, espiral. Pueden cambiar sentimientos y representaciones políticos. Nos pueden llevar a percibir espacios que no coinciden con los espacios que vemos, y pueden sonar, ser escuchados de manera encantada, llevando consigo seres y significados de seres que no existen fuera del mundo sonoro (*sonic beings*). Ricardo Cavalcanti-Schiel, en su trabajo con los Tarabuco, confirma que los instrumentos tocados en los ritos tienen agencias, poderes transformatorios, poderes que puedan influenciar las trayectorias del mundo. Lo llevaría más allá, como hace Simonett en su comentario: no solamente los instrumentos, pero sus

mismos sonidos tienen esa agencia, esos poderes dentro del mundo. Como es la calidad de un "mundo" – a pesar de que yo percibo al mundo así en mi lugar y en mi situación –, el mundo siempre es el mundo entero. Si se puede "musicalizar" –prestando el término de Jonathan Hill (1994)–, el mundo, ¿no se podría musicalizar el mundo entero? Si percibo el mundo *pacha* en los andes bolivianos, con sus *apu*, cerros peligrosos y poderosos, escuchando y respondiendo a los pinkillu y siku, entonces los cerros austríacos también deben ser así[186]. Quizás, los cerros austríacos de hecho escucharían los sonidos emitidos por tales instrumentos –seguramente, en caso que estarían presentes personas que escuchan los sonidos de manera "encantada" (Stoichita & Brabec de Mori, 2017)[187], percibiendo las voces de los espíritus de las montañas como respuestas en los ecos de las melodías, en los vientos y en los árboles y piedras.

Recordemos aquí la famosa pregunta: si un árbol cae en el bosque y no hay nadie para escucharlo, ¿hay sonido? – los estudiosos no están de acuerdo al respecto, pero la mayoría, me parece, dice que no. El sonido nace en la percepción como tal, que es diferente del "evento acústico". El árbol cae, emitiendo vibraciones acústicas, energía trasmitida a través del aire. Sin embargo, mientras que no está presente un ser con la aptitud de oír, existe un evento acústico, pero ningún sonido.[188]

"bala" de hierro de yatiri.
Foto: Walter Sánchez C.

Seguramente, las sirenas y San Miguel, presentadas en la contribución de Alejandro Barrientos, pueden escuchar y responder al sonido de los violines, pero, eso ocurre exclusivamente porque alguien está ahí para escuchar. El caso es obvio porque los que tocan la llamada, "automáticamente" están allí para escuchar la respuesta. Los violinistas tocan-en-existencia (gracias, Michael Taussig) a un mundo poblado por seres vigilantes y respondientes de los sonidos que emanan. Los músicos en los centros ayahuasqueros urbanos presentados por Bernardo Rozo cantan-en-existencia un mundo sonoro que corresponde con el entorno alucinante del cuerpo humano intervenido, un mundo (recordemos, el mundo siempre es el mundo entero) que resuena con las vibraciones de la multitud de visiones y sentimientos que vivifican la experiencia comunal de los participantes. Y de la misma manera, si no estarían personas con intereses políticos presentes en la ejecución de una canción derivada de las melodías "campesinas" que nos presenta Bigenho, no existiría el sentimiento de un sonido nacional emergente de la práctica musical. Siempre es la postura de escucha que carga el sonido con poder.

[186]Hay indicaciones que de hecho lo son: evidentemente, los cristianos se sentían obligados a erigir una cruz sobre cada cumbre de los Alpes – ¿no es un intento de convencerse de una superioridad de la humanidad cristiana frente a los poderes de los cerros?

[187]En la postura de escucha "encantada", la persona que escucha un sonido activamente combina el fenómeno acústico con significados extra-acústicos. Por ejemplo, se puede escuchar una voz de un cantante y al mismo tiempo se la percibe como voz de un espíritu; o se escucha un motivo en una ópera de Wagner, y se percibe como la persona "Tristan" (*Leitmotiv)*.

[188]Grimshaw & Garner (2015), por lo más radical, argumentan que sonido siempre es imaginario, y solamente en ciertos casos puede ser "descargado" al entorno externo.

Violín Mosetene. Foto: Walter Sánchez C.

Las etnografías de la América indígena (y otros pueblos del mundo) nos muestran que la mayoría de los pueblos y las personas indígenas son muy explícitas y conocedoras de los mundos sonoros encantados. Tan conocedores, que Lewy (2015), y con él varios trabajos en el presente dossier, se refiere a un concepto de "sonorismo amerindio". Es fascinante la riqueza de técnicas y conceptos que los diferentes pueblos indígenas han desarrollado para producir y escuchar sonidos que son cargados con poder, por ejemplo, con el poder de revelar identidades o identificar lo que revelan los sonidos.

Apu Illimani. Foto: Walter Sánchez C.

Lewy nos cuenta que las fórmulas mágicas *tarén* son capaces de *cambiar la percepción del otro*. En su ejemplo, un jaguar hambriento ve a la persona humana como presa. La persona humana ahí ejecuta el "*tarén* del fuego" para que, en consecuencia, el jaguar perciba a la persona en forma de fuego y, entonces, le tenga miedo y no le ataque. Me hace acordar a las técnicas de enmascarar la voz (Brabec de Mori 2015) entre los *médicos* indígenas, en mi región de investigación: el espíritu percibe al cantante corporalmente en una forma que mimetiza su voz. Si el cantante cambia el timbre de su voz, consecuentemente, el espíritu percibe una transformación corporal del cantante. Así el cantante puede combatir, seducir, o engañar al espíritu, según la calidad sonora de su voz que canta.

Encontramos más ejemplos en el presente volumen. Los cerros de la región de Kallawaya, las sirenas mosetén, y tantas entidades nombradas en el ensayo central de Carlos Yujra. Es muy interesante que al "mundo occidental" o moderno, el sonorismo no ha llegado. A pesar de que los sonidos, y especialmente la música, tienen poderes inmensos también en ese mundo, no se le da los méritos, como también lo sugiere Rozo, en su trabajo. La música es vista como "arte", y la educación musical escolar tiene la calidad de hacer relajar a los estudiantes entre las clases "serias" de matemática, economía, lenguas, y ciencias naturales. Quizás tiene que ver con el tiempo. En buena sincronización con José Pérez de Arce, yo también he pensado sobre el tiempo en una publicación que está a publicarse (Brabec de Mori, en prensa). Escuchar requiere tiempo –requiere el tiempo "original", no se puede

Máscara venado. Foto: Walter Sánchez C.

Illa. Foto: Walter Sánchez C.

acelerar. Para escuchar a una sinfonía que demora 30 minutos, es una media hora lo que te va a durar escucharla. Si uno quiere escuchar a los árboles para entender sus sonidos, para "encantar" lo que escucha con la correlación de un ser enunciador árbol, uno se debe tomar el tiempo que el árbol necesita para articularse. El árbol, sin embargo, sigue ciclos temporales muy diferentes de los seres humanos, especialmente los "modernos": no utiliza servicio de mensajes instantáneos, sino se articula en los ciclos de las lluvias, de las estaciones del año. ¿Quién, entre los modernos, tiene tiempo para escuchar a un árbol durante un año? El tiempo moderno, como indica José, es estructurado por relojes que lo esfuerzan en una flecha desde el pasado hacia el futuro. En mi ensayo reciente, escribí:

> Otro entendimiento 'blanco' ingenuo malinterpreta la relación temporal entre la mente-cuerpo humano y su entorno cuando busca la iluminación u otras formas de conocimiento no moderno: desde las fantasías de LSD de la década de 1960 hasta los libros más vendidos de iluminación instantánea; o también para convertirse en un 'chamán' amazónico. El anhelo de un supuesto 'paraíso de los primitivos' se remonta al siglo XVIII, tal vez incluso al siglo XVII, correspondiendo así con la invención de Huygens [del reloj de péndulo]: los 'primitivos' no tienen relojes. Para escapar del ritmo cada vez más acelerado de los relojes cada vez más precisos, se ha construido una ilusión en torno a la atemporalidad sin reloj entre las hermosas desnudas pintadas por Paul Cezanne.[189]

... lo que nos lleva de regreso a la utopía. Los modernos, los que nos hemos sometido bajo el régimen del reloj, estamos buscando y reconstruyendo mundos –antes imaginado como "primitivos"– de gente que no ha cometido lo mismo. Hay muchas tendencias entre las sociedades europeas, norteamericanas y más allá, de buscar una vida mejor entre la gente no moderna; imaginando una utopía de armonía con la naturaleza, de sabidurías milenarias, e ideas "*New Age*", por ejemplo.

Eso ocurre a base de un sentimiento experimentado por muchas "personas modernas", el sentimiento de desencanto del mundo. Para devenir humanos dentro del mundo en el cual la música es forzada en una ejecución "minuciosa" y percibida como relajante entre medio de labores "serias" y estresantes, escribimos sobre la utopía (y en la utopía) de entrar en el mundo encantado con los seres que quisiéramos escuchar y percibir, nos metemos en la ontografía de sonorismos, y en las experiencias de las técnicas indígenas

[189] *Another naive 'white' understanding misunderstands the temporal relation between the human mind-body and its environment when pursuing enlightenment or other forms of non-modern knowledge: from 1960s LSD fantasies to instant enlightenment best-selling books to becoming an Amazonian 'shaman'. The longing for an alleged 'primitives' paradise' proves as old as the eighteenth, maybe even the seventeenth century, thus corresponding with Huygens' invention [of the pendulum clock]: 'primitives' don't have clocks. To escape from the ever-accelerating pace of increasingly precise timepieces, an illusion has been built around clockless timelessness among the beautiful nudes depicted by Paul Cezanne.*

("pre-modernos" o "no-modernos", o "trans-modernos" según Enrique Dussel 2004) para sumergirnos en *pacha*, en un mundo donde podemos sentir la presencia cariñosa de la madre tierra, o de la abuelita que no hemos encontrado en el mundo progresivo, seco, moderno. El presente volumen de ensayos ayuda a sus lectoras y lectores a reconectar con, y entender mejor, el mundo que no sufrió del desencanto y que tiene más tiempo para escuchar a los sonidos de alrededor.

Agradecimientos

Doy muchas gracias a todas las autoras y autores de las contribuciones en esa colección que me llevaron a reflexiones que son muy novedosas para mí.

Referencias

Aigen, Kenneth S. 2014. *The Study of Music Therapy. Current Issues and Concepts*. New York: Routledge.

Brabec de Mori,Bernd. 2015. "Sonic Substances and Silent Sounds: an Auditory Anthropology of Ritual Songs". *Tipití. Journal of the Society of the Anthropology of Lowland South America* 13(2), 25–43.

Brabec de Mori, Bernd (en prensa). "Academic (In)discipline, Research(In)sanity and the Conundrum of (Indigenous) Timescapes". En: *Doing Rebellious Research*. Pam Burnard, Elizabeth McKinlay & Trisha McCrae (eds.). Leiden: Brill.

Burman, Anders & Hachmeyer, Sebastian (en preparación). *Healing with the Earth: Controlling Musical Equivocations in the Bolivian Andes.*

Carrithers, Michael; Candea, Matei; Sykes, Karen; Holbraad, Martin y Soumhya, Venkatesan. 2010. "Ontology Is Just Another Word for Culture": Motion Tabled at the 2008 Meeting of the Group for Debates in Anthropological Theory, University of Manchester. *Critique of Anthropology* 30, 152–200.

Clastres, Hélène. 1975. *La terre sans mal: le prophétisme tupi-guarani*, Paris: Seuil.

Csikczentmihály, Mihály. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Nueva York: Harper Collins.

Delgado Aparicio, Álvaro. 2017. *Retablo*. Película, 95min. SIRI producciones.

Descola, Philippe. 2005. P*ar-delà nature et culture*. Paris: Editions Gallimard.

Descola, Philippe. 2016. "Biolatry: A Surrender of Understanding (Response to Ingold's 'A Naturalist Abroad in the Museum of Ontology')". *Anthropological Forum* 26(3). doi: 10.1080/00664677.2016.1212523.

Dussel, Enrique. 2004. "Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación). En: *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*, Raúl Fornet-Betancourt (ed.). Madrid: Editorial Trotta. 123-160.

Eco, Umberto. 2005. *El péndulo de Foucault*. Helena Lozano Miralles & Ricardo Pochtar Brofman (trads.). Madrid: Editorial DeBolsillo.

Frazer, James G. 1890. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Nueva York: Macmillan & Co.

Frisch, Max. 2011. *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*. 2da edición. Daniel de Vin (Ed.). Frankfurt: Suhrkamp.

Gieryn, Thomas F. 1995. "Boundaries of Science". En: *Handbook of Science and Technology Studies*. Sheila Jasanoff, Gerald E. Markle, James C. Peterson & Trevor Pinch (eds.). Thousand Oaks: Sage Publications. 393-443.

Goodale, Mark. 2009. *Surrendering to Utopia. An Anthropology of Human Rights*. Redwood City: Stanford University Press.

Grimshaw, Marc y Tom Garner. 2015. *Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception*. Oxford & Nueva York: Oxford University Press.

Hill, Jonathan. D. 1994. "Musicalizing the Other: Shamanistic Approaches to Ethnic-Class Competition in the Upper Rio Negro Region". En: *Religiosidad y Resistencia Indígenas hacia el Fin del Milenio*. Alicia Barabas (ed.). Quito: Abya-Yala. 105-128.

Holbraad, Martin y Morten Axel Pedersen. 2017. *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kircher, Athanasius. 1650. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*. Roma: Corbelletti.

Latour, Bruno. 2017. *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Catherine Porter (traduc.). Cambridge: Polity Press.

Lennon, John. 1971. *Imagine.* Vinílo de 7" (45 rpm), Apple Records.

Lewy, Matthias. 2015. "Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no antropomorfas". En: *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, Miguel García (eds.). Berlín: IberoAmerikanisches Institut. 83-98.

Moro, San Tomás [Thomas More]. 1516. *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*. Ambrosius Holbein (ilustraciones). Publicado por Thomas More.

Pachucki, Mark A., Sabrina Pendergrass y Michèle Lamont. 2007. "Boundary Processes: Recent Theoretical Developments and New Contributions". *Poetics* 35, 331–51.

Rahman, Elizabeth y Bernd Brabec de Mori. 2020. "Breathing Song and Smoke: Ritual Intentionality and the Sustenance of an Interaffective Realm". *Body and Society* 26(2), 130–157.

Skinner, B. F. 1948. *Walden Two*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Starhawk. 1993. *The Fifth Sacred Thing*. New York: Bantam Books.

Stoichita, Victor A. y Bernd Brabec de Mori (with comments by Elizabeth Tolbert, Robert Hatten, Tim Ingold, Michel Kreutzer y Jerome Dokic). 2017. "Postures of Listening – An ontology of sonic percepts from an anthropological perspective". *Terrain. Anthropologie & Sciences humaines*, on-line: https://journals.openedition.org/terrain/16418.

CONTENIDO

Walter Sánchez Canedo
Sebastian Hachmeyer y Bernardo Rozo López

Presentación
Introducción: **Ontologías musicales y sonoras de Bolivia.**

AMAWT'A CARLOS YUJRA MAMANI

Carlos Yujra Mamani

Sebastian Hachmeyer. *La cultura de la naturaleza: Introducción al ensayo del Amawt'a Carlos Yujra Mamani.*
Un ensayo sobre las músicas y fiestas autóctonas.
Comentario: Anders Burman. *El Amawt'a rebelde: Reflexiones sobre la vida, la obra y el conocimiento de Carlos Yujra Mamani.*

ARTÍCULOS Y COMENTARIOS

Alejandro Barrientos Salinas

¿Dueños del agua, dueños de la música? Ecos del piedemonte amazónico en territorio Mosetén.
Comentario: Matthias Lewy. *Sonorismo indígena y la estética de sonido de los no-humanos.*

Ricardo Cavalcanti-Schiel

¿Por qué tocan los Tarabucos?
Comentario: Helena Simonett. *Repensar la música ritual como entidades sonoras.*

Sebastian Hachmeyer

El equívoco no-controlado de la musicoterapia: Salud, enfermedad y curaciones musicales entre los Kallawaya del Norte de los Andes bolivianos.
Comentario: Juan Rivera Andia. *Música contienda, perspectivismo y ontografía en los Andes.*

Bernardo Rozo López

Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca.
Comentario: Tim Ingold. *Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca.*
Comment: Tim Ingold. *'Breath and reversibility. Reflections on sunds and music from consubstantial experiences with abuelita Ayahuasca'.*
Comentario a partir de una correspondencia entre Bernardo Rozo y Tim Ingold: Koen de Munter. *Respirando y venteando mediante palabras-que-resuenan.*

REFLEXIONES

Michelle Bigenho

"!Qué me entierren con poncho y sombrero!": Canto, género, y la constitución moderna.

José Pérez de Arce

Los dos tiempos de América.

EPÍLOGO

Bernd Brabec de Mori

Epílogo.

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN SIMÓN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Programa de Licenciatura en Música UMSS