

¿Ontologías musicales en Lomerío? Aspectos críticos de la investigación y educación musical en Bolivia¹

Bernardo Rozo López*

La musicalidad es resuelta por los habitantes de Lomerío a través de procedimientos que los vincula con entidades que no son humanas. La relación entre música, músicos y seres vivos no humanos hace parte de todo un eje central y complejo de vida. Y que se plantea a nivel local como una filosofía de la música. Se discute varios aspectos y dimensiones que emergen en consecuencia de la intervención de los cuerpos, humanos y no humanos, a través de curaciones musicales que se practican en este territorio indígena, y la relación que esto puede tener con los procesos locales de enseñanza-aprendizaje musical y la investigación etnomusicológica. Se propone una discusión acerca de posibles ontologías musicales.

Palabras clave: Musicalidad, Lomerío, giro ontológico, enseñanza-aprendizaje musical, estudios musicales bolivianos, “curaciones” musicales.

Musical ontologies at lomerio? Critical issues of research and musical education in Bolivia

Musicality is resolved by the inhabitants of Lomerio through procedures that link them with non-human entities. The relationship between music, musicians, and non-human beings is part of a central and complex axis of life, which is perceived locally as a philosophy of music. Here I discuss several aspects and dimensions that emerge as a consequence of the intervention of human and non-human bodies, through musical curation practiced in this indigenous territory, and its possible relationship with local musical teaching-learning processes and ethnomusicological research. A discussion about possible musical ontologies is proposed.

Keywords: Musicality, Lomerío, ontological turn, musical teaching-learning, Bolivian musical styles, musical “curations”.

I

¿Qué *necesitaría* un individuo, al menos en el contexto de Lomerío,² para convertirse en

músico? ¿Dedicarse a practicar varias horas al día? ¿Tener un buen instrumento? ¿Tener un buen profesor? ¿Pagar acaso por *formarse* en algún instituto acreditado o conservatorio de música? ¿Cómo puede el cuerpo humano ser intervenido en aras de desarrollar la musicalidad? Estas preguntas son parte de un aspecto que me gustaría proponer aquí como paradigmático para los estudios musicales bolivianos,³

* Antropólogo y músico. Doctor en etnomusicología (UFBA, Brasil). Docente de antropología, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia. E-mail: rozosensei@gmail.com

específicamente desde el quehacer musical que se reproduce al interior del territorio indígena de la región oriental del país.

Pero, ¿por qué paradigmático? Paradigmático porque, cuando constatamos que los asuntos fundamentales de la musicalidad, una dimensión tan humana como la comunicación verbal, es resuelta por los lomerianos a través de procedimientos que los vincula con entidades que no son humanas, es posible constatar que, más allá de una simple teoría explicativa, la relación entre música, músicos y seres vivos no humanos es parte de todo un eje central y complejo de vida. A nivel local, ha sido un tema planteado en términos de una filosofía de la música que, a través de la intervención de los cuerpos –humanos y no humanos–, se proyecta un plano que, más que epistemológico, es ontológico.

¿Qué hacer cuando uno solamente tiene el deseo de ser músico, y no así la *musicalidad*? ¿Será que, quien no muestra aptitud ni familiaridad natural con la música, está destinado a ser solamente un *oyente*, y contentarse con apenas ser parte de la audiencia? ¿Será que existe otras vías alternativas para recibir y tener conocimientos musicales, que no sea desde la vieja ecuación “aprendiz–maestro–práctica”? Más allá del gusto por la música, de la disponibilidad de “tiempo libre” o de recursos necesarios para “invertir en el arte”, en Lomerío, quienes se involucran en la actividad musical, no tienen en ella una actividad de tiempo completo o que genere ingresos para la satisfacción de otras necesidades básicas. Con todo, lo que importa destacar es que esta actividad puede no ser elegida por aquellos que tienen *aptitud* hacia la música: hay personas a quienes les falta aptitud, *don natural*, o habilidad, personas que *no son musicales* en absoluto, pero que, a pesar de ello, desean serlo, ya sea por decisión personal, o por resultado de la motivación/presión por parte de terceros, la misma sociedad o los medios de comunicación. Inclusive habría casos en que un aprendiz de música simplemente busca acelerar o acortar su proceso de aprendizaje, para consolidar desempeño y habilidades en

este universo de lo sonoro, y es tal el deseo de ejercer, que el tiempo apremia.

Fue don Nicolás Supayabe, músico colega de Púquio quien abordó este asunto desde una corta intervención con la que rompió el silencio en una de las tantas sesiones de discusión que tuvimos con músicos locales: “*fue mi hermano que me curó... Me dijo, te voy a curar pa que aprendas a tocar... voy a hacer tu remedio*”.

En el marco de una investigación de campo, en la que se pretendía comprender los elementos fundamentales de la actividad y experiencia musicales en Lomerío, esta intervención generó importantes preguntas: ¿Qué significa “curar”? ¿por qué se debía *curar* el cuerpo?, ¿acaso habría algún tipo de enfermedad?, ¿por qué es el hermano?, ¿cuándo y cómo se cura?, etc. Fue así que comenzamos a desglosar un tema que, al parecer, nunca había sido considerado por las clásicas investigaciones sobre música realizadas en la zona (Arrien et al. 2006; CEPOCH-OICH 2007; Fernández 1896, 1992; Hoffmann 1979; Huseby et al. 1995; Knogler 1979; Krekeler 1992; Lasso V. 2008; Marzal 1992; Metraux 1943; Riestter 1966, 1983, 1986; Ruiz 2002; Roza 2003a, 2002, 2004, 2005a, 2005b, 2006; Schmid 1979; Strack 1992; Waisman 1993; Massud 2010).

En lo que sigue, procuraré identificar ciertos elementos que, tal vez de forma contradictoria, hacen parte del mundo de la música en Lomerío, y que pueden ser fundamentales para comprender mejor no sólo la idea de curaciones musicales, sino también la discusión que fue generada entorno a la educación musical contemporánea; un proceso que emergió de varias sesiones de discusión realizadas en comunidades como Santa Anita, San Lorenzo, San Antonio, Púquio, Palmira, San Ignacito, Fátima y Cerrito, entre pobladores con diferentes grados de relación y experiencia con la música y la educación.

II

¿Cómo caracterizar el panorama musical lomeriano? Tarea difícil, pero permítasenos

aquí destacar algunos elementos. Como ocurre en gran parte del oriente boliviano, la experiencia musical local, entendida como experiencia estética compleja, incluye la interpretación de lenguajes musicales a partir de varios elementos, influencias, préstamos y negociaciones culturales. Visto como sistema, la música que es considerada como “tradicional” en Lomerío, posee una evidente influencia misional, pero, todo indica que esto ocurre más de forma que de contenido.

En la actualidad, la música como expresión cultural compleja, sigue siendo interpretada en momentos especiales de la vida diaria de los lomerianos. En nuestros días, aparentemente no existe la misma relación entre la práctica musical y las danzas, con la actividad agrícola, como sucedía hace muchos años atrás. Sin embargo, se puede constatar que una de las partes más conservadoras o “tradicionales” al respecto, se relaciona con las denominadas *mingas*,⁴ que son eventos tanto productivos como festivos. Los eventos en los que también se enfatiza la práctica musical local, son las fiestas religiosas y patronales, cuyo origen es evidentemente misional.

Con todo, se trata de un panorama local que muestra a varios actores sociales y la enorme relevancia social de la actividad musical y de las experiencias vividas que ésta es capaz de generar en sus vidas. Y es desde tal panorama, que abordemos a detalle el tema de las curaciones.

Al principio parecía que el tema de las *curaciones para la música* correspondía a un campo de conocimientos que realmente estaba restringido sólo para algunos iniciados, al cual no podrían ingresar quienes no hayan tomado cuidado de ciertos protocolos. “*Se dice que existe algún secreto para aprender, sólo que aquellos que saben son bastante celosos para demostrarlo. Habrá que buscar su lado débil para que avisen y enseñen (risas...)*” (profesor de San Lorenzo)

Luego nos dimos cuenta de que, si bien localmente existen personas que desconocen el tema, la gran mayoría mostraba más bien un conocimiento vasto y arraigado, el cual,

como veremos, está relacionado no sólo con la música sino también con una serie compleja de ámbitos de la vida misma, no libre, claro está, de contradicciones y paradojas.

Así, otros lomerianos corroboraron lo que nos había contado don Nico: “*Aprendí música cuando ya estaba en la escuela, pero no aprendí en la escuela, aprendí más bien escuchando de los músicos. Mi abuelo me curó con remedios naturales, sobándome los brazos y metiendo mis manos donde hay bastantes hormigas para que me pique. Todo lo hacía cuando era niño. Mi abuelo era músico, todo esto lo hacía cuando había luna nueva, por tres veces, o sea, una vez en cada luna. Se prepara unos dos días antes. Se curaba solo a los niños más o menos de 10 a 14 años, y no a los jóvenes que ya tenía pareja, porque de repente la esposa les pega, les da en sus brazos, y esa curación no les va hacer efecto. A los niños sí porque nadie los toca. Sólo el abuelo o el padre puede curar siendo músico, y si no es músico no. No puede curar cualquier persona...*” (músico de San Lorenzo).

Cuando preguntamos por el posible origen de estas curaciones, nadie supo responder a ciencia cierta; se mencionó de forma recurrente que fueron los abuelos quienes así enseñaron, constituyendo conocimientos que siguen vigentes. El origen de este campo de conocimientos deberá ser abordado desde otro trabajo que consulte más fuentes históricas, sin embargo, podríamos especular que, lejos de ser un fenómeno singular de esencia cultural, probablemente tenemos aquí un caso de conjunción/negociación de elementos misionales, culturas populares regionales, y conocimientos antiguos; una tesis que no sería difícil de demostrar considerando la antigua “telaraña étnica” y el “hervidero multicultural” regionales (Combès 2012a, 2010, 2012b).

Como ha sido planteado, la persona que desee ser músico/a, pero no posee un don natural o facultades corporales suficientes, debe hacer una petición específica a la luna, principalmente cuando completa su ciclo y se convierte en *luna nueva*. Ésta es una petición de *curación*, no de una enfermedad, sino

tan sólo de una carencia o vacío que es vivido por los lomerianos en términos de conocimiento, habilidad y/o sensibilidad.

Tal como ha sido definido localmente, una *curación* es, lo que yo me permito denominar, un proceso de *transferencia/incorporación*, esto es, un proceso que, por medio de procedimientos específicos, permite a los seres vivos compartir, intercambiar, –y en los humanos, adquirir–, propiedades que con características y propias de otros organismos vivos, ya sea para que éstas se potencien, amplifiquen y/o despierten en el cuerpo del solicitante. En tales casos, la luna es considerada como el vehículo o puente que haría posible este proceso, en la medida en que se considera que dicha entidad, cuando está llena, posee sobre los organismos vivos poderes de transformación, de los que aparentemente no goza en otros estados de su ciclo. Pero no sólo eso, también este momento es cuando los cuerpos vivos, experimentan condiciones internas específicas que, al parecer, hacen posible estas transformaciones. Habría partes del cuerpo que, en esa etapa lunar, están más proclives a ser modificadas.

Se indagó si se concibe que tales organismos vivos logran *transferir/incorporar* estas cualidades en cuerpos que definitivamente nos las poseen, o si, por el contrario, estas propiedades ya existen en todo cuerpo humano, y las terapias de curación simplemente contribuyen en “despertarlas” y “potenciarlas”. De las discusiones emergió un “depende”: desde la convicción de que todo ser humano tiene un ser musical dentro, puede ocurrir que algunas personas no tengan ningún interés ni afinidad para con la música, haciendo que ésta permanezca de alguna manera adormecida (con excepción de aquellos momentos en que la música se vuelve un elemento transversal a todos, como ocurre en los eventos festivos colectivos, que es cuando todos toman conciencia especial –circunstancial– de la música). Pero, como dijimos, habrá también casos en que el ser musical está adormecido, pero no por decisión o falta de interés, sino por oros factores:

“falta de oído” (como es común decir), falta de proximidad y familiaridad (su entorno social no contribuye con un posible desarrollo de la musicalidad), falta de apoyo en la familia (prejuicios negativos que se tiene sobre la música y sus “mundos posibles”), condiciones socio-económicas, etc. Es en tales casos que una curación de este tipo es invocada.

En ese sentido, se entiende que todo ser vivo –no sólo los humanos–, está dotado de razón, inteligencia y voluntad. Así, los conocimientos, habilidades, incluso la sabiduría de un pequeño animal, pueden ser transferidos/incorporados al cuerpo de un músico aprendiz. Así, es posible ‘insertar’ o estimular determinadas partes del cuerpo. Con todo, se explicó también que esto nunca será posible si no hay conciencia sobre ello.

Muchos coincidieron en explicar que cuando es luna nueva todos los seres vivos, toda la naturaleza en sí, se ve alterada por sus efectos; así, todo está susceptible al cambio, la transformación, todo organismo está *tiernito*, como dicen, todo es dócil, maleable, blando, flexible, dúctil. Así, cualquier transformación en un organismo es más fácil. Los comunarios de San Simón decían al respecto: “*En Luna nueva, hay cosas que se puede hacer y otras que no. Hay allí una ciencia...*” (San Simón, Sesión de discusión).

Y ¿cómo en concreto funcionan las curaciones para la música? Estas prácticas de curación requieren de *tratamientos* específicos. Dichos tratamientos intervienen de forma directa al cuerpo del interesado: es como *prepararlo* para que sea capaz de hacer cosas. Sus procedimientos implican una serie de valores y conocimientos específicos acerca de determinadas plantas, partes de animales y ciclos del año, los cuales, a su vez, se relacionan con requisitos y/o desafíos, principalmente motrices, que cada uno de los instrumentos musicales locales exige, incluida la voz para el canto.

Así, cualquier habilidad relacionada con el cuerpo –cantar, correr, curar, cazar, tocar, cocinar, tejer, etc.–, puede ser ‘curada’ a través de ‘tratamientos’ que involucran una diversidad

de elementos (uso de recursos naturales, medición del tiempo, cambios de luna, conocimiento de los órganos del cuerpo humano y de los otros animales). Por ejemplo, la habilidad de correr que tiene un animal como la gallina, una pava de monte o una *urina*, es compartida al ser humano, de acuerdo con estos procedimientos. *“Al varón, pa’ que tenga habilidades de, por ejemplo, ser “ligero” para la cacería, se le cura usando el tútano [tuétano] de los huesos de las patas de la urina. Se soba las piernas del futuro cazador con aquel ungüento.*

Don Miguel Sumami explicaba que sólo se cura en luna nueva porque en ese momento *todo es blando, al cuerpo todo puede entrar con facilidad.* Don Miguel ha visto cómo se curaba su hermano, y él mismo lo practicaba: metía las manos en medio de las hormigas para que sea buen cajero y decía que las *sobadas* son para que el músico sea un buen flautero.

Y, si son así de complejos estos procedimientos, ¿quién está capacitado para hacer estas curaciones? Don Nico continuaba explicando: *“...por ejemplo, un individuo que tenga ganas de ser cajero, puede ser curado por su padre o un pariente mayor cercano”.* Esta persona –cercana en términos sanguíneos o rituales–, se hará cargo de todo el procedimiento. Miguel Sumamí, músico de San Lorenzo, complementó al respecto: *“...Solamente el que sabe tocar puede hacerlo, puede conocer esos remedios.”*

Así, junto con la persona que posee la sabiduría de *curar*, dos días antes de que sea luna nueva, el aprendiz debe dirigirse al monte para cazar un pájaro carpintero: una ave que, para construir su nido, perfora a golpes la corteza de los árboles, de una forma firme y rítmicamente ordenada, hasta conseguir la pequeña cavidad que le servirá de refugio. ¿Cómo es que, en tal contexto, los conocimientos, habilidades y/o sabidurías de esa pequeña ave, puedan pasar al cuerpo del músico aprendiz? A través de la preparación de un procedimiento de alquimia, logrando un ‘remedio’ que será usado justamente durante la noche del primer día de luna nueva.

“...Al hijo del pájaro carpintero lo agarran para hacer pasar por las manos, también es para aprender a tocar flauta. Yo lo escuché no mas, pero verlo así, en realidad nada...”; decía Carmelo Quiviquivi Faldín, estudiante de Púquio.

Una vez cazado el animal, se le extrae con cuidado los sesos, para no dañar su integridad. También debe rasparse el piquito, obteniendo con ello una especie de polvillo. Estos ingredientes son mezclados con una serie de hierbas, una en especial que tiene forma específica de ‘palitoque’ (baqueta) y “otras más”, que no fueron reveladas durante las sesiones. Con ello, en una especie de pocillo improvisado, hecho de la calucha del *motacú* (casca dura de la semilla), se prepara un ungüento espeso, el mismo que debe dejarse en reposo hasta el día indicado de la fase lunar. Una vez llegado el día, éste ungüento puede ser usado para realizar fricciones en las partes del cuerpo que estarían comprometidas con la ejecución del instrumento (brazos, manos, antebrazos, músculos, hombros). Asimismo, la realización de este procedimiento debe ser en la frontera que separa el monte del perímetro de la comunidad: un lugar en el que se demarca ‘territorialmente’ el área donde viven los humanos, y el monte (y su ‘centro’), que es donde se concentran las *fuerzas* de los otros seres vivos (Rozo 2002). También fue mencionado que otro procedimiento de hacer ungüentos que tengan la misma finalidad (para el cajero), era en base al uso de *tocuras* (saltamontes).

“En el momento indicado, yo tenía que mirar directamente y sin pestañear a la luna, mientras que en bésiro, mi hermano le pedía a ésta, rogando porque ‘se salga lo que uno no sabe, no conoce’, y para que ‘venga la sabiduría’. Y mientras decía eso, me iba untando ese ungüento que teníamos ya preparado. A pesar de que mi hermano mi dijo que ese ungüento no podía yo lavar o quitármelo por unos días, en realidad yo no sentí nada en especial físicamente, sólo sentía que seguramente era importante, pues. Además, sabía que mi hermano también había sido curado por nuestro abuelo. Luego otros ancianos me contaron que así mismo habían hecho o que así les habían hecho,

siempre de padre a hijo, o de un adulto conocedor, a un niño... Ahora, la idea es que se haga esto cuando uno es joven. De unos siete u ocho añitos, que justamente es cuando uno todavía no está pues en mucho contacto con las niñas. Esto es así, porque en esta curación, después de lo que uno hace y pide a la luna, no se debe hacer tocar por una mujer, porque si una le toca, todo se cae, todo se pierde—, decía don Nico. Y continuaba: *“Otras curaciones que hice para la flauta, fueron: hacer que una quema-quema [especie de ciempiés pequeño] camine por los dedos de las manos [don Nico mostraba con un movimiento ágil de los dedos, que emulaba el movimiento de sus numerosas patitas, cómo el insecto le caminaba de una mano a otra, pasando rápidamente de un dedo al otro], así, conseguía en la música, la ligereza de ese andar.”*

“Ahora, ya para curarme para ser flautero, mi hermano me hizo meter las dos manos a un hormiguero; de ese de hormigas rojas, que son bravas. Debía dejar ahí las manos hasta donde yo podía aguantar, sin hacer nada. Sólo era estar ahí. Cuando saqué las manos, me dijo que las sacuda solamente, sin matar ninguna. Luego, él me puso en las manos y los brazos una especie de hisopo [ungüento perfumado] que él tenía ya preparado con unas malvitas [hierbas]. Hicimos esto cuando era el primer día de luna nueva, bien al comienzo de la noche [alrededor de las 19 hrs.], asegurándonos que no había nadie en el local que pudiera curiosear.” Así, don Nico nos daba otro ejemplo de lo que denominé como “transferencia/incorporación”.

“También uno tiene que golpearse los brazos con la misma flauta, los brazos y las manos, y hacerlo justo en luna nueva, pidiéndole que ella le dé el conocimiento. Luego uno debe botar esa flauta a la luna, sin preocuparse que le pase algo, botarla a donde caiga, y a la mañana siguiente, tempranito, ya uno puede recoger ese instrumento que estará ya listo para comenzar a practicar.”

“Ya, después que todo eso hicimos, ya todo comenzó. Para ese entonces, mi hermano me construyó una cajita pequeña para empezar, y también una flautita, chiquita pa que alcancen mis dedos.”

De ello, surgió otro tema. Díganos don Nico, ¿qué ocurre si a ninguno de sus hijos le interesa esto, ni la música, ni sus curaciones, y resulta que Ud. quiere y está dispuesto a transmitir estas experiencias que ha vivido a alguien más? ¿qué haría Ud. en tal caso? *“Se puede, pues, podría curar a otro niño, no tiene que ser necesariamente mi pariente”*, dijo el músico lomeriano sin titubear.

III

¿Será que todo el mundo en Lomerío comparte estos conocimientos? ¿Se *cree* en ellos? Probablemente dos ámbitos en los que se observa el desconocimiento de estas prácticas y saberes sean el de la familia, que es cuando los padres no están dispuestos a transmitirlos; y el otro será el de la religión, que, como veremos tiene una relación especial al respecto.

Con relación a la religión, en San Antonio, se discutía lo siguiente: *“El [músico de la comunidad] aprendió a tocar instrumentos de su abuelo, que era responsable de la música en la iglesia. Su abuelo le ‘entregó’ la responsabilidad en la iglesia, con todas las recomendaciones necesarias. Así, aprendió escuchando y ensayando. No se ha curado para nada porque era música para la iglesia. Tocaba para la procesión los cantos de la iglesia... como el Santoxteyo, el Dios te Salve, el Kosokrito y el Anaxtiya, y que no se pierda. Hasta ahora sigue tocando no dejando de lado todas las fiestas...”*

Los hermanos don Andrés y Miguel Tomichá coincidieron en decir que ellos fueron comprometidos a tocar en la iglesia, que fueron destinados a eso, y que, por tanto, no necesitaron ser curados para aprender a tocar los instrumentos que actualmente tocan. Ya en una conversación con don Andrés, al respecto mencionó que nunca había participado de una curación porque su padre le había transmitido la creencia en Dios y la religión católica, así que él no creía en esto de las curaciones, ni nada que tenga que ver con la luna. De todas maneras, cuando insistimos preguntando sobre el *chonono* de la serpiente

(cola de víbora cascabel) —otra forma de intervenir los instrumentos musicales—, él respondió que eso hacía para la guitarra pero que era peligroso, porque al que lo hacía, le podían perseguir las víboras o tener pesadillas. Algunos jóvenes estudiantes contaron lo mismo que don Andrés, acerca del *chonono* de la serpiente, la cual sirve para ‘curar’ la guitarra. El procedimiento consiste en meter dentro de la guitarra el *chonono* para así poder tocarla y que tenga buen sonido.

Ciertamente, estos aspectos se articulan con los procesos de enseñanza/aprendizaje musical, en los que se observa una clara división entre las prácticas musicales profanas y las dedicadas al culto religioso. Aquí, recordemos la intervención de músicos como don Andrés Tomichá, quienes afirman que, para la práctica musical religiosa, no necesitan de ninguna curación. Al respecto, un tema específico que salió a luz, es lo que el maestro Mariano Bailaba decía acerca del tema de las *curaciones* de la música: “*esto podría ser malinterpretado en la escuela, porque algunos crean tal vez que son puras ‘brujerías’*”.

Al contrario de lo que ocurre en el universo musical profano, todavía es posible observar en muy pocos casos, los resabios de jerarquías que alguna vez existieron entre los músicos que tocan música religiosa. En algunas comunidades se decía que no cualquier músico puede interpretar esa música, a pesar de que se ha comprobado la existencia un número considerable de músicos actuantes en ambos universos, como es el religioso y el profano.

Además de que la presencia del sistema musical lomeriano, junto con todos sus conceptos, valores y comportamientos musicales, está hoy bastante marginada, esto también nos indica que habría como una especie de campos separados pero que convivientes. Pareciera que, mientras que el asunto musical no esté vinculado a la iglesia católica, estas curaciones tienen toda la fuerza y posibilidad de acción. De lo contrario, la gente simplemente dice que no los necesita, porque estarían recibiendo el don gracias a su

fe y la voluntad divina. En cualquier caso, se ha observado que las prácticas y saberes de ambos “mundos” (católico y tradicional), pueden fácilmente convivir en una misma persona. Se trataría de dos campos que se sobreponen y se respetan al mismo tiempo. Una encrucijada que si bien puede llegar a ser tensa, puede llegar a ser musicalmente productiva.

Durante las sesiones se contó la historia de un joven lomeriano que deseaba tocar la guitarra. Para ello, hizo un ‘encargo’ al diablo, dejando toda la noche la guitarra con cuerdas nuevas y destempladas al pie de un *bibosi* (árbol emblemático de Lomerío, perteneciente a la familia de las bombacáceas), acompañado de una botella de alcohol. Al día siguiente, el joven volvió al lugar y ya no encontró el alcohol, descubriendo que su guitarra estaba ya templada. Se la llevó y la puso debajo de su hamaca. Aquella medianoche, la guitarra comenzó a sonar y el joven ya pudo tocarla.

Este corto relato vinculado a un instrumento musical no-lomeriano, que habla de un *diablo*, y que, naturalmente, reconoce la existencia de un Dios católico, nos puede remitir a experiencias musicales muy similares del altiplano. Nos referimos al ‘serenado’ de instrumentos que se hace para conseguir no sólo la inspiración musical y las tonalidades, sino también la compañía y poderes seductores de las fuerzas que habitan un sub-mundo que no es controlado por ningún ser mortal, sino por entidades, como el *Sirinu* y el *anchanchu*, que son históricamente emblemáticas en el mundo de la música andina.

Traer a colación este paralelo intercultural no quiere decir que haya simplemente una posible apropiación y re-interpretación de antiguas ‘creencias’. Lo interesante quizás es destacar que dichas apropiaciones y relecturas son parte de una serie de decisiones e imaginarios que la gente tiene alrededor de la música, y que ello conlleva, por supuesto, a una serie de cambios y continuidades musicales, las cuales son capaces de poner un

punto distintivo en la relevancia social de la música lomeriana.

Por otro lado, todo músico urbano sabe que existen numerosas ‘creencias’ vinculadas a la música, como ocurre con la prescripción de que un cantor sin experiencia, debe ingerir huevo crudo todas las mañanas para de inmediato tener ‘buena voz’, o el consejo de que el instrumentista debe acostarse y dormir junto a su instrumento todas las noches, para tener una unión mucho más estrecha con él (como ocurre también en los cuarteles militares, y la creencia de que uno deba relacionarse y dormir de igual manera con el fusil asignado). Estos conocimientos podrían corresponder a una ‘sabiduría popular’ que hoy en día es de conocimiento extenso y generalizado, cuyo origen puede ser muy difícil de determinar.

También se discutió entorno al hecho de que la práctica de este tipo de curaciones no tiene que ver solamente con la música. ¿Por qué pedirle específicamente a la luna, don Bruno?, se le preguntó al músico anciano. *“Tiene mucho poder la luna aunque parezca chistoso, pero es verdad. A veces es pícara [la luna]. Por ejemplo, hice la prueba con la siembra de maíz. Bonito de un comienzo, pero cuando ya esta dando la fruta con un ventarrón todo de cae y de nada sirve. Y en todo, la siembra de la yuca, al aserrar la madera se parte. En cambio, para las curaciones hace efectos buenos para nosotros, o sea, tiene poder sobre la naturaleza y el ser humano y lo espiritual... Todo es para la luna nueva, porque es tierno, penetra con facilidad en el cuerpo y hace efecto y se hace por tres veces en cada luna nueva”*.

Ciertamente, los efectos de la luna nueva parecen repercutir en muchos otros ámbitos de la vida diaria. Por ejemplo, muchas mujeres dicen que cuando tejen en luna nueva, el tejido se encoge sin remedio, dando por resultado un tamaño mucho menor para la prenda esperada. Dicen también que *“no sirve lavar ropa en luna nueva, porque la ropa luego se rompe rápido. No dura.”* *“Yo le he pedido a la Luna el arte de curar, y la Luna me concedió”* (Isable Chuvé Parapaino, curandera).

IV

¿Qué y cómo se está enseñando la música en las escuelas de Lomerío? Al parecer, complejos conceptos como el de las curaciones musicales no estuvieron, ni están hoy presentes en la educación musical considerada “formal” en nuestro país.

Las primeras nociones de lo que en el pasado fue la presencia de la música lomeriana en las escuelas, indicaban: *“...En la escuela no se enseñaba la música porque era prohibido.”* (Bruno Suarez, músico anciano). *“...nunca nos enseñaron, ni en la escuela siquiera. Es que era prohibido tocar esa flauta, porque decían ‘jeso es pa borrachos!’...”* (Juan Parapaino Ch., músico y luthier).

Ciertamente, el tema ha detonado sentimientos adversos. Mientras que algunos aseguran que la música “tradicional” se va a perder, argumentando que hoy en día, inclusive *“hay fiestas paralelas”* (Dolores Charupá, anciana) en las que lo tradicional tiene poco menos que pelearse el espacio, con lo no-tradicional; otros se muestran mucho más optimistas al respecto: *“Cuantos años yo les escuché a esos que dicen que se va a perder, que ya no se toca caja, ya no se toca flauta, que se va a perder. Entonces decimos nosotros: no se va a perder, más bien viene con fuerza ya. Así, si nosotros no tocamos, se pierde... Si ya no hay cajas, se perdió porque no lo practicamos nosotros, más vale tocar y hablar en chiquitano, así yo lo escucho”* (Juan Masai, músico y agricultor).

Con todo, existe consenso en identificar que uno de los mayores desafíos es fortalecer la música lomeriana desde dentro, *“incentivando a los jóvenes sobre la base de que la música propia tiene el mismo valor que cualquier música del universo”* (María Jesús Mangarí, profesora); mostrando además, el hecho de que en las mismas comunidades hay muchas cosas que se desconocen sobre el propio sistema musical. En San Ignacito, por ejemplo, en una plenaria se nos decía: *“Aquí no existe ese instrumento, el Tyopix, que es de los nuestros. Aquí nadie sabe tocarlo. Lo que estoy diciendo es que no nos interesa aprender... No lo conocemos,*

ni sabemos cómo es su sonido. Ya no existe puej... así se ha perdido porque tal vez no había interés. Así que, si no hay un interés de tocar un instrumento, y si también los padres no tienen interés de enseñar a sus hijos, todo eso se va a perder.”

Durante las sesiones de discusión en Santa Anita, surgieron algunas preocupaciones entre los participantes, quienes veían como muy importante el poder recuperar las denominaciones en “lengua originaria” de todos aquellos elementos que constituyen su música, y no depender sólo del conocimiento de los más ancianos, que poco a poco se está perdiendo. En efecto, otro aspecto que ha sido observado, fue la relación que tiene el desarrollo de la música con el desarrollo de la lengua nativa. Se dice que la recuperación de la una puede contribuir en mucho la recuperación de la otra. Es decir, los problemas relacionados con la música son fácilmente identificables en el uso y ‘pervivencia’ del *besiro*: un asunto compartido que se hace evidente no sólo en los más jóvenes, sino también en las personas mayores. “...*Todo era en besiro. Ahora todo ha cambiado. No sé cómo ha entrado ese castellano. Nuestros hijos no quieren hablar. Mi hijo no lo habla bien. Yo crecí al lado de una viejita que no hablaba castellano. Sé escribirlo. Ahí mis hijos la escuchaban, yo creo que es así que se puede recuperar...*” (María Jesús Mangarí, profesora).

Es importante destacar que, localmente, existe plena conciencia de las mismas limitaciones que tuvieron tanto la música como la lengua nativa en las escuelas: “*La música no se enseñaba en la escuela. Igual pasaba con otras cosas. Por ejemplo, era prohibido que las mujeres aprendan a leer y escribir. Sólo podían los varones por la cuestión del servicio militar... Si no se enseña y no se practica, la música y la lengua se van a perder, porque los que saben ya son unos cuantos y ya son ancianos... Si se enseña en la escuela se va a conservar. Hay peligro que se pierda*” (María Sumami, anciana).

Obviamente, mientras se reconocía la necesidad de fortalecer el uso del *besiro* principalmente en el hogar, las fiestas y las escuelas, también se consideró la importancia

de las variaciones dialectales que pueden implicar notables diferencias, tanto idiomáticas cuanto musicales.

“*Puede ser que la música recupere si hay alguien que lo haga. Así como ahora, ya hay escuela y maestros para enseñar. Lo mismo pasa con el idioma que ya también se está perdiendo... En todas partes se dice que aquí es donde la cultura es pura y se mantiene viva. Porque otros pueblos, como Concepción, San Ignacio y San Javier, ya se perdió gran parte de su cultura. Por eso los turistas vienen directo hasta aquí*” (Francisco Cuasase Soriocó, anciano).

Ahora bien, todo sistema educativo se debe a sus maestros. A través de distintos encuentros realizados con profesores de los establecimientos educativos locales, quisimos informarnos más acerca de los aspectos relacionados a los contenidos en música que se imparten en los establecimientos educativos lomerianos. Un aspecto importante que ha sido señalado es que no se cuenta con profesores que han sido formados en la especialidad de Música en las entidades de educación superior del país, y peor aún, que estén en condiciones de abordar los procesos de enseñanza-aprendizaje desde discusiones ontológicas, como las que aquí planteo.

En general, las posibilidades reales de que existan profesores especializados en la disciplina musical en Lomerío son escasas. En todas las consultas realizadas, se nos ha informado que en Lomerío no hay profesores formados en música. La Escuela Superior de Formación de Maestros (ESFM-MIC), definitivamente no ofrece esta especialidad, razón por la cual, puede afirmarse que, todo profesor/a que desee trabajar con contenidos específicos de música, debe hacerlo basándose en su propia experiencia y sobre la base de los contenidos mínimos que se imparten en la actualidad. Pero, esto podría no ser un problema, porque más allá de que la ESFM-MIC no incluya contenidos como las “curaciones musicales”, el “basarse en la propia experiencia” podría ser una oportunidad única ya que se ha podido constatar que muchos profesores sí tenían estas experiencias,

pero no las incluían en sus programas de enseñanza, no sólo porque no se les fue enseñado de esa manera, sino porque además, no hay todavía la conciencia de que podría ser importante hacerlo.

En un plano general, la currícula educativa en la actualidad, está desarrollando contenidos enfocados en la idea de ‘calendarios culturales’, a partir de lo cual, la música tiene poco espacio y desarrollo, con relación a otros aspectos culturales. En los establecimientos en los que se trabaja la Música como asignatura, se lo hace desde contenidos básicos de teoría musical europea, profundizando en pocos aspectos de la historia musical de Bolivia, a partir de dos distinciones musicales generales: de “occidente” y de “oriente”. Sobre esa base, la enseñanza musical continúa desarrollando, explícita o implícitamente, la idea de que el mundo “empírico” de la música (hacer “música al oído”, sin disciplina ni notación musical), como sería el caso de la teoría de las curaciones musicales y todos los valores y conceptos que le corresponden, es una opción incompleta, informal, y carente de seriedad. Peor aún, carente de teoría: esa forma de hacer música no tendría técnica, método ni principios disciplinarios.

Como si eso fuera poco, en gran parte de los establecimientos educativos, si no en todos, no se cuenta con suficientes instrumentos musicales como para desarrollar cursos específicos de instrumento, peor aun si se trata de instrumentos del sistema musical tradicional local. Tampoco se desarrollan cursos de audición musical ya sea por falta de: materiales musicales (CDs, casetes, DVDs, etc.), equipos de reproducción adecuados o información suficiente sobre culturas o sistemas musicales, sean propios o ajenos.

En el aula, los profesores que trabajan con contenidos de música tienen el objetivo de identificar ‘talentos’ musicales, con quienes tienen previsto desarrollar procesos específicos. Por lo mismo, los estudiantes que no muestren talento o interés en la música, invariablemente deben avocarse a la danza, como si ésta fuera la “opción consuelo”.

Por las mismas razones, en este contexto, uno de los principales productos generados a partir de la forma como ha venido entendiéndose la enseñanza musical en las últimas décadas, ha sido el trabajar con la música folclórica boliviana: desde la danza, como la opción principal y más generalizada; y desde la conformación de pequeñas agrupaciones musicales, con repertorios de las agrupaciones folclóricas bolivianas más mediáticamente exitosas; un panorama que, según lo discutido, no va a cambiar: en las escuelas del país, el *folclore* es más enseñado que las músicas consideradas ‘tradicionales’, ‘nativas’, ‘propias’, ‘autóctonas’ u ‘originarias’.

En las Tierras Bajas de Bolivia, los festivales de música folclórica en contextos urbanos, como es el conocido Festival “Sombrero de Saó” (cuya ‘trayectoria’ comenzó a principios de los años ochenta), y el Festival *Elay Puej*, entre otros eventos musicales urbanos que han conseguido atraer a numerosos músicos de las provincias a lo largo de varios años (Massud 2010), han generado una cierta preocupación por el uso de algunos elementos tradicionales de las músicas de la macroregión.

Sin embargo, la otra cara de esa moneda, posiblemente sea que se esté contribuyendo a una valoración monetaria, más que cualitativa, del “hacer música”, y la consecuente e inevitable transformación de la experiencia musical en un negocio mercantil. Este fenómeno viene aparejado con la ruptura de las prácticas musicales tradicionales y una serie de tensiones y contradicciones que comienzan a surgir a nivel local; un panorama que no deja de preocupar a muchos lomerianos. Se ha observado que el hecho de que las canciones lomerianas se dejaron de cantar en *besiro*, obedece a numerosos cambios, como los suscitados desde la Iglesia católica, o los efecto de los festivales y concursos folclóricos que fueron organizados desde los años 1980s, por algunos colegios locales e instituciones cívicas departamentales.

Ahora bien, en cierta medida, esto está sucediendo en las escuelas locales. “En los

festivales de las escuelas es donde más se ve que se está modernizando la chovena. A pesar de que ésta pueda seguir siendo original para nosotros” (San Lorenzo, Sesión de Discusión). ¿Será que esto pueda ser discutido a nivel intercomunal?

A diferencia de otras regiones del país, en la actualidad, los profesores que enseñan en Lomerío con oriundos del territorio y sus áreas de influencia más directas (Concepción) (se dice que después de los años ochenta ya no se veían profesores ‘collas’). Si bien esto es evidente, no dejó de mencionarse con preocupación que el sistema educativo promueve que los mismos profesores lomerianos estén ‘introduciendo’ a las escuelas los repertorios folclóricos, ya sea por algún vínculo personal con otras culturas (p.e. matrimonios interétnicos), o por haberse formado en Normales del interior del país, en las que, al parecer, ésta es una opción muy recurrente.

Con todo, en las escuelas todavía se observa que muchos profesores están trabajando con repertorios y/o contenidos que pueden considerarse ‘ajenos’ a la cultura lomeriana, como es el caso de formas estilizadas de la saya afroboliviana, de chacareras y cuecas chaqueñas, y de otros géneros más ‘tristes’, como es el huayño andino; elementos que, por ser notablemente estilizados, podrían estar contribuyendo a lo que es definido como proceso de ‘folclorización’ de la música. De hecho, no se encontraron ni rastros de los saberes locales acerca de la experiencia musical lomeriana.

También se ha observado que, en la actualidad, las instituciones, al parecer, se han interesado más por la lengua nativa que cualquier otro elemento de la cultura lomeriana, descuidando quizás aquello que los mismos lomerianos había puesto en relevancia: un trabajo de fortalecimiento de la lengua, podría atañer directamente al fortalecimiento de la música. A pesar de que la música sí ha sido objeto de algunos programas alternativos, ésta no ha recibido la misma atención en cuanto a programas, investigaciones, desarrollo de cartillas, etc.

Cabe destacar aquí una experiencia específica de formación musical: el programa de rescate de la música lomeriana, un programa del Gobierno Municipal que convocó a músicos como Mariano Bailaba, Pablo Roca, Andrés Tomichá, Pedro Soriocó, Tomás Choré, Pedro Salvatierra, entre otros, quienes fueron contratados para enseñar la música ‘propia’ en distintos establecimientos educativos locales por un período variable (seis meses aproximadamente), llegándose inclusive a establecer una Escuela Musical Autóctona en San Antonio.

Infelizmente este programa fue interrumpido por el cambio de gestión municipal, inmediatamente luego de que empezaron las elecciones correspondientes. Por ello, hasta ahora no ha llegado a formalizarse dentro de la malla curricular escolar, no ha sido asumido por todos los establecimientos de la TCO, ni cuenta con recursos suficientes para tener continuidad.

Después de varias consultas con las autoridades municipales actuales, con directores y profesores de algunos establecimientos educativos, y con los mismos músicos lomerianos, en la actualidad, nadie pudo decir si es que éste proyecto tendrá o no continuidad en el futuro. Lo que sí quedó claro durante las conversaciones fue, por un lado, que dicho proyecto nunca fue objeto de seguimiento, evaluación y/o sistematización de las experiencias, con la finalidad de poder identificar elementos que permitan medir el grado de aprovechamiento por parte tanto de maestros como de la población estudiantil, o la población en general; y, por otro, que nunca se definieron criterios que permitan de alguna manera unificar (lo que no significa ‘uniformar’) la enseñanza de la música nativa, y garantizar que, con referencia a lo que se pueda considerar como ‘sistema musical lomeriano’, se esté impartiendo una enseñanza completa en todas las escuelas de la zona.

Posteriores a esta iniciativa, surgieron también algunos casos aislados de contratación de profesores, pero al parecer, no contaron con un programa específico e

institucional que los respalde: “...pero después que el Gobierno Municipal se ha preocupado por la música, contrataron a un músico para que enseñe a los niños de la primaria durante 5 años. Durante ese tiempo aparecieron niños que les gustó y otros que no, y los que han aprendido ya han salido afuera del país para demostrar la música lomeriana. Aquí depende el interés de cada niño al igual que las mujercitas, la enseñanza es para ambos sexos. En la escuela se nota bien lo que les interesa, lo cuida su instrumento” (San Antonio, Sesión de discusión).

Don Nico Supayabe también fue maestro de música en las escuelas de Púquio. Convocado por el Gobierno Municipal de San Antonio, y recibiendo como salario un pequeño incentivo económico, él recuerda que nadie le proporcionó ningún método, programa, o contenidos mínimos para que enseñe, en el entendido, claro está, que se consideraba que era el maestro quien sabía qué es lo que debía enseñarse acerca de la música lomeriana. Y claro, sobre la base de su propia experiencia, él llegó a enseñar flauta, *fifano*, *secu secu*, bombo y caja. En aquel período, don Nico llegó a tener más de 40 estudiantes, enseñándoles por un lapso de seis meses ininterrumpidos. De ese grupo, recuerda el músico, fueron cuatro alumnos los que se destacaron, quienes están tocando no en fiestas todavía, sino en los eventos musicales organizados por los establecimientos educativos.

Estas experiencias de contratar músicos ‘empíricos’, ‘sabios’ o ‘especialistas nativos’ para enseñar la música nativa se replicaron en Concepción y en otros colegios centrales de Lomerío. Sin embargo, se observa que estos músicos han enfrentado una serie de dificultades para atender las exigencias de un curso impartido dentro de una sala de aula. En general, se ha visto que, a pesar de sus amplios conocimientos sobre la música ‘tradicional’ lomeriana, varios de estos especialistas no tuvieron suficientes herramientas para manejar un proceso pedagógico ni para ‘lidiar’ con estudiantes jóvenes y niños.

Frente a este panorama, ¿qué música se debería/podría enseñar en las escuelas de

Lomerío? ¿Cuál sería la mejor forma de enseñar música en un contexto como Lomerío?. El “¿qué hacer?”, seguía en discusión cuando las personas intervenían con opiniones diversas: “no sólo lo nuestro, aunque eso sea un peligro, porque los jóvenes exigen, porque toman contacto con otras músicas”; otros decían: “se debe enseñar la música propia, porque nadie enseña reggaetón en la escuela, es por pura moda, eso se aprende afuera”; algunos argumentaban: “primero lo nuestro, lo que refleja la cultura y la identidad”; a lo que otros retrucaron: “eso no es posible por la influencia de los medios de comunicación... ¿Quién no escucha la radio? ¿Quién no compra los Cds?...”

V

De hecho, ante la pregunta acerca de qué podría enseñarse sobre música en una escuela o colegio, uno de los mejores puntos de partida tal vez podría ser el conjunto de propuestas, tanto de experiencias como de contenidos educativos que el educador en música canadiense Murray Schafer publicó en diferentes libros (1965, 1975, 1982, 1985, 1992, 1994, 2003), pero, ciertamente, desde contenidos que debieran estar avocados a conceptos, valores, productos y comportamientos musicales regionales.

En efecto, y con directa relación al último punto, en Palmira se hizo una observación muy elocuente al respecto: “Si preguntamos qué música se debe enseñar en nuestras escuelas y colegios, para eso está eso que se habla: la interculturalidad. Debemos conocer todo, no discriminar. Si vemos bien ahorita, en nuestro medio mayormente no funciona cien por cien la radio. Yo tengo y escucho la radio de San Julián y entonces es ahí donde se escucha música del altiplano y otra música” (Palmira, Sesión de discusión).

Ahora, si nos basamos en ese principio de interculturalidad, tal vez podríamos poner atención en temas como los que son propuestos en este trabajo, descubriendo temas específicos que, sumados, constituyen lo que hemos tratado de definir como el ‘Sistema Musical Lomeriano’; claro está, complemen-

tado y contrastado con todo el universo de la música no-lomeriana.

Sin embargo, frente a todo lo expuesto, un aspecto paradójico fue la demanda de muchos músicos locales de hacer “traducir” las músicas lomerianas a textos de partitura. La conversión del sistema musical lomeriano en un sistema musical escrito, es un tema que no está inmune a las contradicciones, como se expresaba en una Sesión de Discusión realizada en San Lorenzo: “...*en sí, los maestros de música, los nativos, no saben esas notas. No saben esa pedagogía. Son empíricos... A pesar de que eso empírico también se escucha bonito...*”.

Definitivamente, más allá de cualquier contradicción, el tema de la representación gráfica de la música trae consigo las preguntas: ¿cómo, para qué, y para quién? En el marco de la investigación realizada en este contexto, junto con los compositores Oscar KelleMBERGER y David Arze, se hizo el ejercicio de transcribir algunas músicas lomerianas usando la notación musical europea. Tal experiencia permitió hacer una serie de análisis importantes para re-pensar el uso de la notación escrita y las transcripciones, tanto para la investigación de músicas autóctonas como para su enseñanza en las escuelas.

En general, no cabe duda de que las transcripciones han servido mucho para varios objetivos. Por ejemplo, han sido de gran utilidad histórica para evitar que ciertas tradiciones y obras musicales se pierdan en el olvido. Han servido también para dar continuidad a una serie de tradiciones de enseñanza/aprendizaje musical. También han servido para que se generen análisis comparativos que han confrontado elementos de diversas culturas musicales.

Sin embargo, también debemos reconocer lo siguiente: a) que una notación musical como, por ejemplo, la europea, es un lenguaje en sí mismo, que requiere de varios años de entrenamiento para ser dominado como idioma; b) que en muchos casos, el uso de transcripciones ha generado el desarrollo de una cultura conservacionista, coleccionista, archivística y clasificatoria de la música que

busca casi ‘detenerla en el tiempo’ para que no pierda cualidades que han sido registradas en un momento dado, y que éstas se conserven a lo largo de la historia.

Pero, si aceptamos la idea de que hay un sinnúmero de cosas que se puede decir acerca de la música, sin la necesidad de representarla gráficamente, podemos también reconocer que existe un conjunto de procedimientos y actitudes en el uso de notaciones escritas en la música que, de acuerdo al etnomusicólogo rumano, Marin Marian-Bălașa (Marian-Bălașa 2005:19), van más allá del simple uso de un recurso técnico.⁵ En efecto, la pregunta crucial aquí es, ¿quién realmente precisa de notaciones musicales?

Por un lado, a pesar de que muchos defienden la idea de que las transcripciones son suficientemente precisas para proporcionar una base válida para el análisis y la comparación de aspectos de estilo de una música en particular, Marian-Bălașa no dice que toda transcripción sólo nos provee un información parcial (Marian-Bălașa 2005:6). Trabajos como éste muestran que los resultados de este tipo de documentos escritos proporcionan sólo aproximaciones que están sujetas a los intereses, expectativas y sesgos de cada transcriptor. El uso de la notación escrita para transcribir músicas viene a ser un campo estrictamente subjetivo, una experiencia personal que, por lo tanto, está sujeta a la interpretación y a un alto grado de re-composición de lo que se escucha. Por lo tanto, ninguna transcripción humana puede pretender ser perfecta, objetiva ni completa (Marian-Bălașa 2005:7). Además, aun cuando los etnomusicólogos hayan propuesto un sinnúmero de alternativas gráficas y simbólicas, por lo general, la notación escrita no ha sido capaz de dar cuenta de las complejidades y detalles mínimos de las músicas ‘orales’.⁶

Todas estas ideas sugieren que las transcripciones musicales que se hace en la etnomusicología, y en consecuencia, el uso de la notación escrita y convencional de músicas transcritas, que se usa en la enseñanza, acaba respondiendo sólo a los intereses y

preocupaciones de uno que otro sector de la sociedad nacional, no necesariamente a los pobladores de Lomerío.

Entonces, ¿sirve la transcripción musical para evitar que la tradición y producción musical lomeriana se pierdan en el olvido? ¿Sirve para el desarrollo de los procesos de enseñanza/aprendizaje musical lomerianos? ¿Sirve para comprender, explicar o registrar conocimientos musicales que emergen de la relación entre humanos y otros seres vivos? Probablemente no.

Entonces, al respecto de la existencia de notación escrita en la música, el educador musical, Murray Schafer (Schafer 2003:306), decía de forma muy elocuente: “cuando las personas asocian la música con una partitura, con notas, con un pentagrama o con un papel ‘pautado’, se hace urgente una re-evaluación de las técnicas de enseñanza vigentes”. El autor decía esto debido a que defendía la idea de que la música es algo que suena. Sin sonido, ella deja de ser música. En este sentido, Schafer explicaba que, contrariamente a esa naturaleza, la lectura musical “incita muy fácilmente a que se desvíe la atención hacia el papel, hacia pentagramas que no son los sonidos”.

No podemos negar que el uso de notación escrita en Bolivia se ha convertido en un asunto muy arraigado, que más allá de sus errores y/o aciertos, poco ha sido discutido con relación a las músicas cuyas tradiciones no parte del recurso escrito. En Bolivia no son pocos los que se han apropiado activamente de esa tradición escrita, pero frente al panorama que nos muestra una investigación contemporánea, podemos ver también que ideas de educadores como Murray Schafer todavía no han sido discutidas con suficiente alcance, principalmente en contextos como Lomerío.

En este tema, podemos identificar inclusive una creencia bastante errada que, ciertamente, es necesario discutir también por su relación con el uso de la notación escrita: se cree que toda investigación musical debe generar partituras, si es que se considera

seria, formal y consistente. Lo errado de esta creencia se evidencia al haberse demostrado que el carácter serio, formal y consistente de una investigación etnomusicológica no depende del uso de transcripciones. Pero, al constatar investigaciones musicales que no incluyen la existencia de complejos sistemas teóricos que vinculan a los seres vivos, humanos y no humanos, en actividades igualmente complejas, como la música, a lo mejor sí podríamos dudar de su seriedad.

No se puede ocultar un hecho crucial, propio de los sistemas musicales vigentes en Bolivia: sin recurrir a ningún sistema de notación escrito, ni a métodos de transcripción musical, las culturas musicales, como es el caso de la música lomeriana, han coexistido a lo largo de siglos, y continúan reproduciéndose sin el riesgo de perderse en el olvido, sin perder un mínimo de capacidad creativa o fuerza transmisiva, sin perder su lugar en la memoria colectiva.

Tampoco podemos negar que estos sistemas musicales han sufrido una serie de marginaciones históricas, y aún hoy se ven obligadas a competir por ganar visibilidad frente a otros lenguajes musicales. Sin embargo, creemos que estos sistemas musicales podrían cobrar mayor visibilidad, una vez que consigan mostrar hacia fuera su complejidad como Sistemas; también desde que asuman el desafío de propiciar su continuidad y autonomía en esta época de cambios acelerados, de sobre-información, de fronteras permeadas y viajes constantes.

En Lomerío existe un sistema musical complejo que puede y debe ser enseñado como tal. Dentro de dicho sistema, existen suficientes elementos y técnicas como para hacer posible la transmisión formal de los conocimientos y habilidades musicales a los jóvenes y niños, sin que ello signifique que la música lomeriana deba adaptarse o transformarse a otros criterios, valores, conceptos o procedimientos. Así, al igual que investigadores como Kellemburger («Informe de Transcripción de músicas de Lomerío», 2010.), creemos que los métodos de

enseñanza/aprendizaje ‘tradicionales’ son más rápidos y efectivos que los métodos de lectoescritura convencionales. En este sentido, en un mundo plagado de tecnologías, redes informáticas y nodos infinitos de comunicación interactiva, la utilización de recursos audiovisuales, a través de los cuales se represente contenidos como los de las curaciones musicales, entre tantos otros, podrían ofrecer sorprendentes beneficios didácticos para el aprendizaje de la música lomeriana.

VI

¿Es posible abordar el análisis de este panorama desde otra perspectiva? En Lomerío, todo indica que la musicalidad es una capacidad humana que puede ser lograda a partir de principios que no pasan por las relaciones, instituciones, cualidades o procesos controlados o diseñados por los seres humanos. Este tema propone un debate muy rico y necesario. Desde hace aproximadamente dos décadas atrás, se ha instaurado en la disciplina antropológica un cambio paradigmático que tiene que ver con la vieja discusión acerca de la posible separación entre cultura y naturaleza y, obviamente, con el resto de discusiones concomitantes que aquello generó.⁷

Una antigua ontología occidental cartesiana, cimentada en la oposición de dos principios: la mente (idea) y el cuerpo (materia) tuvo tan fuerte correlato en el proyecto occidental de academia, que acabó instalándose en los rincones más alejados de las tierras colonizadas; consolidando un “relato hegemónico acerca de la distinción cualitativa que separa a seres humanos del resto de seres vivos” (González-Abrisketa and Carro-Ripalda 2016), desde lo cual se entendía un “proyecto” de humanidad que poco a poco abandonaba su condición natural para ingresar en la cultura (Lévi-Strauss, 1981), gracias a lo cual la naturaleza habría sido superada por una estructura cultural, mucho más compleja que aquella. A mayor “distancia” de la naturaleza, la cultura alcanzaba mayor complejidad y riqueza. Por lo mismo, mien-

tras más alejada de la humanidad, la naturaleza acabó “convirtiéndose” en aquel reino indómito cuya única razón de ser, era esperar a ser conquistado, domesticado, controlado (González-Abrisketa y Carro-Ripalda 2016).

En los posibles giros de carácter ontológico, no es tan importante cómo nombramos o, en última instancia, cómo representamos las cosas, a partir de nuestras capacidades racionales y cognitivas (epistemología), sino a partir de cómo es que concebimos esas cosas desde su propia naturaleza trascendental. Empero, y esto creo fundamental destacar, no se trataría de una nueva teoría, sino de una manera totalmente distinta de comprender la investigación social, desde de la simple descripción y, por supuesto, haciendo posible trabajar con materiales etnográficos, en formas novedosas y experimentales, ya no en concentración ni dependencia del control que supuestamente goza el régimen de la palabra escrita, el texto publicado o la idea racionalizada. En efecto, hay bastantes argumentos –aunque todavía con mucha crítica y, sobre todo, sospecha por parte de la Academia en general–, para defender este giro como una intervención metodológica que opera cambios en la definición de las fronteras entre cosa y persona, animal y humano, individuo y sociedad, y naturaleza y cultura.

Así, sea como un proyecto declaradamente interpelador de los sistemas de pensamiento propios de un régimen epistémico moderno y occidental, o como esfuerzos por realmente trabajar en diálogo y desde antiguos saberes locales, varios autores, hombre y mujeres, han venido proponiendo diferentes soluciones teóricas y metodológicas para subvertir dicho orden de dicotomías, impuestos como verdades universales y absolutas (B. Latour, Haraway, T. Ingold, M. Strathern, E. Kohn; Descola y Palsson; E. Viveiros de Castro; E. Morin; y las discusiones entorno a la *antropología simétrica*; el *animismo*, el *perspectivismo-multinaturalismo*, la *antropología de la complejidad*, la *antropología ontológica*; la *antropología situada*; entre otros).

Ahora bien, ¿podrían los estudios musicales reconocer aquel panorama y posicionarse teórica y metodológicamente, pero hacer eso no por moda, sino en función de trabajar directamente con verdaderos saberes locales que ven y transforman el mundo ya no desde el ser humano como centro y explicación última de todo? ¿Es posible hablar de ontologías musicales? ¿Podríamos entender la música en Lomerío sin saber nada acerca de las prácticas y saberes que giran entorno a las curaciones? ¿Es posible hablar de Ontologías musicales?

A la luz de lo que podríamos denominar “encuentro de diferentes universos de saberes”, recordemos lo que el maestro Mariano Bailaba decía acerca del tema de las *curaciones* de la música: “*esto podría ser malinterpretado en la escuela, porque algunos crean tal vez que son puras ‘brujerías’*”. Todo aquello que se dijo acerca de las *curaciones musicales*, son saberes específicos que desde mucho tiempo atrás han hecho posible la existencia y reproducción de la música en Lomerío. Ahora, si se diera el caso de poder introducir estos saberes en, por ejemplo, el sistema de enseñanza musical, para re-constituírlos como sabiduría local, no serviría de nada buscar sustentar y/o verificar su validez y veracidad científica. El desafío, antes que nada, será reconocer el enorme valor ontológico, cultural e incluso organizativo que le ha caracterizado en Lomerío a lo largo de toda su historia. Tampoco se trata de que, enseñando estos temas en la escuela, se deba llegar a *convencer* o inducir a los aprendices de música a que se hagan este tipo de ‘curaciones’ para ser buenos músicos. Se trataría tal vez de crear conciencia en ellos, a partir de un conocimiento integral, acerca de lo que significa hacer música en su propio contexto.

De esta manera, este universo de elementos que parecería interminable, nos ha conducido a considerar la relación que sienten muchos lomerianos con los ciclos de la Luna y, a partir de ello, las formas a través de las cuales seguramente ven y entienden la vida, la presencia de los seres humanos en el planeta, las nociones de lo bello y lo eterno.

Tantas cosas nos han conducido en esta experiencia hacia una serie de saberes acerca de la Luna, y más concretamente, a curaciones musicales, que implican un universo simbólico y de valores mucho más complejos que simples leyendas populares, supersticiones o “antiguadas”; no sólo por el hecho de que gran parte de los entrevistados han tenido experiencias propias y directas al respecto, incluidos los ‘hermanos’ de las sectas religiosas, sino también porque parecería reinar la idea de que, entre los seres vivos que cohabitan en un mismo territorio, existe una directa capacidad de ‘pedir’, ‘transferir’, ‘recibir’ y ‘apropiar’ aptitudes y cualidades que también hacen posible la reproducción de un sistema musical concreto. Ciertamente, estos saberes son parte de un sistema complejo y muy valioso sobre el cual se sustenta todo el sistema musical lomeriano y que, por cierto, podría seguir siendo estudiado con mayor profundidad o, en el mejor de los casos, desde nuevas consideraciones ontológicas.

Desde los resultados de su reciente libro (Kohn 2013), una experiencia de exploración etnográfica/ontográfica de cómo los Runa de la alta Amazonía ecuatoriana se relacionan con los seres vivos (animales, fantasmas y espíritus), Eduardo Kohn se preocupaba por el tipo de realidad que la antropología –y sus especialidades hermanas–, ha sido tan buena en explorar, la misma que se ha restringido a una sola: aquella realidad que se construye socialmente solamente. El problema, nos dice, es que se trata de un tipo de realidad que puede hacernos ciegos a otros tipos de realidades (Kohn 2014).

Referencias Citadas

- Arrien, M., G. Brik, J. Riester y M. Rojas
2006 *Saberes del Pueblo Chiquitano*. APCOB-Ministerio de Educación. Programa Amazónico de Educación Intercultural Bilingüe. Atlántida, Santa Cruz.
- CEPOCH-OICH
2007 *Recuperación de saberes y conocimientos ancestrales y propuesta territorial*

- educativa del Pueblo Originario Chiquitano*. Sidney Torres. Concepción.
- Combès, I.
2010 ¿Indios y blancos? Hacer (etno) historia en las tierras bajas de Bolivia. *Boletín americanista* 60: 15-32.
2012a Susnik y los gorgotoquis. Efervescencia étnica en la Chiquitania (Oriente boliviano). *Indiana* 29: 201-220.
2012b Etiquetas “versus” neologismos: la antropología como representación. *Boletín americanista* 65: 131-144.
- Fernández, J. P. (P.)
1896 *Relación historial de las misiones de los indios, que llaman Chiquitos que están á cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay*. Vol. I y II. Nueva Asunción, Madrid.
1992 Síntesis etnográfica de los Chiquitos. In *La Utopía Posible: indios y jesuitas en la América Colonial*, I: Brasil, Perú, Paraguay y Nuevo Reino.: M. Marzal. U. Católica del Perú, Lima.
- González-Abrisketa, O. y S. Carro-Ripalda
2016 La apertura ontológica de la antropología contemporánea. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 71(1): 101-128.
- Hoffmann, W.
1979 *Las Misiones Jesuíticas entre los chiquitanos*. Fundación para la Ciencia y la Cultura, Buenos Aires.
- Huseby, G. V., I. Ruiz y L. J. Waisman
1995 Un Panorama de la Música en Chiquitos. En *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, editado por P. Querejazu, pp. 659-670. Fundación BHN - La Papelera S. A., La Paz.
- Kellemberger, O.
2010 Informe de Transcripción de músicas de Lomerío. Documento inédito.
- Knogler, J.
1979 Relato sobre el país y la nación de los chiquitos en las Indias occidentales o América del sud y las Misiones en su territorio, redactada para un amigo. En *Las Misiones Jesuíticas entre los chiquitanos*, editado por W. Hoffmann, pp. 119-185. Fundación para la Ciencia y la Cultura, Buenos Aires.
- Kohn, E.
2013 *How forests think: toward an anthropology beyond the human*. University of California Press, Berkeley.
2014 What an Ontological Anthropology Might Mean. *Cultural Anthropology*. <https://culanth.org/fieldsights/463-what-an-ontological-anthropology-might-mean>
- Krekeler, B.
1992 *Historia de los chiquitanos*. Jurgen Riestter. Universidad Friedrich-Wilhelms Universitat en Bonn, Santa Cruz.
- Lasso V., I. J.
2008 Influencias del Cristianismo entre los Chiquitanos desde la llegada de los españoles hasta la expulsión de los jesuitas. Tesis Doctoral no publicada, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- Marian-Bălașa, M.
2005 Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Posmodern Fall of an Ideology. *The World of Music* 47(2): 5-29.
- Marzal, M.
1992 La Misión de Chiquitos (1692 - 1767). En *La Utopía posible. Indios y Jesuitas en la América colonial*, Tomo I: 421-455. Pontificia Católica del Perú, Lima.
- Massud, C.
2010 El folclore oriental ¿pa’ dónde va? *El Deber*, sec. Brújula.
- Metraux, A.
1943 The chiquito and other tribes of the province of Chiquitos. *Tribes of Bolivia and Mato Grosso. Bureau of American Ethnology Bulletin* 134(1 y 2): 114-137.
- Riestter, J.
1966 En el país de los Chiquitanos. *Revista de la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno* XIII (25-26): 114-123.
1983 *Los Chiquitano*. APCOB, Santa Cruz.

- 1986 Fichas etnográficas de la Chiquitania. APCOB, Santa Cruz.
- Rozo, B.
- 2000 *Impacto diferencial de la economía de mercado en formas tradicionales de cooperación laboral. Estudio de las comunidades chiquitanas de San Lorenzo y El Cerrito de la zona de Lomerío. Departamento de Santa Cruz.* Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés. Carrera de Antropología, La Paz, Bolivia.
- 2002 *Aromas de nuevas correrías. Hechos y relatos etnográficos acerca del miedo y la representación social del Bosque en comunidades chiquitanas de Lomerío.* Tesis de Maestría no publicada, Universidad de la Cordillera, La Paz, Bolivia.
- 2003a Música y simbolismo en las Tierras bajas de Bolivia. *El Chaski*.
- 2003b ¿Una economía étnica es una economía aislada? Consideraciones empíricas de una antropología relacional. *Textos Antropológicos* 14(1): 183-190.
- 2004 Producción musical: entre la invención de la autenticidad, la construcción de identidades urbanas y la participación política. *Tinkazos Revista de Ciencias Sociales* 16 (Mayo): pp.129-144.
- 2005a El centro del mundo. Apuntes etnomusicológicos de la música chiquitana en la globalización. Inédito.
- 2005b Música y chicha en una comunidad chiquitana. Dos elementos de identidad étnica y cohesión social. Inédito.
- 2006 ¿Es la música un lenguaje universal? Reflexiones etnomusicológicas sobre una experiencia entre los chiquitano y sus paradojas con la globalización. *Tink'azos Virtual: Revista Boliviana de Ciencias Sociales*.
- Rozo, B., A. Barrientos, N. Supayabe, M. L. Suárez Ch., J. Chuvé, A. Parapaino y N. Chuvirú
- 2011 *Curaciones de Luna Nueva. Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío.* ProAa-Fautapo, La Paz.
- Ruiz, D. y C. Del Cairo
- 2016 Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno. *Revista de Estudios Sociales* 35(55): 193-204.
- Ruiz, I.
- 2002 De la colonia a la república: Ecos sonoros de siglos de dominación en cuatro pueblos chiquitano. En *La música en Bolivia. De la Prehistoria a la actualidad*, pp. 77-93. Fundación Simón I. Patiño, Cochabamba.
- Schafer, M.
- 1965 *El compositor en el aula.* Ricordi, Buenos Aires.
- 1975 *El rinoceronte en el aula.* Ricordi, Buenos Aires.
- 1982 *Limpieza de oídos: Notas para un curso de música experimental.* Ricordi, Buenos Aires.
- 1985 *El nuevo paisaje sonoro: Un manual para el maestro de música moderno.* Ricordi, Buenos Aires.
- 1992 *Cuando las palabras cantan.* Ricordi, Buenos Aires.
- 1994 *Hacia una educación sonora: 100 ejercicios de producción y audición sonora.* Pedagogías Musicales Abiertas, Buenos Aires.
- 2003 *O ouvido pensante.* 2ª ed. Editora UNESP, São Paulo.
- Schmid, M.
- 1979 Cartas escritas... [...cómo vive un misionero en las reducciones chiquitanas]. In *Las Misiones Jesuíticas entre los chiquitanos*, pp. 189-199. Werner Hoffmann. Fundación para la Ciencia y la Cultura, Buenos Aires.
- Strack, Peter
- 1992 *Frente a Dios y los Pozocas: las tradiciones culturales y sociales de las reducciones jesuíticas de Chiquitos desde la conquista hasta el presente a través de documentos históricos sobre Fiesta Patronal y Semana Santa.* Verlag für Regionalgeschichte. Bielefeld, Alemania.
- Waisman, L.
- 1993 La tradición musical de las misiones entre los chiquitanos de hoy. In *Las*

misiones del ayer para los días de mañana, pp. 79-91. Juan C. Ruíz. El País, Santa Cruz.

Notas

- 1 Este trabajo extrae y actualiza elementos de Rozo et al. 2011, *Curaciones de Luna Nueva. Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío*. ProAa-Fautapo. La Paz.
- 2 Antropólogo y músico. Doctor en etnomusicología (UFBA, Brasil). Docente de antropología en la UMSA.
- 3 Lomerío es uno de los primeros Municipios Autónomos Indígenas de Bolivia, localizado en la provincia Ñuflo de Chávez del departamento de Santa Cruz. Previamente constituido como una Tierra Comunitaria de Origen (TCO) con una superficie superior a las 300 mil hectáreas, es un territorio rodeado por estancias agrícolas y ganaderas de propietarios no-indígenas, y también de grandes extensiones agrícolas de colonos menonitas y empresas agroindustriales privadas. Actualmente está conformada por 29 comunidades, las cuales están organizadas en la Central Indígena de Comunidades Originarias de Lomerío (CICOL). En general, estas comunidades viven básicamente de la agricultura del maíz, la caza, la pesca y la recolección de productos silvestres; actividades económicas que son complementadas por la venta estacional de la fuerza de trabajo en otras regiones y países vecinos.
- 4 Creo necesario dejar de pensar un estudio sobre la/s música/s en términos de “etnomusicología”. En la actualidad, y desde nuestro medio, el prefijo etno no hace más que incrustar todo estudio de este tipo, en el horizonte de las peores herencias coloniales que han permeado las disciplinas sociales del proyecto académico moderno occidental. Por tanto, considero que los estudios, ya no sobre la música; sino DESDE la música, debieran llamarse simplemente estudios musicales bolivianos.
- 5 En Lomerío, la minga es la forma de cooperación extendida o ampliada, practicada en el ámbito comunal. No existe otro mecanismo como la minga que formalmente sea capaz de movilizar y organizar a tantos trabajadores, hombres y mujeres de diferentes edades, para producir colectivamente, en forma recíproca, para una familia específica. En este contexto, he propuesto la minga como una de las instituciones más importantes de la vida comunal, vigente en la actualidad. Ver Rozo 2000, 2003a, 2003b, 2004.
- 6 Para autores como Phillip Bohlman 1993, 2001:203-5, y Marian-Bălașa 2002, 2003a, 2005; la transcripción musical (extraer escalas musicales, tipos melódicos, sistemas sonoros, etc.), no sólo tiene implicancias técnicas, sino que también puede ser acto muy próximo al ejercicio del poder. Una transcripción musical llega incluso a convertirse en un acto político (Marian-Bălașa 2005:10).
- 7 Ciertamente, la gama de posibilidades para representar gráficamente la música, es muy amplia, y va mucho más allá de la notación europea. Al respecto, Marian-Bălașa cita, por ejemplo, los trabajos de Charron y Beaudry 1978; Triimu Ojamaa, 2005; Rytis Ambrazevicius 2005; De Vale 1985. (Marian-Bălașa 2005:10).
- 8 Dos buenos balances de ello, son: González-Abrisketa y Carro-Ripalda 2016; Ruiz and Del Cairo 2016.