

Flautas y timbales: Apuntes críticos sobre patrimonio cultural desde la vida social de los instrumentos musicales en la TCO Masetén

*J. Alejandro Barrientos Salinas**, *Mariela Silva Arratia*** y *Taller B*
(*Antropología Amazónica - Chaco Platense*)
*Gestiones 2016-2017****

Las políticas culturales sobre el patrimonio, enraizadas en el multiculturalismo neoliberal, están provocando una ruptura arbitraria entre cultura material y cultura inmaterial, abriendo una brecha dicotómica que resulta innecesaria, o al menos, no tiene coherencia con las relaciones dinámicas que se presentan en escenarios interculturales; entendiendo que la interculturalidad no se reduce a la convivencia armónica entre diversas colectividades humanas, sino más bien al reconocimiento de la alteridad como principio fundamental de existencia y relacionamiento entre humanos y no humanos, entre personas y cosas. A partir de un recorrido por la vida social de los instrumentos musicales en la TCO Masetén, el presente artículo propone una crítica al esencialismo del patrimonio cultural desde un enfoque multi-local que permita transitar del fetiche folclórico de los objetos a la agencia de los instrumentos musicales, revelando una memoria sonora, compleja y entrelazada en el piedemonte amazónico.

Palabras clave: *Patrimonio cultural, Multiculturalismo, Interculturalidad, Música, Amazonia.*

Flutes and timbales: Critical Sketches about Cultural Heritage from the Social Life of Musical Instruments in the TCO Maseté

Cultural policies on heritage, rooted in neoliberal multiculturalism, are causing an arbitrary rupture between material culture and immaterial culture, opening a dichotomous gap that is unnecessary, or at least, has no coherence with the dynamic relationships that occur in intercultural settings; understanding that interculturality is not reduced to the harmonious coexistence between diverse human collectivities, but rather to the recognition of otherness as a fundamental principle of existence and relationship between humans and non-humans, between people and things. From a journey through the social life of musical instruments in the TCO Masetén, this ar-

* Antropólogo. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia. E-mail: ale.barrientos.salinas@gmail.com.

** Antropóloga. Colectivo Antropología del Arte y Crítica Cultural (AACC), La Paz, Bolivia. E-mail: mariela.silva.arratia@gmail.com.

*** Este artículo es parte de un proceso de investigación realizado entre los años 2016 y 2017 por el Taller B (Antropología Amazónica - Chaco Platense) de la Carrera de Antropología (UMSA), con la

participación de 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; y el registro audiovisual de Alejo Torrico.)

ticle proposes a critique of cultural patrimonialization through a multi-sited approach, transiting from the folk fetish of objects to the agency of music instruments, to revealing a sound memory, complex and interspersed in the Amazon foothills.

Key words: *Cultural heritage, Multiculturalism, Interculturality, Music, Amazonia.*

La fiesta: entre caporales y macheteros

El primer viernes del mes de octubre de 2017, la noche primaveral se había apoderado de Simay, una comunidad mojeño trinitaria asentada en la Tierra Comunitaria de Origen (TCO) Masetén¹. La flamante cacique, Josefina Jigase, afanada en los preparativos de la fiesta patronal, anunciaba por el altavoz que estaba por comenzar la procesión. Con el estruendo de un par de manojos de cuetillos sobre la carretera a Covendo, Rubén Saravia Chacón comenzó a tocar el *fifano*, enseguida le acompañaron otros músicos, uno de ellos encargado de tocar la caja y, el otro, de marcar el ritmo con el bombo. Delante de la *bombilla*, dos filas de *macheteros* danzaban ceremonialmente precediendo la imagen de la Virgen del Rosario que lentamente se desplazaba en andas. A los pocos segundos, desde el fondo de la procesión, entre penumbras, emergió el sonido de varios instrumentos de bronce y el redoble de los tambores de plástico y metal, se trataba de la banda del colegio de Villa Concepción (comunidad masetén) que eufórica interpretaba una canción al ritmo de caporal, permitiendo que una numerosa fraternidad de varones y mujeres jóvenes hagan relucir sus trajes mientras custodiaban a la Virgen en el recorrido por la carretera y la cancha de fútbol. El sonido de la banda fue acaparando el paisaje sonoro, solapando la melodía del *fifano* y el acompañamiento del bombo y la caja, que apenas escuchaban los *macheteros*, evitando distraer el ritmo de su baile. Después de dar una vuelta a la cancha, un grupo de mujeres vestidas con *tipoy* encendieron varias velas y cesó la música de la *bombilla* y de la banda. Caporales y macheteros, con lámpa-

ras en mano, se reunieron en una larga fila para ingresar a la iglesia y rendir pleitesía a la patrona de la comunidad. Así, entre música de *bombilla* y banda, entre cuetillos, petardos y cascabeles, comenzaba la celebración de la fiesta patronal de Simay.

Este breve relato no hace referencia a un hecho anecdótico, aislado o inusual, por el contrario, se trata de una tendencia actual evidente en otras comunidades de la TCO Masetén. Por ejemplo, en la fiesta de San Pedro de Cogotay (mojeño trinitaria), celebrada a fines del mes de junio, se realiza el “tradicional” baile mojeño del *torito*² a la par del *tinku*³, siendo este último el que despierta mayor interés entre los más jóvenes. En otra comunidad, Santa Ana (masetén), se celebran dos fiestas: la primera en el mes de julio, donde se pone en escena el baile del pescador, del mono, del sepe, la tropa de zampoñas y otras danzas identificadas como “tradicionales”. Y, la segunda, en el mes de septiembre, con la presencia de banda de bronces, amplificación y ritmos relacionados con el *folclore* andino. Incluso, en la fiesta de Muchane, una de las comunidades más alejadas de la TCO (sobre el río Alto Beni), el grupo “*Los hermanos Merena*”, con el acompañamiento de los timbales que han comprado en la Ceja de El Alto, no se limita a interpretar ritmos “tradicionales” como la *chovena*⁴, sino también animan la fiesta con versiones de cumbia al estilo beniano que han aprendido de la radioemisora San Borja o de los videos que han descargado del *youtube*.

Lejos de una mirada nostálgica y del romanticismo antropológico de las investigaciones culturalistas, esta tendencia hacia los encuentros interculturales, que no se limita al ámbito de las fiestas patronales⁵, pone en evidencia un escenario relacional, complejo

y entreverado, donde no sólo conviven diferentes sonoridades, sino también expectativas, emociones, corporalidades y puestas en escena. Esta situación nos ha llevado a plantear dos preguntas iniciales: ¿cómo entender la noción de patrimonio en un escenario relacional e intercultural? Y, ¿será pertinente encasillar la música en un tipo de patrimonio, sea este material o inmaterial?

Para responder estas preguntas comenzaremos por exponer algunas inquietudes sobre la noción de patrimonio cultural, la definición y clasificación que establece la política cultural boliviana y los aspectos críticos que nos interesa discutir en el ensayo.

Inquietudes sobre el patrimonio cultural

Desde la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), celebrada en noviembre de 1972, y la aprobación de la “Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural”, el concepto de patrimonio cultural se ha mantenido invariable en las políticas culturales adoptadas por los Estados Partes. En Bolivia, la Ley No. 530 aprobada en 2014, establece que el Patrimonio Cultural Boliviano “es el conjunto de bienes culturales que como manifestación de la cultura, representan el valor más importante en la conformación de la diversidad cultural del Estado Plurinacional de Bolivia y constituye un elemento clave para el desarrollo integral del país. Se compone por los significados y valores atribuidos a los bienes y expresiones culturales, inmateriales y materiales, por parte de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas y las comunidades que se autodefinen como urbanas o rurales, migrantes, espirituales o de fe, transmitidos por herencia y establecidos colectivamente. Estos significados y valores forman parte de

la expresión e identidad del Estado Plurinacional de Bolivia” (Artículo 5).

La Ley de Patrimonio ratifica la clasificación de la UNESCO entre patrimonio material y patrimonio inmaterial, ubicando la música y la danza como ámbitos correspondientes al patrimonio inmaterial (parágrafo III, Artículo 7). Uno de los tres atributos del patrimonio inmaterial -según la mencionada legislación- sería su capacidad de infundir un sentimiento de identidad y continuidad, promoviendo el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

La normativa sobre patrimonio cultural en Bolivia, en clara sintonía con la Declaración sobre la Diversidad Cultural (2001) y la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) de la UNESCO, permite advertir al menos cinco aspectos críticos: El primero, la vaguedad del término “cultura” y su concepción determinista, es decir, la cultura como factor primordial y determinante del comportamiento de colectividades y pueblos. El segundo, la definición tautológica de patrimonio cultural, conceptualizado como *un conjunto de bienes culturales que como manifestación de la cultura representan el baluarte de la diversidad cultural*, proyecta más ambigüedades que certezas. Ambos aspectos nos sugieren una evidente y estrecha relación entre patrimonio y culturalismo. En el culturalismo -siguiendo a Restrepo (2014)-, como en cualquier reduccionismo, todo pareciera empezar y terminar en la cultura y lo cultural, aplanando la complejidad histórica de la vida social. Esta relación patrimonio-culturalismo encuentra una dimensión operativa en el tercer aspecto crítico: la economía política de la cultura o, dicho de otra manera, la cultura para el desarrollo. La producción, distribución y consumo de bienes culturales ya no solo se limita al campo de las llamadas “industrias culturales”, sino también al campo del patrimonio cultural. Dentro de estos circuitos de la cultura como mercancía, el prefijo “etno” (p.e. etno-música) le añade un valor agregado a

los bienes culturales y la patrimonialización de los mismos institucionaliza las “cadenas productivas” de la diversidad.

El cuarto aspecto crítico está relacionado con la visión esencialista de la identidad. Anclada a un espacio determinado y cuya preservación constituye el valor fundamental de la sociedad nacional, la identidad se convierte en algo estático, inmutable y auto-referencial. Stuart Hall (2016) sugiere pensar el patrimonio como una práctica discursiva, a través de la cual la nación construye para sí misma una especie de memoria social colectiva: la “tradicción selectiva”, un conector entre pasado, identidad y comunidad capaz de privilegiar, imponer, desautorizar, eludir y olvidar episodios de la historia. En otras palabras, la política de patrimonialización cultural se traduce en la cooptación de la diferencia cultural por parte del Estado Plurinacional.

Y, el quinto aspecto crítico, la imposición de la dicotomía material/inmaterial como un recurso taxonómico que separa los conocimientos y saberes (inmateriales) de los bienes que tienen substancia física (materiales), reafirmando así la dicotomía impuesta por el pensamiento racional moderno: cuerpo / mente. A la dicotomía material/inmaterial habría que sumarle el debate planteado por Ingold (2013) entre los materiales contra la materialidad. La interpelación propuesta por el antropólogo británico pone en evidencia que la noción de patrimonio material está más preocupada por la materialidad de los objetos que por los materiales de las cosas. Dicho de otra manera, “vemos el edificio y no el revoque de sus paredes, las palabras pero no la tinta con que fueron escritas” (2013:31).

De todas maneras, el patrimonio está vigente y es un término en boga, se ha vulgarizado y ha sido sobredimensionado por los “guardianes de la tradición”, exaltando sentimientos de pertenencia y referentes de identidad frecuentemente asociados a discursos chauvinistas y xenofóbicos. Al mismo tiempo,

instituciones públicas y organismos de cooperación internacional destinan recursos económicos, implementan proyectos, organizan seminarios y promueven el discurso de la patrimonialización cultural como una vía para el desarrollo.

Con el objetivo de aportar a la crítica sobre el patrimonio cultural, desde referentes empíricos y dejando de lado las visiones esencialistas de la identidad, hemos visto conveniente delimitar el análisis al ámbito de los instrumentos musicales en la TCO Masetén, pero no desde una mirada organológica, sino a través de la perspectiva de la *vida social de las cosas* (Ingold 2010). Este abordaje nos ha permitido seguir distintos rastros desde un enfoque multi-local (Marcus 2001) para examinar las *agencias* (Gell 1998; Latour 2008) que posibilitan y promueven los instrumentos musicales en escenarios relacionales.

La música en un escenario relacional y dinámico

En la primera fase del estudio sobre los saberes, prácticas y productos musicales en la TCO Masetén, iniciada en mayo de 2016 a cargo del Taller B de la Carrera de Antropología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), la discusión sobre el patrimonio cultural ha sido un tema de interés para las autoridades locales, en especial por la asociación que establecen entre patrimonio, identidad y desarrollo. Es decir, motivadas por la posible generación de recursos económicos a través del turismo cultural, las autoridades y representantes indígenas ven en la música (danzas, cantos, instrumentos y máscaras), la artesanía (tejidos en fibras vegetales, bisutería en semillas, tallados en madera, entre otros) y la gastronomía local, alternativas para promover el desarrollo local y fortalecer la etnicidad como factor de cohesión social.

Desde la mirada de los actores locales, la declaratoria de patrimonio cultural de saberes y conocimientos “tradicionales” se en-

tiende como la vía para garantizar *-per se-* una serie de emprendimientos turísticos y oportunidades de generar ingresos monetarios. Al mismo tiempo, ellos asocian la noción de patrimonio cultural con el reconocimiento institucional del *capital étnico*⁶ que poseen los pueblos indígenas en el contexto multicultural del Estado Plurinacional. La búsqueda de evidencias de originalidad, criterios de autenticidad y referentes de “ancestralidad” es una de sus preocupaciones centrales para argumentar la patrimonialización de diversos bienes culturales.

Entre los pocos estudios sobre la música en la TCO Mositén, en la publicación *Hallazgo y contextualización preliminar de un archivo musical misional mosetén* (Fernández, Boero y Soux 2010), María Eugenia Soux evidencia las escasas referencias histórica sobre la música en las misiones de Apolobamba en la primera mitad del siglo XIX, abriendo una gran interrogante sobre la música en las misiones de San Miguel de Muchane, Santa Ana y Covendo. De acuerdo a las fuentes que cita Gómez-García (2007) a propósito de la crónica del viajero Edwin Heath, quien en 1881 visitó la misión de Santa Ana, Soux (2010) apunta:

“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 una misa [tan] solemne, a pesar de que muchas [veces] había asistido a la iglesia católica” (cf. 2010:96)

Es evidente la influencia de las misiones franciscanas en la musicalidad y su repercusión en diversos ámbitos de la vida social en la TCO Mositén, dejando huellas claras en los paisajes sonoros, las danzas, las fiestas patronales y la instrumentación musical. Durante el periodo misional⁷ la población indígena comenzó a utilizar instrumentos de

cuerda como el violín y, probablemente, instrumentos de viento como las flautas de tacuara (aspecto que no podemos aseverar por el momento al carecer de datos que confirme o demuestren lo contrario). La intención de los misioneros era la musicalización de las actividades eclesíásticas y la transmisión de la fe católica de generación en generación:

“Antes sabían enseñar el *solfa*⁸ y cantar en latín, pero no me gustaba... Nos escapábamos al monte. Trabajábamos todo el día y ya estábamos cansados para cantar...” (Conv. pers. Catalina Icona, San José. 22/05/2016).

A partir de la publicación del estudio de Fernández, Boero y Soux (2010), ha despertado un malestar en la población local y las autoridades indígenas con relación al paradero del compendio de partituras del archivo parroquial de Covendo. En el anexo II del mencionado estudio se incluye una carta dirigida al entonces Ministro de Culturas, en la cual se informa la custodia de 8 libros de partituras a cargo de Eduardo Fernández (director ejecutivo de ARTEWASI) y la solicitud para la recepción y catalogación en el Archivo y Biblioteca Nacional de Sucre, siempre y cuando esta documentación sea devuelta a la comunidad de Covendo como parte de su “patrimonio tangible cultural”. A pesar de estos antecedentes, músicos, caciques y técnicos del Instituto de Lengua y Cultura Mositén nos han manifestado su interés por recuperar los libros de partituras, argumentando que son “patrimonio cultural” de Covendo y deben estar dentro del territorio. Si bien la mayor parte de los músicos locales ya han abandonado la práctica del *solfa*, consideran que estas partituras son la herencia de las misiones franciscanas y les corresponde tener potestad sobre ellas.

La tensión en torno al archivo de música misional mosetén, entre investigadores y músicos locales, pone en debate -una vez más- la pregunta planteada por Stuart Hall (2016): “Patrimonio ¿de quién?” Incluso, conscientes de la expectativa que genera el

patrimonio como alternativa de desarrollo, nos animamos a preguntar: Patrimonio ¿para quién?

La relevancia que ha cobrado la música misional como patrimonio cultural a partir de otras experiencias en Tierras Bajas, particularmente el barroco misional Chiquitano y Moxeño, ha llegado a solapar otras expresiones sonoras que se escucha en la Amazonia: chovena, taquirari, huayño, cumbia y otras. El barroco misional como paradigma del patrimonio histórico y cultural de los pueblos indígenas de la Amazonia y el prestigio internacional que ha alcanzado, a través de la realización periódica de festivales y de los conciertos que brindan los *ensambles* dedicados a este género musical, se ha convertido en un hito histórico que, más allá de lo estrictamente musical, deja de lado otros procesos que también forman parte de la memoria de los pueblos indígenas.

En el caso del territorio mosetén, según Boero (2010), algunas familias como los Natte, Huasna, Paes y Santos, destacaron en el periodo misional por tener habilidades especiales en las prácticas musicales. En la actualidad, la música misional se ha dejado de interpretar en las comunidades de la TCO. La intención de la organización ARTEWASI para implementar una escuela de música en Covendo se ha quedado en proyecto. Los únicos vestigios musicales de las misiones franciscanas se evidencian en los rezos escritos en el cuaderno de Cruz Tayo (San José) y los violines de Juan Huasna (San José) e Ignacio Merena (Muchane).

En otros estudios realizados sobre la música mosetén (Aguilar 1987, Ministerio de Educación 2010a y 201b), un aspecto que suele pasar desapercibido es la distinción entre la música que se interpreta y la música que se escucha en la TCO. Dicho de otra manera, los estudios no han prestado atención a la música que se produce, la que se difunde y la que se consume. La presencia sonora de “otras músicas”, como la música moxeña en las comunidades de Simay y San Pedro

de Cogotay, o la música de los *paisanos*⁹, se yuxtapone con las emisiones de la Radio San Borja (u otras emisoras), la reproducción de discos compactos de *k-pop* (pop coreano) y los videos de “música peruana” (*cumbia chicha*¹⁰) en *High Definition* (HD). Hablar de la música en la TCO debería tomar en cuenta la diversidad sonora que se produce, difunde y consume por mosetenes, mojeños trinitarios y *collas*, permitiendo esbozar un paisaje sonoro-musical más allá de criterios de lo propio, lo apropiado, lo impuesto y lo enajenado.

La diversidad sonora es parte de los eventos musicales en la TCO. La participación de bandas de música, *bombillas*, *tropas* y grupos de cumbia para musicalizar las fiestas de las comunidades son una evidencia del consumo musical en la región y de la inversión de recursos económicos para la organización de las festividades. Así, por ejemplo, en la fiesta patronal de Simay tuvimos la oportunidad de participar en la “tradicional” procesión de la Virgen del Rosario y en el *preste*¹¹ organizado por una pareja de hermanos mojeños trinitarios, quienes fueron los encargados de costear todos los gastos de la celebración, entre ellos, la contratación del grupo de cumbia “Florida” (proveniente de la ciudad de La Paz). Sin entrar en mayores detalles sobre la venta de cerveza y otros pormenores de la ritualidad característica de este tipo de eventos, podemos decir que el *preste* ha generado un nuevo paisaje sonoro-musical en la TCO, su incorporación en algunas comunidades es el resultado de una reinvenición de la fiesta a partir del encuentro y la negociación entre mojeños trinitarios, mosetenes y *collas*.

Antes de continuar, para contextualizar este escenario relacional y dinámico, exponaremos un par apuntes sobre la historia contemporánea de la región del Alto Beni. Por un lado, a mediados del siglo XX, la migración dirigida por la política de colonización del Estado boliviano marcó notablemente la vida de los mosetenes. La región del Alto Beni se convirtió en zona de colonización,

generando una dinámica migratoria proveniente de los Andes, proceso que se intensificó a partir de 1965 con la creación del Instituto Nacional de Colonización. Poco tiempo después, 20.000 colonos provenientes de diferentes provincias de los Andes, en particular del departamento de Oruro, fueron poblando la zona, ejerciendo presión sobre los asentamientos moseténos, los mismos que quedaron reducidos o desplazados en su propio territorio (Lema 1998).

Por otro parte, en la década de los sesenta se produjo la llegada de un movimiento migratorio espontáneo proveniente de las llanuras benianas, en su mayoría, conformado por población Mojeño Trinitaria y algunas familias Yuracaré y Tsimane. Este movimiento migratorio fue motivado por la búsqueda de la Loma Santa, generando que aproximadamente 200 familias emprendan una lenta caminata, de aproximadamente 20 años, aguas arriba del río Secure. Estas familias provenientes de las llanuras benianas finalmente se asentaron en las cercanías de Covendo, llegando a fundar con el tiempo dos comunidades mojeño trinitarias: San Pedro de Cogotay y Simay¹².

La TCO Mositén, tal como la conocemos en la actualidad, es el resultado de este proceso histórico, complejo y entreverado. Un escenario relacional caracterizado por encuentros, tensiones, asociaciones y conflictos económicos, políticos y territoriales que no deberían sorprendernos en una región históricamente caracterizada por la transición, el intersticio y la “frontera” entre los Andes y la Amazonía¹³.

En las últimas dos décadas, el incremento de matrimonios interétnicos, asociaciones de amistad, torneos deportivos, redes de intercambio y nuevos conflictos por la tierra, los recursos naturales y las visiones emergentes de desarrollo en la TCO Mositén, son factores que nos invitan han repensar la interculturalidad. Ya no es posible seguir hablando del encuentro armónico entre “culturas”, por el contrario, consideramos que es nece-

sario comenzar a vislumbrar las relaciones complejas y conflictivas donde no existe una división absoluta entre mosetenes, moxeños y *collas*.

La diferencia, el reconocimiento del Otro, es un recurso de la etnicidad estratégica propuesta por el Estado Plurinacional (Rivera 2014), es el “valor de cambio” en la “cadena productiva” de la diversidad. La interculturalidad como concepto bajo tachadura -tal como propone Restrepo (2014)-, debería escapar a los límites de la culturización de la imaginación teórico y política que operan a través de la consolidación de la diferencia y de la *otrerización*: En otras palabras, “la diferencia cultural, junto con sus discursos de los expertos, han devenido cada vez más parte de la gubernamentalidad y de la biopolítica de nuestra época” (2014:22).

Catherine Walsh (2009), reconocida autora sobre el tema, le ha dado un sentido emancipatorio a la interculturalidad. Diferencia la interculturalidad funcional de la interculturalidad crítica, refiriéndose a esta última como un proyecto político (interculturalismo) desde la subalternidad, “desde abajo”. Esta visión afincada en el pensamiento decolonial y las discusiones políticas puestas en escena por los movimientos sociales, asume la interculturalidad crítica como un fenómeno positivo en sí mismo, contrario a la interculturalidad funcional y al multiculturalismo (negativo). Desde nuestra perspectiva, hablar de un proyecto político pone por delante el “debe ser” sobre el “cómo vivimos”, el discurso político no siempre es el reflejo de la vivencia y de la experiencia relacional. Para hablar de interculturalidad es necesario desentrañar el conflicto de las identidades, ponerlas en cuestionamiento y desmantelarlas.

En el multiculturalismo neoliberal, pero también en el interculturalismo, los referentes de identidad y los sentimientos de pertenencia funcionan como generadores de *capital étnico*. La visión esencialista de la música étnica, como bien cultural susceptible de ser declarada patrimonio, es producto de la

“tradicción selectiva”: esconde más de lo que muestra. Por tanto, proponemos como una alternativa a la visión esencialista del “patrimonio musical” la vida social de los instrumentos musicales.

La vida social de los instrumentos musicales

Los estudios patrocinados por el Ministerio de Educación (2010a y 2010b), con la valiosa participación del investigador local Clemente Caimani, han abordado el tema de la instrumentación musical en territorio mosetén, por lo cual nuestra intención no consiste en limitarnos a reproducir lo ya dicho. Buscamos aproximarnos a las oscilaciones, variaciones e innovaciones que caracteriza la *vida social de los instrumentos musicales*. Esto significa dejar de pensar en los instrumentos como piezas museográficas y como referentes estáticos de identidades colectivas, para comenzar a prestar atención a las relaciones que los *agencian* y a las *agencias* que provocan a distintos niveles territoriales.

Los instrumentos musicales vigentes en la TCO Mosetén, y clasificados por los mismos músicos como “tradicionales”, son los instrumentos de percusión: caja y bombo; de viento: flauta, zampoña y fífano; y de cuerda: violín¹⁴. La interpretación de estos instrumentos generalmente está a cargo de los varones. Las mujeres participan en las danzas y, en menor medida, cantando en idioma originario.

El bombo es un instrumento de forma cilíndrica, hecho de madera cedro u otra resistente, con aros de madera manzano de monte. La membrana principal está hecha de cuero de animales del monte como el taitetú, huaso, venado o el chanco de tropa, y en ambos laterales está sujetado con tiras de cueros hechos de cuerda para templar y tener un sonido vibrante. Otra versión más reciente de este instrumento es el bombo de banda, fabricado con láminas de plástico y metal. Algunos de estos bombos son de fabricación

nacional, aunque últimamente predominan los hechos en China. La diferencia entre el bombo de madera y cuero, con relación al de plástico y metal, reside en las propiedades sonoras que emite cada uno de ellos. El bombo fabricado con cuero de animal y madera tiene un sonido más opaco y profundo, mientras que el bombo de plástico y metal tiene un sonido brillante y vibrante. El cuero de animal es susceptible a las variaciones de la humedad del ambiente, aspecto que influye en la tensión del mismo y, por tanto, en la afinación del instrumento. En cambio, el plástico aminora considerablemente estas variaciones ambientales, lo que es visto por los músicos como un aspecto favorable. Dependiendo de la calidad de material, en ciertos casos, el bombo de madera puede ser igual o más resistente que el metálico. Así, por ejemplo, en Villa Concepción se sigue utilizando un bombo de madera después de ochenta años de uso continuo, este es un instrumento con mayor prestigio.

La caja o tambor es un instrumento de percusión más pequeño con relación al bombo, es un cilindro achatado, su fabricación tradicional recurría a la madera cedro, con aros de madera manzano de monte y la liana de la *uña de gato* en los laterales. El redoblante está hecho con cueros de jochi colorado, manechi, taitetú o chanco de tropa. Este tipo de membranas son cada vez más difíciles de encontrar en manos de los músicos, especialmente en aquellas comunidades donde cada vez se practica menos la cacería. Por tanto, la caja también tiene una versión hecha de plástico y metal, se diferencia por la emisión de un sonido más brillante, tupido y redoblante, aunque la membrana puede romperse con más facilidad, dependiendo de la calidad del material empleado. Estas cajas metálicas ya no pueden ser fabricadas por los mismos músicos o *luthiers* de la TCO, es necesario comprarlas en Palos Blancos o en la ciudad de El Alto, donde se las encuentra a precios más accesibles. Al igual que los bombos, las cajas suelen ser de fabricación china.

Por lo general los instrumentos de percusión son utilizados para acompañar rítmicamente la melodía de los vientos (flauta o *ffá-no*). Como hemos visto, los que se usan con más frecuencia, en la TCO Mositén, son el tambor o caja y el bombo. Es interesante notar que en los últimos años se ha incorporado otro instrumento de percusión: los timbales.

Los timbales son dos tambores cilíndricos unidos por un engranaje a manera de soporte o trípode, en el cuál se sujeta el *cencerro*, un ideófono metálico que sirve para acentuar el ritmo en la interpretación instrumental. Son utilizados principalmente por los conjuntos musicales denominados *buri*¹⁵ o, dicho de otra manera, la incorporación de timbales en un grupo musical hace que este sea considerado como *buri* (Figura 1). Los timbales han permitido interpretar repertorios locales pero también aquellos que han sido aprendidos a través de radio emisoras u otros medios, por ejemplo, la compra de discos “piratas” en Palos Blancos, o bien a través de los videos que pueden verse o descargarse de *youtube* en Internet.

Otra incorporación a la instrumentación local ha sido el uso de platillos metálicos, cuyo brillo y resonancia dotan de nuevos componentes sonoros a la interpretación de la música identificada como “tradicional”, así como a las apropiaciones de otros géneros musicales. Estos instrumentos por lo general

son de fabricación china, tienen un bajo costo y se los adquiere en la ciudad de El Alto (En la Ceja o en la Feria 16 de Julio). Los instrumentos de plástico y metal son relacionados con “*la música de los paisanos*”¹⁶, pero también se los relaciona con la influencia de la música beniana y oriental: el *buri*.

Como se puede apreciar en la Figura 1 y Figura 2, diversos instrumentos conviven, independientemente de los materiales y la procedencia de su fabricación. En el caso de la *tropa de morenos* de San José, además de incorporar los platillos a la instrumentación “tradicional”, se utiliza una *matraca de tacuara*, ideófono hecho con materia prima de la región, y que llama la atención por su particularidad, ya que no se ha encontrado otra de estas en las demás comunidades de la TCO. Jenaro Vani, experto tallador de máscaras, cuenta cómo hizo este instrumento:

“Esto se hace de tacuara, nosotros le calculamos, le medimos, le agujereamos con cuchillo. Su palito es de guayaba, estos materiales son más suaves para agujerear, con este hacemos la carreta, de ahí medimos que tanto va a sonar y hacemos prueba de cómo suena... Ahora ya yo tengo otros más modernitos, avión he hecho de madera, ya cuadradito, su bandera, su llanta, bien bonito...” (Jenaro Vani, San José. 22/05/2017)

La *matraca de tacuara* (Figura 3) es un excelente ejemplo de la creatividad e innova-



Figura 1. Grupo Sayubú, San Pedro de Cogotay. (Foto A. Barrientos)



Figura 2. Tropa de morenos. San José. (Foto A. Barrientos)



Figura 3. Izq.: Máscaras de la danza de los morenos. Der.: Matracas de tacuara. San José. (Foto A. Barrientos)

ción en el desarrollo musical de la región, así se trate de una apropiación de la matraca que se utiliza en la danza folclórica de la *morenada*, su aporte sonoro a la *tropa de morenos* es valioso y ha permitido al *lutier* experimentar con las maderas locales y diseñar otras formas que él mismo las asume como “modernas”.

Respecto a los instrumentos de viento o aerófonos, más que clasificarlos por sus propiedades organológicas, es recomendable identificarlos con relación a los ámbitos musicales en los que se interpretan. Así, por ejemplo, la flauta puede ser interpretada como solista, o en tropa, acompañada de instrumentos de percusión, la zampoña siempre se toca en tropa o conjunto, y el *ffifano* siempre es solista con acompañamiento de percusión.

La flauta es el principal instrumento de viento en la región, al menos para la interpretación de la música considerada como “tradicional”, pero también para la interpretación de los ritmos que los diferentes grupos y músicos han incorporado como parte de sus repertorios festivos. Las flautas están fabricadas de bambú o tacuara, de cañería plástica (PVC) y de aluminio (Figura 4 y Figura 6). Tiene siete orificios, seis orificios para poner los dedos y un orificio para insuflar. De forma cilíndrica alargada, puede medir 46 centímetros de largo y tiene una circunferencia aproximada de 7,5 cm (Figura 5), sin descartar posibles variaciones en el ta-

maño (particularmente las que utilizan en la *tropa de kallawayas*). En un extremo de la parte interna del tubo se coloca un tapón hecho de cera de abeja, cuya finalidad es controlar el flujo de aire y *suavizar* el sonido. La forma de tocar estos instrumentos es al estilo de las flautas traversas.

La tacuara, al tratarse de una materia prima de fácil acceso en la región, ha sido frecuentemente utilizada para la construcción de flautas. Sin embargo, la intensiva extracción de tacuara producto de la demanda de ciertas comunidades andinas especialistas en la fabricación de aerófonos, como Walata Grande, han desprovisto a la región de esta materia prima, haciéndose cada vez más difícil conseguir este material para la respectiva fabricación de instrumentos por parte de los músicos locales. Este aspecto ha puesto en debate la conservación de las materias primas frente a los “usos culturales” que se hacen de estas¹⁷.

Según testimonios de los flautistas locales, la diferencia entre una flauta de tacuara y una flauta de plástico reside en la dificultad de afinación que presenta cada material. Mientras que la flauta de tacuara posee un mayor grado de dificultad para conservar una afinación, el plástico hace que la afinación sea más fácil de captar para el que la ejecuta. Asimismo, debido a los trajines a los que están expuestos los instrumentos musicales, la resistencia de los materiales ha cobrado ma-

por sentido al momento de decidir por uno u otro: el plástico es mucho más resistente que la tacuara. Bajo este criterio, se considera que las flautas más resistentes son las hechas de aluminio (Figura 6), las cuáles son más difíciles de encontrar porque suponen mayor dificultad en su elaboración.

El *fifano* es un instrumento de embocadura recta, tiene seis orificios distales para la digitación y uno que sirve para el flujo de aire. El canal de insuflación se logra a través de un tapón fabricado con cera de abejas. El *fifano* es un instrumento fabricado de hueso de ala de bato (Figura 4, Figura 6 y Figura 7), un tipo de cigüeña americana (*Jabiru mycteria*) particular de las llanuras benianas. Este tipo de aves no se encuentran en el piedemonte amazónico, lo que significa que su fabricación fue realizada por especialistas mojeños trinitarios que formaron parte del movimiento de la búsqueda de la Loma Santa a mediados del siglo XX. Es así que este instrumento hecho

de hueso, al igual que la flauta de aluminio que se muestra en la Figura 6, además de sus propiedades sonoras, son portadores de una historia que se ha transmitido oralmente a las nuevas generaciones.

Al *fifano* de ala de bato se la ha atribuido una antigüedad prehispánica gracias a las excavaciones arqueológicas realizadas en los Llanos de Mojos (Prumers y Jaimes 2014). Asociado a un contexto funerario, probablemente de un personaje identificado como chamán, es una evidencia del uso de este tipo de aerófonos por músicos indígenas de las Tierras Bajas. Es probable que de todos los instrumentos musicales en la región, el *fifano* sea el instrumento con mayor antigüedad, probablemente junto con el *Könë'ij*¹⁸ (del cual solo tenemos referencias proveniente de las fuentes secundarias ya que no hemos podido constatar su vigencia en el contexto de estudio).



Figura 4. Arriba: Fífano. Medio: Flauta de tacuara, Abajo: Flauta de PVC, Simay. (Foto A. Barrientos)



Figura 6. Arriba: Fífano. Abajo: Flauta de aluminio, San Pedro de Cogotay. (Foto A. Barrientos)



Figura 5. Flauta de plástico, Muchane. (Foto A. Barrientos)



Figura 7. Fífano, Simay. (Foto A. Barrientos)

Una peculiaridad del *ffano* es que antes de ser interpretado necesita remojarse en agua fría, esto aminora la sequedad del hueso, brindando mayor fluidez al flujo de aire y brillo a las notas musicales. Este instrumento se utiliza especialmente para musicalizar la danza de los *macheteros* en Simay y San Pedro de Cogotay.

La zampoña es un instrumento de viento fabricado con tacuarilla. Se toca de forma individual o grupal (en parejas: arca e ira). La zampoña evidencia los intercambios y préstamos sonoros y materiales entre colectividades que conviven en esta región del piedemonte amazónico. Por un lado, hace referencia a relaciones sostenidas con lecos y tacanas, pueblos que también interpretan este tipo de aerófonos. Por otro lado, evidencia relaciones profundas con los Andes, no solamente por la ejecución de la zampoña, sino por la procedencia de estos instrumentos: la mayoría de las zampoñas de tacuara de la TCO han sido fabricadas por la comunidad andina Walata Grande, así lo evidencia el sello impreso en los tubos (Figura 8).

Recientemente, han aparecido las zampoñas hechas con tubos de plástico, algunas de ellas pintadas en tricolor: rojo, amarillo y verde. Estas son utilizadas especialmente por los y las escolares de las Unidades Educativas de la TCO como parte de su aprendizaje musical escolarizado, que se limita a repertorios folclóricos andinos, impartido por profesores *collas* que son los encargados de hacer festiva-

les y otras actividades culturales en fechas cívicas o aniversarios. Este tipo de instrumentos son bastante comunes en las escuelas de áreas rurales y urbanas. No se descarta su uso por parte de los músicos locales de la *tropa de zampoñas*, pues al igual que lo que sucede con las flautas, la resistencia del material se convierte en un factor decisivo o, al menos, práctico para escoger este material en vez de la tacuarilla.

Si bien las fibras y maderas naturales que son utilizadas para la fabricación de instrumentos musicales tienen un valor económico y simbólico, no solamente en calidad de mercancías, sino como testimonios de una “cultura material”, es claro que no deberían reducirse a una colectividad o, si se prefiere, a una “identidad”. Toda vez que estas materias primas tienen una amplia distribución regional, es decir, a nivel de la Amazonía diversas colectividades recurren a estas materias primas para construir sus instrumentos musicales, sin olvidar que también son utilizadas por comunidades andinas para los mismos fines.

Ahora bien, con relación a las agrupaciones musicales en la TCO Mosetén, destacan las denominadas *tropas*. De ahí la existencia de la *Tropa de Morenos* (ejecución musical con flautas) en la comunidad San José, o bien, de la *Tropa de Kallawayas* (ejecución musical con flautas más grandes que las de los *Morenos*) en la comunidad de Villa Concepción. En este caso, los instrumentos de viento (máximo dos) están acompañados por la caja y el bombo.

El nombre de estos conjuntos musicales se debe a la relación directa que tienen con ciertas danzas que se ponen en escena al ritmo de la música de *tropa*, es decir, la danza de los morenos y la danza del kallawayaya. Estas danzas son la representación de historias mitificadas y son características de las comunidades del Bloque B de la TCO. Es así que el mayor despliegue de este tipo de música se aprecia durante la celebración de la fiesta patronal de Covendo (8 de diciembre).



Figura 8. Zampoñas de tacuarilla, uchane (Foto A. Barrientos)

Generalmente, las flautas ejecutan danzas referidas a animales, insectos, plantas y, en menor grado, a ciertas prácticas humana como el baile del pescador, o a enfermedades como la sarna en el baile del *rasca rasca*. Entre las danzas que hacen referencia a los animales e insectos se encuentran la danza del venado, la danza de la peta, la danza del mono y la danza del sepe. El ritmo que acompaña estas danzas a veces recibe el nombre de “huayño”, aunque sus características sonoras recuerdan más a la chobena, un estilo musical bastante difundido en la Amazonia.

También existen las *tropas de zamponas*, estas se caracterizan por estar compuestas por al menos 6 instrumentistas y sus pares, es decir, 12 instrumentistas en total. La música interpretada por la *tropa de zamponas* se escucha sobre todo en las comunidades de Santa Ana y Muchane. Se trata de tonadas consideradas propias de la región, aunque -por el momento- desconocemos la antigüedad del uso de este tipo de instrumento de viento en la TCO y tampoco sabemos si estarían asociadas a los *sikus* andinos. Lo que asumimos como un reto futuro de indagación.

Otro tipo de conjuntos musicales son el *buri* y la *bombilla*. Si bien este tipo de agrupaciones son más comunes en las comunidades mojeño trinitarias (San Pedro de Cogotay y Simay) y están más relacionadas con la tradición musical beniana, no se limitan únicamente a estas comunidades. El *buri* es un tipo de agrupación musical emergente en la TCO Mositén. Los conjuntos *Sayubú* (integrado por Mojeños trinitarios) y *Los Hermanos Merena* (integrados por una familia mosetén) son dos agrupaciones recientes que han ido innovando y diversificando los repertorios musicales, tocan chobenas, música beniana, cumbias colombianas, brasileñas y otros estilos que motivan al baile. Estos conjuntos han comenzado a llamar la atención en otras comunidades del municipio de Palos Blancos y de otros municipios vecinos. Es el caso de *Los Hermanos Merena* que han llegado a tocar en la comunidad Mayaya del



Figura 9. Flauta de tacuara con dispositivo amplificador del volumen, Santa Ana. (Foto: CEFREC)

municipio de Guanay y han conseguido un premio por su calidad musical. Si bien estos dos conjuntos son los que actualmente resaltan en la TCO, ya sea por los instrumentos con los que cuentan, por el uso de uniformes, o porque han bautizado a sus agrupaciones, otros músicos locales se sienten motivados a consolidar este tipo de agrupaciones, es el caso de Miguel Hervi de Santa Ana y el de Abraham Misange de Bajo Inicua.

Al hablar de la instrumentación, un aspecto que no podemos pasar por alto es la necesidad de amplificar el sonido de los instrumentos musicales que utilizan las diversas agrupaciones, esto se debe a las exigencias del entorno sonoro, donde actualmente se evidencian otro tipo de conjuntos como las bandas de bronce, o bien la presencia de amplificaciones y la llegada de grupos de cumbia que utilizan instrumentos electrónicos para amenizar las fiestas patronales. Esta situación, en el caso de las flautas de tacuara, plástico o aluminio, ha supuesto buscar recursos técnicos que permitan amplificar el sonido. Es así que se ha recurrido a adaptar dispositivos como megáfonos con la finalidad de incrementar el sonido que ejecutan (Figura 9).

El uso de timbres brillantes y redoblantes a través de los instrumentos de metal y plástico cumplen con la misma función de los dispositivos amplificadores: abordar ampliamente el entorno sonoro. Al mismo tiempo, las innovaciones, incorporaciones y variaciones en la instrumentación, los repertorios y

los tipos de agrupación son el testimonio de procesos, memorias y relaciones que se producen al interior de la TCO, pero también fuera de sus límites territoriales.

La vida social de los instrumentos musicales se podría ilustrar de la siguiente manera: *Los timbales de fabricación china comprados en la Ceja de El Alto por los hermanos Merena, son utilizados para tocar la versión riberalteña de «Tamarindo seco», una salsa/cumbia colombiana, en la fiesta patronal (San Miguel) de la primera misión fundada por los franciscanos en el Alto Beni a inicios del siglo XIX. Comunidad que actualmente se la conoce con el nombre de Muchane (que en mosetén significa «muy lejos»), la misma que se encuentra bajo amenaza de inundación ante la posible construcción de la represa hidroeléctrica del Chepete.*

Desde el punto de vista del patrimonio cultural, estos instrumentos musicales no son más que bienes culturales cuyo valor es directamente proporcional a los atributos (originalidad, autenticidad, etc.) que se les reconoce, razón por la cual debieran -o no ser conservados como testimonio de la diversidad cultural del país y como referentes de una identidad (pluri)nacional.

Aproximarnos a la vida social de los instrumentos musicales nos ha permitido evidenciar que son el resultado de cambios complejos, relacionales e ideológicos. Esto significa que los materiales de los instrumentos y la sonoridad de la instrumentación evidencian no solo factores prácticos y estéticos, sino también las trayectorias y las huellas de las historias que cuentan y las memorias que callan.

Los instrumentos musicales pueden ser *agentes* que posibilitan la relación entre los productos sonoros y la experiencia musical. Los materiales con que están hechos, los afectos y preferencias que suscitan, las memorias que esconden, el prestigio que poseen, las emociones que detonan y los sonidos que son capaces de emitir, son algunas de las cualidades que surgen de la relación

entre personas, animales, maderas, “dueños del monte”, cosas y sonoridades.

Discusión: ¿patrimonio cultural en un escenario relacional?

Desde la perspectiva de la *vida social de las cosas*, los instrumentos musicales son portadores de una historicidad: al mismo tiempo que son capaces de transmitir memorias sonoras, son producto de relaciones multi-locales. Esto significa que dichas relaciones no consisten simplemente en el eventual encuentro entre culturas que conviven en una región, sino de un complejo proceso de reconocimiento de la alteridad como principio fundamental de existencia.

El carácter ideológico asociado a los productos musicales (instrumentos, repertorios, etc.) en la TCO Mosestén se encuentra fuertemente influenciado por el multiculturalismo. Esta tendencia se expresa a través de dos vertientes: una estatal y otra local. A nivel estatal, las políticas culturales promueven el “rescate” de tradiciones desde una mirada esencialista, es decir, construyendo una identidad indígena estática y sumergida en el aislamiento. La insistencia por encontrar una cultura pura, aislada e invariable desde tiempos prehispánicos, ha provocado que la *vida social de las cosas*, como la de los instrumentos musicales, quede solapada por una imagen idealizada y romántica de los pueblos indígenas de Tierras Bajas. El mito del “buen salvaje” sigue vigente en el imaginario de la sociedad nacional, lo que se traduce en visiones paternalistas que se afanan por “rescatar” los elementos culturales, sin tomar en cuenta las dinámicas, tensiones y conflictos que los han producido, modificado y descartado.

A nivel local, los habitantes de la TCO Mosestén recurren a la *tradicción selectiva* como una práctica de distinción de ciertos aspectos que se deben mostrar, en desmedro de aquellos que no se deben mostrar. La “cultura” se convierte en algo exclusivo, excluyente, inmutable e imposible de aprehender por

otras colectividades. No obstante, al interior del territorio y más allá de sus límites legales, las personas crean relaciones visibles y concretas para un sinfín de prácticas sociales: el acceso a equipos electrónicos para disponer de nuevas tecnologías de comunicación, los matrimonios interétnicos para acumular *capital étnico*, los torneos de fútbol para reforzar sentimientos colectivos y ampliar redes sociales, o bien la explotación y comercialización de recursos naturales para buscar alternativas económicas, las cuales no están exentas de formas de explotación laboral y endeudamiento.

La tensión entre interculturalidad y *etnicidad estratégica* evidencia que la *agencia* de los instrumentos musicales ya no se limita solo al ámbito musical, es decir, a sus propiedades sonoras y su capacidad de despertar emociones. Los instrumentos musicales también pueden ser referentes o argumentos para fortalecer procesos políticos de reivindicación étnica. Dicho de otra manera, en el campo de la etnicidad estratégica que plantea el Estado Plurinacional (multiculturalista), el instrumento musical deviene patrimonio cultural.

La generación de evidencias de originalidad y criterios de autenticidad para los pueblos indígenas no está exenta de contradicciones internas, la reproducción de la lógica multicultural también significa un conflicto por la acumulación de *capital étnico*, esto significa: quién se muestra más coherente con la representación del indígena y cómo se representa. Un ejemplo de este conflicto de representación es el Primer Festival de la Cultura Mositén, realizado en la localidad de Palos Blancos el 15 de julio de 2016. Este evento, organizado por la OPIM, consistió en el encuentro de algunos de los conjuntos musicales de la TCO, con la puesta en escena de danzas típicas, vestuarios de fibra vegetal, máscaras de madera, bisutería en semillas y la venta de artesanías. El número central fue la presentación el taquirari titulado “*La identidad mositén*”: una canción compuesta especialmente para el Festival, pro-

ducto de un taller patrocinado por la Liga de Defensa al Medioambiente (LIDEMA) y la Cooperación Alemana (GIZ), con la participación de músicos locales y la dirección del cantautor potosino Luis Rico. La letra de “*La identidad mositén*” es básicamente un listado de bienes culturales (arco, flecha, balsa y tacú), prácticas cotidianas (caza, pesca y gastronomía) y un esfuerzo colectivo por resaltar el orgullo de la identidad étnica. En síntesis, la representación del indígena amazónico: una imagen idealizada que los mismos músicos han querido mostrar, aunque no necesariamente sea el reflejo de la cotidianidad.

Ahora bien, reducir la música, en general, y los instrumentos musicales, en particular, a la dicotomía material/inmaterial, característica de las políticas patrimoniales, implica un corte arbitrario a su capacidad de *agencia*. Así, por ejemplo, las características que atribuyen los músicos a la flauta de tacuara, plástico o aluminio, tienen que ver con la relación que establecen entre el dominio auditivo y técnico de cada instrumento; al mismo tiempo, se debaten entre la relación afectiva y el sentido práctico que establecen con los materiales con los que están hechos los instrumentos. Criterios como la practicidad, resistencia, innovación, transformación y prestigio no se explican simplemente por una cuestión de preferencia individual, sino por otros factores como la disminución de bambúes y maderas en la región del piedemonte amazónico, la incidencia de los profesores *collas* en los procesos educativos formales y la organización de ferias culturales, o la introducción de tecnologías electrónicas (antenas satelitales, celulares, reproductores portátiles, etc.) en las comunidades indígenas a través de redes de amistad y parentesco, las cuáles están directamente vinculadas con estrategias económicas, sistemas laborales y procesos de acumulación de *capital étnico*.

Los instrumentos musicales no funcionan como artefactos separados de los cuerpos de sus ejecutantes, sino como extensiones de

sus extremidades y capacidades auditivas, y como tales, son huellas que evidencian el paso de este tránsito cultural en continua transformación. La mediación de tecnología también interviene en los cuerpos, modificando sus capacidades y su relación con el entorno sonoro. Si asumimos que la música es la organización social de los sonidos, no es posible pensar la música fuera de la materialidad que la produce, ni de las propiedades sonoras que poseen los materiales con los que están hechos los instrumentos. Al mismo tiempo, ocultar los testimonios, afectos y memorias que permiten seguir las huellas de los instrumentos en la vida social, significa condenarlos a una visión reduccionista del objeto, como algo inerte, estático y sin capacidad de *agencia*.

Con todo, es necesario replantear las políticas culturales desde una mirada intercultural crítica que sea más coherente con la vida social y con las relaciones emergentes en circuitos multi-locales. Siempre que las políticas culturales entiendan a la *cultura* en términos patrimoniales, es decir, una *cultura* estática que solo se diferencia por sus usos (material e inmaterial), más se alejará de las relaciones que se vive en la realidad social boliviana. Así también, es preciso replantear y repensar el concepto de *cultura* desde las ciencias sociales, considerando sus implicancias, limitaciones y debilidades frente a escenarios contemporáneos abigarrados y complejos. Esto significa que es necesario transitar del fetiche folclórico de la diversidad de las expresiones humanas a un escenario relacional de interacciones entre humanos y no-humanos, entre personas y cosas, más allá de las dicotomías (material/inmaterial) y las visiones románticas y exóticas sobre los pueblos indígenas.

Referencias Citadas

- Aguilar, G.
1987 Folklore y mitos en la fiesta patronal de Covendo tierra de los mosetenes. *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF.
- Boero, H C.
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.
- 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. Pp. 63-76.
- Cruz, S.
2011 *El maripeo símbolo de la pedagogía mojeña. Conocimientos y saberes mojeños como fuente de desarrollo de pedagogía de la NIO Mojeña*. San Ignacio de Mojos: CEPOIM.
- Fernández, E., H. Boero, y M. E. Soux.
2010 *Hallazgo y contextualización preliminar de un archivo musical misional mosetén*. La Paz: Artewasi / FAUTAPO.
- Gell, A.
1998 *Art and agency. An anthropological theory*. New York: Oxford University Press.
- Gómez-García, V.
2007 Rutas y visiones de exploradores, conquistadores y misioneros hacia las tierras bajas de los mosetenes (s. XV – s. XIX). Tesis de licenciatura. La Paz: UMSA.
- Hall, S.
2016 Patrimonio ¿de quién? Des-estabilizar el patrimonio y re-imaginar la post-nación. *Inveniones en Estudios Culturales*. No. 3. Pp. 15-31.
- Ingold, T.
2010 Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials. *Realities*. Working Paper. No. 15. Pp. 1-14.
- 2013 Los materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*. Año 7. No. 11. Pp. 19-39.

- Latour, B.
2008 *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manatíal.
- Lema, A. M. (comp.).
1998 *Pueblos indígenas de la Amazonia boliviana*. La Paz: AIP FDA-CAF, CID-Plural.
- Marcus, G.
2001 Etnografía en/del Sistema mundo: El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, Vol. 11, número 22. México. Pp. 111-127.
- Ministerio de Educación
2010a. *Registro de saberes, conocimientos, valores y lengua del pueblo Mositén*. La Paz: Ministerio de Educación. Estado Plurinacional de Bolivia.
2010b. *A' Mo' Durus In. Saberes y aprendizajes entre los tsimane' - mosetenes de Pilon Lajas*. La Paz: Proyecto EIBAMAZ.
- Prumers, H. y C. Jaimes
2014 100 años de investigación arqueológicos en los Llanos de Mojos. *Arqueantropológicas*. Año 4. No. 4. Pp. 11-53.
- Renard, F., Th. Saignes y A. Taylor
2008 *Al Este de los Andes. Relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII*. Quito: Abya - Yala.
- Restrepo, E.
2014 Interculturalidad en cuestión: cerramientos y potencialidades. *Ámbito de Encuentros*. Vol. 7. No. 1. Pp. 9-30.
- Ricco, D.
2016 *En este mundo todo tiene dueño. Un acercamiento a la religión mosetén*. La Paz: ISEAT.
- Rivera, S.
2014 Etnicidad estratégica, nación y (neo) colonialismo en América Latina. *Mito y Desarrollo en Bolivia. El giro colonial del gobierno del MAS*. La Paz: Piedra Rota/PLURAL. Pp. 31-60.
- Rozo, B.
2011 *Curaciones de luna nueva. Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerío*. La Paz: FAUTAPO.
- Salgado, J.
2010 Procesos y perspectivas de los territorios indígenas de tierras bajas. Titulación, gestión territorial y autonomías indígenas. En: Fundación TIERRA: *Informe 2010*. La Paz: TIERRA.
- Sigl, E.
2012 *No se baila así no más... Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. Tomo II. La Paz: S/e.
- Soux, M. E.
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.
- Walsh, C.
2009 Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: in-surgir, re-existir y re-vivir. *Educación Intercultural en América Latina: memorias, horizontes históricos y disyuntivas políticas*. México: Universidad Pedagógica Nacional-CONACIT.

Notas

- 1 El año 2001, el Estado boliviano ha reconocido la titulación de 96.807 hectáreas a favor de la TCO Mositén.. Este territorio discontinuo está dividido en 2 polígonos o bloques: Bloque A (Santa Ana, Bajo Inicua, Pojponendo y Muchane) y Bloque B (Covendo, San José, Villa Concepción, Ipiri, Simay y San Pedro de Cogotay), aglutinando a 10 comunidades con asentamiento poblacional comprobado. La TCO Mositén está ubicada en el Municipio de Palos Blancos, Provincia Sud Yungas (La Paz) y el Municipio de Pocoata, Provincia Ayopaya (Cochabamba). Actualmente el denominativo TCO ha sido reemplazado oficialmente por el de Territorio Indígena Originario Campesino (TIOC), aunque localmente se prefiere seguir utilizando el de TCO. Por esta razón, empleamos TCO a lo largo del artículo.
- 2 La danza del *torito* es la representación de la introducción del ganado vacuno que fue introducido en

- la región de los Llanos de Mojos. Tienen una máscara tallada en madera y pintada, reproduciendo la imagen de un toro, tiene en las puntas de los cuernos cintas de colores y en la parte posterior tiene una tela de color que cubre la cabeza del bailarín., en las piernas lleva una especie de chononos con cascabeles (Cruz 2011:59)
- 3 El *tinku* que se baila en las comunidades de Palos Blancos y en otras ciudades bolivianas, es la versión folclórica del encuentro ritual que se celebra en comunidades quechua del Norte de Potosí. Actualmente se trata de una danza sumamente popular entre la juventud que gusta por ser dinámica, fuerte y alegre (Sigl 2012:272)
 - 4 La *chovena* se define como un ritmo binario sincopado, con acentos fuertes y débiles en el repiqueo de la caja, similar al taquirari, que también puede interpretarse en compás ternario. Es conocida como una danza típica del departamento de Santa Cruz, especialmente de la Chiquitania, aunque con amplia difusión a otras zonas rurales de la Amazonía boliviana (Rozo 2011:140-141)
 - 5 El estudio de Daniela Ricco (2016) sobre la religión en el pueblo mosetén es un aporte valioso para comprender mejor el escenario intercultural y las constantes influencias y relaciones entre lo andino y lo amazónico en el territorio mosetén.
 - 6 Entendemos *capital étnico* en la sentido que establece Arian Laguna (2016), es decir, como una subcategoría del capital simbólico (Bourdieu) que sirve para analizar las dinámicas dominadas por la economía identitaria multiculturalista, a partir de la cual se busca resaltar la indigeneidad. En otras palabras: “la capacidad para hacerse reconocer como un indígena legítimo” (2016:24).
 - 7 Recién en 1972, el Estado y la iglesia católica dieron por concluido el régimen de la misión franciscana en las comunidades de Covendo y Santa Ana, iniciándose con ello la asimilación de los mosetén a la sociedad nacional (Lema 1998).
 - 8 El término *solfa* hace referencia a la práctica del solfeo o la lectura de la partitura (escritura musical occidental)
 - 9 El término *paisano* se utiliza para referirse a la población inmigrante de los Andes. También se les denomina *colonos* (en referencia a las políticas de colonización de la década de los 50’s y 60’s), *collas* (categoría social que refiere a la región altiplánica asociada con el *Collasuyo*) o *interculturales* (eufemismo impuesto por el Estado Plurinacional para reemplazar el denominativo *colonos*). Estas categorías de identificación hacen referencia a una misma población pero cada término tiene distintas connotaciones.
 - 10 La *cumbia chicha* es un estilo de música caracterizado por la base rítmica del huayño peruano, la instrumentación electrónica y el énfasis en registros agudos de voz.
 - 11 El término *preste* puede hacer referencia a la persona encargada de la realización de la fiesta patronal de una comunidad, o también al nombre que se le da a este tipo de fiestas en comunidades y ciudades andinas.
 - 12 El tema de la historia del pueblo mojeño trinitario en el departamento de La Paz está siendo investigado actualmente por el Taller B (Antropología Amazónica - Chaco Platense) de la Carrera de Antropología (UMSA).
 - 13 Las investigaciones de Renard, Saigues y Taylor (2008), Salgado (2010), Combès (2012) y Ricco (2017) brindan datos etnohistóricos que demuestran que el piedemonte amazónico fue una región de transición, intercambio y encuentro entre las Tierras Altas y las Tierras Bajas.
 - 14 En esta ocasión, debido a que es necesario ahondar en más detalles etnohistóricos, hemos preferido no abordar la vida social del violín. Es un tema pendiente sobre la cuál profundizaremos en otro trabajo.
 - 15 *Buri*, en la jerga “camba” (cruceña y beniana), hace referencia a la fiesta cuyo acompañamiento musical está caracterizado por la interpretación de percusiones como la *tamborita* y los timbales. Por tanto, a los conjuntos donde destaca este tipo de instrumentación se los denomina: “banda buri”.
 - 16 Música de paisanos hace referencia a la música folclórica de los Andes.
 - 17 Un ejemplo reciente a propósito de este debate ha sido la Mesa Redonda: “Entre los caminos del bambú y la caña hueca. Desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical”, organizada en la Reunión Anual de Etnología (2017), La Paz.
 - 18 Sonajera, elaborada en base a semillas o uñas de animales, especialmente de chanco tropero, taite-tú, venado incrustados en un hilo como una especie de collar. Sirve para llamar a los ánimos o espíritu de la persona cuando está enfermo o asustado. Se lo usaba en la casa de los chamanes y las semillas o uñas se hacía sonar sacudiéndolas acompañando con rezos y cantos. El carácter sagrado de este instrumento llegó al final de su ejecución cuando llegaron los misioneros franciscanos y prohibieron su uso porque le atribuían un carácter demoníaco (Ministerio de Educación, 2010a).