



# THAKHI MUSEF

◆ CAMINOS DEL MUSEF ◆

Número 8





# THAKHI MUSEF

◆ Número 8 ◆

**Museo Nacional de Etnografía y Folklore**  
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2024

**THAKHI MUSEF. CAMINOS DEL MUSEF.** REVISTA DIGITAL BOLIVIANA,  
AÑO 7, NÚMERO 8, JUNIO DE 2024. – LA PAZ: MUSEF, 2024.  
78 páginas: ilustraciones y fotografías, 21.6 x 28 cm.

ISSN: 2791-0571 (impreso) / 2791-058X (en línea)  
D. L.: 4-3-1-2023 P.O.

SONORIDADES / SILENCIOS / PATRIMONIO INMATERIAL  
FORMAS MUSICALES / BOLIVIA

**THAKHI MUSEF. CAMINOS DEL MUSEF.** Año 7. Número 8. Junio de 2024

**BANCO CENTRAL DE BOLIVIA**

**Roger Edwin Rojas Ulo:** Presidente a.i.  
**Diego Alejandro Pérez Cueto Eulert:** Director a.i.  
**Gabriel Herbas Camacho:** Director a.i.  
**Gumercindo Héctor Pino Guzmán:** Director a.i.  
**Oscar Ferrufino Morro:** Director a.i.

**FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA**

**Luis Oporto Ordoñez:** Presidente del Consejo de Administración  
**Susana Bejarano Auad:** Vicepresidenta del Consejo de Administración  
**Guido Pablo Arze Mantilla:** Consejero  
**Jhonny Quino Choque:** Consejero  
**Roberto Aguilar Quisbert:** Consejero  
**Manuel Monroy Chazarreta:** Consejero

**Derecho editorial:** MUSEF Editores **La Paz:** Calle Ingavi N° 916, teléfonos: (591-2) 2408640,  
fax: (591-2) 2406642, casilla postal 5817 • **Sucre:** Calle España N° 74,  
teléfono y fax: (591-4) 6455293.  
[www.musef.org.bo](http://www.musef.org.bo), [musef@musef.org.bo](mailto:musef@musef.org.bo)

**Directora del MUSEF:** Elvira Espejo Ayca

**Coordinación general:** Salvador Arano Romero

**Coordinación de este número:** Gloria Villarroel y Richard Mújica

**Autores:** Richard Mújica, Angulo, Jhon Edson Choque Ticona, Ada Belén Álvarez Celis, Gloria Villarroel Salgueiro y Rosalía Martínez

**Comité editorial:** Salvador Arano Romero, Pedro Aliaga Mollinedo, Gloria Villarroel Salgueiro y Richard Mújica Angulo

**Corrección de estilo:** Daniela Núñez Calasich

**Diseño gráfico y diagramación:** Viviana Pacheco, Mariana Álvarez y Naomi Quenallata

**Ilustración de la portada:** “Los parapusaj paraapis en la laguna del volcán Tuana”, extractada del libro *Cultura callawaya*, de Enrique Oblitas, Editorial Talleres Gráficos Bolivianos, La Paz, 1963.

ISSN: 2791-0571 (impreso) / 2791-058X (en línea)

**Depósito legal:** 4-3-1-2023 P.O.

Esta obra está protegida bajo la Ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso del titular de los derechos. El contenido del presente texto es responsabilidad de los autores.

**Primera edición:** Junio de 2024

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Salvador Arano Romero.....	5
PRESENTACIÓN Gloria Villarroel Salgueiro y Richard Mújica Angulo.....	6
PRÁCTICAS, EXPRESIONES MUSICALES Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN BOLIVIA: APUNTES DEL PROCESO DE SU DECLARATORIA Richard Mújica Angulo.....	8
REORDENANDO LOS SENTIDOS Y REDISTRIBUYENDO LO SENSIBLE DEL ARCHIVO SONORO DEL MUSEF Jhon Edson Choque Ticona.....	18
LA MÚSICA, LOS SONIDOS Y LA DANZA COMO MEDIO TERAPÉUTICO DESDE LA COSMOVISIÓN ANDINA KALLAWAYA Ada Bélén Álvarez Cells.....	28
SONIDOS, SILENCIOS Y RUIDOS DE LA SEMANA SANTA. COSTUMBRES RELIGIOSAS DEL CABILDO INDIGENAL DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD EN BENI. ¿QUÉ SE DEBE SALVAGUARDAR? Gloria Villarroel Salgueiro.....	45
SOBRE EL RECONOCIMIENTO DEL PUJLLAY Y AYARICHI, MÚSICAS Y DANZAS DE LA CULTURA YAMPARA COMO PATRIMONIO INMATERIAL DE LA HUMANIDAD (2014). PRIMERAS REFLEXIONES Rosalía Martínez.....	63



# INTRODUCCIÓN

Desde la gestión 2018, el Museo Nacional de etnografía y Folklore (MUSEF), dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), viene editando la revista *Thakhi MUSEF* para apoyar la difusión de investigaciones nacionales e internacionales. Al mismo tiempo, esta publicación se ha centrado en estudios provenientes de las ciencias sociales y humanas, siempre en busca de un diálogo interdisciplinario.

Durante gestión 2023, el MUSEF llevó a cabo la Reunión Anual de Etnología (RAE) con el título *Sonidos, músicas y espacios*, el cual logró convocar a decenas de investigadores, estudiantes, pueblos indígenas, músicos y diferentes personas afines a la temática. Una de las propuestas en el evento fue la submesa “Reflexiones sobre la patrimonialización de músicas y sonoridades”. Los expositores, concentrados en esta propuesta, debatieron sobre un tópico centrado en la patrimonialización, pero desde el punto de vista de la música y lo que conlleva esta práctica cultural, abriendo de esa manera la reflexión interdisciplinaria.

Esta submesa fue organizada por el colectivo PachaKamani, encabezado por Gloria Villarroel y Richard Mújica, a quienes agradecemos por confiar en el MUSEF para compartir el conocimiento e incentivar el debate en temas que no son familiares en la realidad boliviana.

En este sentido, el presente número es el reflejo del trabajo realizado en la submesa mencionada, donde se recogen varios artículos que servirán para ampliar las propuestas, aunque sobre todo para que se conviertan en una referencia sobre la temática. A su vez, se trata de un aporte para quienes trabajan en el ámbito musical, pues se explora, desde otra perspectiva, su relación con otros agentes sociales.

A nombre del MUSEF hago llegar mis agradecimientos a los coordinadores por confiar en *Thakhi* para divulgar y socializar las investigaciones presentadas en la RAE. No me queda más que felicitar, además, a las autoras y autores por la calidad de sus trabajos, pues estos reflejan el interés y pasión en lo que vienen trabajando. Asimismo, agradecer a Elvira EspejoAycá, directora del MUSEF, por posibilitar la creación de este tipo de espacios en la RAE y esta revista, potenciando de esa manera la difusión del conocimiento a la sociedad.

Por último, confiados en la divulgación de estos trabajos, alentamos a los lectores y lectoras a ampliar el debate desde sus propios pensamientos y propuestas.

Salvador Arano Romero  
Jefe de la Unidad de Investigación del MUSEF

# PRESENTACIÓN

La revista *Thakhi MUSEF* es una plataforma digital de acceso libre perteneciente al Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), bajo la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB). A lo largo de sus ediciones anteriores, ha ofrecido valiosas contribuciones a la investigación desde Bolivia.

En su octava versión, *Thakhi* decidió abordar el siguiente tema: *Reflexiones sobre la patrimonialización de músicas y sonoridades*, el cual coincide con la idea central de la Reunión Anual de Etnología (RAE) de 2023, organizada por el MUSEF en La Paz. La submesa “Segundo encuentro: Reflexiones sobre la patrimonialización de músicas y sonoridades”, organizada por el colectivo PachaKamani, busca profundizar en este tema y difundir investigaciones y reflexiones de especialistas con un enfoque en el papel de la música en los procesos de patrimonialización en Latinoamérica, con énfasis en Bolivia.

Este enfoque tiene su precedente en el *Simposio Internacional: Reflexiones sobre la patrimonialización de la música en Bolivia*, organizado por en 2016, así como en otros eventos posteriores que ampliaron el análisis y la reflexión sobre el fenómeno en América Latina. Estos eventos refuerzan la importancia de continuar el debate y la conversación en torno a la patrimonialización de la música. De esta reuniones destacaron las siguientes: una mesa redonda en la reunión de Estudios de América Latina en Lima con el título “Patrimonio de otros modos” (2017), un panel en la reunión de Derecho y Sociedad en México llamado “La etnografía del derecho y del patrimonio indígena” (2017) y la publicación de un dossier dado a conocer en 2019.

En la submesa de la RAE de 2023, y en la presente edición, *Thakhi* incorpora nuevas voces, tanto de reconocidos investigadores como de nuevos talentos, siempre con el objetivo de enriquecer el diálogo y ofrecer una variedad de perspectivas sobre el tema. En este número se presentan varios artículos que abordan diversas facetas de la patrimonialización de la música y de las sonoridades en la región.

Esta edición inicia con un artículo introductorio titulado “Prácticas, expresiones musicales y patrimonio cultural inmaterial en Bolivia: apuntes del proceso de su declaratoria”, de Richard Mújica Angulo. Este presenta un análisis sobre las características de las prácticas y expresiones reconocidas como Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) en Bolivia. Destaca la importancia de comprender las condiciones, procesos y consecuencias que acompañan a la declaratoria o patrimonialización sonoro-musical en el país.

Luego tenemos el escrito de Jhon Edson Choque Ticona, titulado “Reordenando los sentidos y redistribuyendo lo sensible del archivo sonoro del MUSEF”. Este ofrece algunas pautas teórico-metodológicas para investigar archivos sonoros como parte de un proyecto del Museo para la construcción de un mapa sonoro digital en su servidor. La finalidad de este proyecto sería reorganizar el significado y la sensibilidad del archivo sonoro.

En “La música, los sonidos y la danza como medio terapéutico desde la cosmovisión andina kallawayaya”, Ada Belén Álvarez Celis explora el papel de la música y de la danza como componentes de la medicina kallawayaya, destacando su influencia en la terapia y en la identidad cultural en un contexto marcado por procesos de reivindicación y reconocimiento político.

Gloria Villarroel Salgueiro escribe “Sonidos, silencios y ruidos de la Semana Santa. Costumbres religiosas del Cabildo Indígena de la Santísima Trinidad en Beni. ¿Qué se debe salvaguardar?”. En él reflexiona sobre el significado cultural de los sonidos, silencios y ruidos durante la celebración de la Semana Santa. En este sentido, la autora resalta la importancia de la construcción de un paisaje sonoro y su papel distintivo en aquella manifestación cultural.

Para cerrar esta octava edición de *Thakhi* tenemos el artículo de Rosalía Martínez, titulado “Sobre el reconocimiento del pujllay y ayarichi, músicas y danzas de la cultura yampara como patrimonio inmaterial de la humanidad (2014)”. En este aborda la crítica antropológica de los procesos de patrimonialización, centrándose en la experiencia de coordinación de la candidatura del pujllay y ayarichi de la cultura yampara. Martínez destaca la percepción de las comunidades sobre el reconocimiento internacional como una estrategia para fortalecer su persistencia cultural.

Queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento al MUSEF por brindarnos el espacio y la oportunidad para la publicación de los artículos en la revista *Thakhi*. Su apoyo y colaboración han sido fundamentales para hacer posible la difusión de conocimientos e investigaciones sobre el patrimonio cultural inmaterial de Bolivia. Agradecemos profundamente el compromiso del Museo con la promoción y preservación de la riqueza cultural de nuestro país, así como su continuo respaldo a iniciativas académicas y de investigación en este campo.

Gloria Villarroel Salgueiro  
Richard Mújica Angulo

# PRÁCTICAS, EXPRESIONES MUSICALES Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN BOLIVIA: APUNTES DEL PROCESO DE SU DECLARATORIA

*PRACTICES, MUSICAL EXPRESSIONS AND INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN BOLIVIA: NOTES ON THE PROCESS OF THEIR DECLARATION*

RICHARD MÚJICA ANGULO<sup>1</sup>

## Resumen

Este artículo tiene como objetivo realizar un sondeo sobre las características de las prácticas y expresiones sonoro-musicales que han sido reconocidas como Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) en Bolivia. El análisis se centra en la identificación de ámbitos patrimoniales recurrentes y en la normativa que les otorga dicho reconocimiento.

Partiendo de un panorama general, el presente artículo se enfoca en describir algunos casos específicos en el contexto de Bolivia con el fin de identificar las principales condiciones, procesos y consecuencias que acompañan la patrimonialización (sonoro-musical) en el país. De esta manera, se comprende mejor cómo se lleva a cabo este proceso de reconocimiento/declaratoria del patrimonio cultural inmaterial y cuáles son las implicaciones y tensiones que surgen en el marco de esta práctica.

**Palabras clave:** PCI, normativa, patrimonio inmaterial, Bolivia, patrimonialización.

## Abstract

*The objective of this essay is to survey the characteristics of the sonorous-musical practices and expressions that have been recognized as Intangible Cultural Heritage (ICH) in Bolivia. The analysis focuses on the identification of recurrent heritage areas and on the narrative present in the regulations that grant them such recognition.*

---

1 Músico e investigador. Licenciado en Antropología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Maestrante en Estudios Críticos del Desarrollo por el CIDES-UMSA. En la actualidad es investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) e integrante del colectivo PachaKamani: Espacio Intercultural de Práctica e Investigación Ancestral (La Paz, Bolivia). Correo electrónico: [richard@pachakamani.com](mailto:richard@pachakamani.com)

*Starting from a general overview, the paper focuses on describing some specific cases in the Bolivian context, in order to identify the main conditions, processes and consequences that accompany (sound-musical) heritage in the country. In this way, it is better understood how this process of recognition/declaration of intangible cultural heritage is carried out and what are the implications and tensions that arise within the framework of this practice.*

**Keywords:** ICH, normative, intangible heritage, Bolivia, patrimonialization.

### Introducción al Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)

**A** continuación presentaré algunas categorías que me ayudarán a dar contexto al planteamiento central de este artículo.

La institución oficial en el ámbito mundial que determina los criterios y acciones sobre patrimonio cultural es la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). La definición de Patrimonio Cultural Inmaterial presenta variaciones según las convenciones que se han construido en el tiempo. Para el caso que nos reúne citaré la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial 2003 de la UNESCO, según la cual:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las *comunidades*, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana [...] (Artículo 2, UNESCO, 2022).

Además de la “definición oficial” y desde un enfoque más relacional y crítico del término, tenemos a Chaves *et al.* (2010) que muestran las tensiones que implica y, por ende, su constante proceso de redefinición:

[...] lo que debe entenderse por “patrimonio”, por “patrimonio cultural”, por “patrimonio inmaterial” (además), que derivan inevitablemente hacia la abstracción (o naufragan y se transforman en cuestiones semánticas), evidencian, sin embargo, una serie de *intereses en conflicto entre los agentes asociados a estos procesos de denominación*. Este trabajo continuo de *redefinición del patrimonio supone maneras de comprender la diversidad cultural, las construcciones identitarias y los usos sociales* de las expresiones culturales (Chaves *et al.*, 2010: 35, el énfasis es mío).

Asimismo, esto nos lleva a pensar que las expresiones y prácticas culturales, entendidas desde los criterios locales y comunitarios implican que “[...] el patrimonio inmaterial se relaciona con los sistemas de conocimiento y de transmisión que las sociedades ponen en funcionamiento a partir de expresiones específicas [...]” (Caicedo Fernández, 2010).

Por tanto, el *patrimonio cultural es una construcción*. Mejor dicho, en torno a ese concepto se han creado diferentes sentidos-significados, es decir, narrativas que se relacionan, negocian y entran en tensión. Como lo menciona Castrillón: el *Patrimonio Cultural es una invención de la modernidad* mediante el cual se buscó valorar diferentes ámbitos de “lo cultural” (Ariño s.f.; citado en Castrillón, 2003: 11).

### Del PCI a las prácticas musicales

Los criterios de patrimonio cultural comenzaron con la predominancia de la “cultura material” y varias décadas después se fueron incorporando otros ámbitos culturales. En el transcurrir del tiempo, desde la formulación del concepto “patrimonio” a fines de la década de 1940 con la Convención de 1952 sobre Conflicto Armado de la UNESCO, la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado de 1954 y su consolidación a principios de 1970, se dio énfasis a los elementos culturales “tangibles/materiales” como un producto del arte y la visión de “occidente”. Sin embargo, en la actualidad, y a partir de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, la UNESCO privilegia el lado “intangible/inmaterial” referido a manifestaciones culturales de los pueblos indígenas (Arizpe, 2013).

Me gustaría subrayar que antes de la Convención de 2003 la UNESCO estableció en 2001 una lista de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, pero el concepto “obra maestra” fue abandonado oficialmente en favor de promover procesos más igualitarios. En lugar de las “obras maestras” se introdujo en 2003 la denominada “lista representativa”.

En este marco, se puede afirmar que las prácticas sonoro-musicales son el ámbito cultural más próximo a lo que se entiende como PCI. Sin embargo, esto trae ambigüedades y confusión:

este adjetivo “inmaterial” resulta confuso si uno está buscando la materialidad o inmaterialidad dentro de las cosas o hechos patrimonializables. La división entre la materialidad y la inmaterialidad no tiene sustento ontológico. Sin embargo, sí tiene sustento histórico en la UNESCO y reverberaciones en las políticas culturales, administrativas, y disciplinares del patrimonio (Mújica *et al.*, 2019: 34).

En el siglo XXI emerge un tipo de patrimonio diferente, denominado “inmaterial” gracias a la UNESCO. Según la Convención de 2003, las autoridades en asuntos relacionados con este patrimonio son las “comunidades, grupos o individuos”. Aunque esta frase puede ser interpretada de diversas maneras, hay una clara intención de mirar este patrimonio desde la perspectiva de los portadores y no desde arriba, como lo hacen los expertos. Se espera que este tipo de patrimonio tenga en cuenta a las comunidades “portadoras”, siendo *creado desde abajo*, al menos en el discurso (Mújica *et al.*, 2019: 34).

Pese a este “nuevo” enfoque del patrimonio inmaterial todavía se involucra a “expertos”, quienes suelen provenir de disciplinas como el folklore, la etnomusicología, la sociología, la historia, el turismo y la antropología cultural, la cuales son asumidas como la *voz oficial* que media entre los saberes locales y los documentos, sean estos legales o investigaciones académicas (Bigenho y Stobart, 2019).

*Se puede afirmar que  
las prácticas sonoro-  
musicales son el ámbito  
cultural más próximo a  
lo que se entiende como  
PCI.*

### Sondeo del PCI inmaterial en Bolivia

*Aproximación al proceso de relación  
entre el PCI y el Estado en Bolivia*

Para aproximarnos a una comprensión de la relación del Estado con la cultura o su percepción de la misma, me basé en la investigación de Sánchez (2008: 26), quien examina el desarrollo histórico de Bolivia a través de diversas etapas, cada una caracterizada por un modelo tanto de Estado como económico específico. Cada uno de estos modelos ha influido en la manera en que se entiende la cultura en Bolivia, lo que ha dado lugar a diferentes políticas públicas y normativas sobre el patrimonio cultural. Esta evolución histórica ha sido fundamental para comprender cómo se han organizado las acciones en relación con el patrimonio cultural a lo largo de los períodos analizados. De manera general, los científicos sociales (historiadores y politólogos) reconocen cuatro Estados en Bolivia: “[...] el Estado tributario (proteccionista) (1825-1872), el Estado minero (liberal) (1872-1952), Estado nacionalista (proteccionista) (1952-1985) y el Estado neoliberal (liberal) (1985-2007)” (Sánchez, 2008: 26).

En esta base crea un cuadro de “relación entre tipos de Estado, ideas de nación, ciudadanía y proyectos (1825-2006)”, el cual fue el marco para ubicar el desarrollo histórico del patrimonio inmaterial que realicé sobre las principales acciones y normativas en Bolivia (Mújica, 2017). En base a esta organización general, se puede plantear el proceso histórico de hechos referidos al patrimonio cultural,<sup>2</sup> en especial el “inmaterial” desde inicios del 1900 hasta el 2008 (Cuadro 1).

Período temporal	Patrimonio cultural en Bolivia
1872-1952	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se estableció una normativa relacionada con el patrimonio cultural material desde principios de 1900 en Bolivia, incluyendo el reconocimiento de templos, haciendas y ruinas arqueológicas mediante decretos supremos.</li> <li>- Durante la década de 1950 se consolidó el estudio del folklore en Bolivia y se fundó el Instituto Boliviano de Cultura (IBC). La perspectiva folklórica en esta época tenía una visión exótica, fragmentaria y cosificada de las prácticas culturales de otras comunidades.</li> <li>- La Reforma Agraria de 1953 transformó las instituciones locales tradicionales mediante la inserción del sindicalismo agrario, impactando en las temporalidades socioculturales de los pueblos indígenas.</li> </ul>
1952-1985	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se reconocieron los primeros elementos de la cultura material de las comunidades indígenas como parte del patrimonio boliviano en 1961.</li> <li>- En 1963 se emitió un decreto que instaba al Estado a precautelar, fomentar y resguardar el patrimonio artístico y musical del país.</li> <li>- En 1968 el Estado se declaró dueño del Patrimonio Cultural.</li> <li>- Posteriormente, en 1973, se expropió la música folclórica, integrándola al Patrimonio Cultural de la Nación.</li> </ul>

2 Es pertinente aclarar que esta forma de división temporal es un mero ejercicio analítico, ya que reconocemos que “en América Latina existen tiempos (sociales y culturales) diferentes, a veces sucesivos y casi siempre superpuestos: autóctono o precolonial, colonial, mercantil, capitalista, industrial y el ‘posmoderno’ de la nueva reestructuración capitalista [...], la diversidad de temporalidades es expresión de la diversidad social” (Ansaldi y Giordano, 2012: 87).

Período temporal	Patrimonio cultural en Bolivia
1985-2007	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A pesar de la transición hacia un Estado neoliberal, las políticas culturales públicas en Bolivia mantuvieron una orientación nacionalista y proteccionista.</li> <li>- En 1988 se reconocieron oficialmente los bienes etnológicos, etnográficos, folklóricos, artesanías y textiles de arte popular creados antes de 1950 como parte del patrimonio cultural.</li> <li>- En 1994 se inició un proceso de inclusión de lo “pluri-multi” en las políticas culturales con la Ley de Participación Popular.</li> <li>- En 1997 se vinculó el patrimonio cultural con el concepto de desarrollo humano en el Programa de Acciones Estratégicas Social.</li> </ul>

**Tabla 1:** Proceso histórico de hechos referidos al patrimonio cultural.

**Fuente:** Elaboración propia con base en Mújica (2017).

### *Situación de las declaratorias de PCI en Bolivia al 2018*

Para esta sección utilicé la información recabada del resultado de una consultoría,<sup>3</sup> en la que se aborda el estado actual de las declaratorias de PCI en Bolivia (Ministerio de Culturas y Turismo, 2018), ofreciendo un diagnóstico detallado que incluye la clasificación de declaratorias por departamentos y su análisis correspondiente.

Según los datos presentados, el departamento de Oruro encabeza la lista con 24 declaratorias de Patrimonio Cultural Inmaterial hasta la fecha, seguido por La Paz y Potosí con 21 y 20, respectivamente. Cochabamba, Santa Cruz y Chuquisaca tienen 16 declaratorias cada uno, mientras que Tarija, Beni y Pando cuentan con 13, 6 y 2, respectivamente. Además, se identifican 12 declaratorias consideradas a nivel nacional, que representan prácticas culturales en el ámbito nacional o regional, sumando un total de 146 declaratorias de Patrimonio Cultural Inmaterial en todo el país.

Al analizar estas declaratorias, se observa que 52 de ellas están relacionadas con festividades patronales en diferentes departamentos, seguidas por 25 declaratorias que representan sitios o lugares históricos donde se desarrollan actividades culturales. Las danzas ocupan el tercer lugar con un total de 16 declaratorias, destacando su revalorización desde 2006, tanto en áreas urbanas como en zonas rurales. También se destacan declaratorias relacionadas con festivales, que representan lugares donde la música y el folklóre son prominentes. Sin embargo, se observa que estas declaratorias aún no reflejan completamente la diversidad cultural actual del país, ya que su mayoría reconoce prácticas culturales folklórica-urbanas.

También se puede relacionar el número de promulgación de estas leyes a ciertos períodos de gobierno: en cuanto a la presidencia de Evo Morales, se han emitido un total de 81 declaratorias a nivel nacional, siendo el primero de la lista. El segundo presidente con más declaratorias fue Carlos Mesa, con un total de 24. Este aumento significativo durante la presidencia de Morales podría atribuirse a la narrativa de mayor atención a las prácticas culturales indígenas en el marco de la denominada “revolución democrática

3 Esta se denominó *Adecuación e implementación del Sistema de Registro de Patrimonio Cultural Boliviano y el Sistema Nacional de Gestión del patrimonio cultural del Estado Plurinacional de Bolivia –4º Fase– AECID*, liderada por el Ministerio de Culturas y Turismo en 2018.

cultural”, parte de la política de reconocimiento de la diversidad cultural que se pregonaba y se buscaba proponer con la presencia de legisladores provenientes de diferentes sectores del país.

### **Desde y más allá de las leyes de declaratoria**

#### *Sobre los procesos de declaratoria nacional*

En Bolivia, el reconocimiento del patrimonio cultural nacional se lleva a cabo mediante la promulgación de una ley específica, comúnmente conocida como ley de declaratoria. Estas leyes son propuestas principalmente por diputados y senadores en la Asamblea Legislativa. Sin embargo, desde la creación del Ministerio de Culturas en 2009, todos los proyectos de ley relacionados con la cultura y el patrimonio deben ser remitidos al Poder Ejecutivo para su consulta, específicamente a ese ministerio (“cabeza de sector”) para una evaluación técnica y jurídica.

Esta evaluación implica un análisis exhaustivo para asegurar la pertinencia legal del proyecto, garantizando que no contradiga otras normativas y que sea representativa del patrimonio cultural nacional. El Ministerio de Culturas se convierte así en un nuevo eslabón en el proceso de producción del patrimonio, deteniendo la promulgación de varios proyectos que no cumplen con estos criterios.

Hay que subrayar que muchos de estos proyectos buscan declarar festividades, danzas o eventos específicos relacionados con las localidades de origen de los propios legisladores proponentes. Además, estos proyectos de norma suelen ser trabajados en secreto<sup>4</sup> y presentados como una sorpresa durante la festividad correspondiente, lo que resaltaría tanto la localidad como al legislador proponente. Esta característica, muestra que los proyectos de ley, en su calidad de archivos y espacios de narrativa, están sujetos a tensiones que devienen de la agencia de diferentes actores involucrados: legisladores, asesores, técnicos, comunidades; y los contextos coyunturales en los cuales estos interactúan (Chaves *et al.*, 2010).

Los legisladores no trabajan solos en la elaboración de estos proyectos. Por lo general, cuentan con el apoyo de asesores, principalmente abogados, quienes deben redactar la propuesta a partir de la recopilación de información necesaria y definen los fines y alcances de la norma. Una vez redactado el documento, se remite al Ministerio de la Presidencia y luego al Poder Ejecutivo para su evaluación. En el Ministerio de Culturas se lleva a cabo la evaluación final según los criterios establecidos, emitiendo informes técnicos y jurídicos que determinan la aprobación, viabilidad o inviabilidad de la propuesta de ley. Tal como analizan Bigenho y Stobart (2019), estos caminos de “hacer patrimonio” implican procesos de negociación entre legisladores, “expertos” y la producción de archivos.

#### ***Propuesta de Ley de Patrimonio Cultural: evaluación y estructura de contenido***

En el Ministerio de Culturas la evaluación técnica del patrimonio actualmente se lleva a cabo mediante la participación de profesionales en diversas disciplinas de ciencias sociales y humanas, como la sociología, antropología, arqueología, arquitectura, artes y turismo, entre otros. Si un proyecto de ley no cumple con

4 Es decir, que las personas (comunidad local) “beneficiarias” no suelen ser consultadas antes de iniciar un proceso de declaratoria, ni en el proceso de las mismas, esto en un afán de entregar la promulgación de la ley como un obsequio al lugar de origen del legislador. Además, esta intensión personal por parte del proyectista implica buscar la celeridad del proceso de declaratoria que conlleva una reflexión mínima sobre los impactos (positivos y negativos) de una norma de este tipo. Este accionar claramente contradice el principio de la “consulta previa” presente en la Constitución Política del Estado.

los requisitos establecidos,<sup>5</sup> se emiten informes solicitando a los proyectistas mayor argumentación para respaldar el proyecto.

Esta solicitud suele implicar la inclusión de más información, la cual inserta una descripción detallada de lo que se pretende declarar, así como material audiovisual de apoyo. Esto requiere de una investigación previa tanto en términos jurídicos como en el ámbito del patrimonio cultural. Además, paulatinamente se ha instaurado incluir el consentimiento informado de los sectores sociales locales involucrados, lo que implica la realización de gestiones previas/adicionales por parte de los proyectistas y la incorporación de la comunidad como un actor fundamental.

Inicialmente, los proyectos de ley contaban con uno o dos artículos breves y una justificación mínima (“Exposición de motivos”, se titula), que rara vez se evaluaban en detalle antes de su promulgación. Las leyes de patrimonio cultural son comúnmente conocidas como “leyes enunciativas” o “declarativas”. Estas consisten principalmente en uno o dos artículos que mencionan el título de la declaratoria y, en el mejor de los casos, establecen alguna acción (coordinación, gestión o apoyo) de responsabilidades a alguna instancia del Estado, generalmente el Ministerio de Culturas como entidad principal y su correspondiente entidad autónoma (municipal o departamental). El decreto reglamentario de una ley permite la realización de varias acciones,<sup>6</sup> es decir, facilita la salvaguardia del patrimonio cultural declarado. Desde una perspectiva operativa, estas leyes, al no contar con un reglamento, no contribuyen ni promueven efectivamente lo que declaran, ya que simplemente subrayan su importancia o “valor patrimonial”, sin proporcionar mecanismos concretos para su implementación.

Las observaciones realizadas a dichos proyectos de ley por parte del Poder Ejecutivo (Ministerio de Culturas) ha sido percibido como un obstáculo (ilegal) por parte de algunos legisladores, quienes con-

---

5 Los requisitos para evaluar una ley de patrimonio cultural inmaterial no están claramente definidos. La Ley N.º 530 indica que se requiere un análisis jurídico y técnico de la misma, lo cual depende en gran medida de los profesionales encargados. Sin embargo, considero que esto presenta una debilidad, ya que se basa en la subjetividad de estos especialistas o funcionarios públicos. Existen dos tipos de evaluaciones que se toman en cuenta: el informe jurídico y el informe técnico. El informe jurídico analiza la jurisprudencia y los antecedentes legales de normativas que reconocen como patrimonio u otorgan otro tipo de reconocimiento jurídico al elemento propuesto como patrimonio. Por otro lado, el informe técnico realiza un análisis de los antecedentes de la práctica o expresión cultural que se quiere declarar, contrastándolos con investigaciones existentes a nivel nacional e internacional realizadas por bolivianos o extranjeros, intentando emular los criterios de UNESCO. Estas referencias de investigaciones y antecedentes ayudan a prever posibles problemas que podría ocasionar una normativa de patrimonio. En los últimos años se han observado proyectos de ley que buscan generar jerarquías entre diferentes formas de cultura, denominando a una como mejor que otra. Además, se ha intentado nombrar como origen, cuna o capital varias prácticas culturales ubicadas en localidades específicas, lo que ha generado controversia en otras comunidades. Para abordar este tipo de contradicciones y tensiones sobre las declaratorias de patrimonio, véase Mújica (2016).

6 La redacción de un reglamento para una ley implica la creación de una normativa compuesta por varios artículos que permitan llevar a cabo acciones derivadas de la ley. Sin embargo, debido a que las leyes suelen contar con uno o dos artículos declarativos, algunos legisladores encuentran difícil derivar acciones concretas de ellas. Por ejemplo, en 2016, el Ministerio de Culturas llevó a cabo un Encuentro Nacional de Practicantes, Ejecutores y Maestros del Charango con el fin de recopilar las necesidades, urgencias e inquietudes de estos sectores en relación con la Ley N.º 3451(2006) y realizar su reglamento. Tras analizar esta se concluyó que no permitía llevar a cabo acciones operativas para la salvaguardia del charango. Por lo tanto, se decidió crear una nueva normativa específica para este instrumento que permita establecer acciones concretas en diferentes ámbitos del patrimonio cultural, vinculando de manera transversal e integral a otros componentes del Poder Ejecutivo, como el Ministerio de Educación, el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Turismo y el Ministerio de Desarrollo Productivo. Tras varios años de gestión por parte de los intérpretes del charango originario se promulga la Ley N.º 1301, de 17 de junio de 2020 que en, “La presente Ley tiene por objeto establecer los mecanismos y políticas públicas de protección, promoción y difusión del Charango Patrimonio Cultural del Estado Plurinacional de Bolivia, para garantizar su defensa, salvaguardia y revalorización” (artículo 1, Ley N.º 1301). En 2023 esta logra su reglamentación mediante el Decreto Supremo N.º 4858, de 11 de enero de 2023.

sideran que estas cuestionantes dificultan su capacidad para cumplir con el deber de promulgar leyes. Asimismo, varias instancias del legislativo consideran que las normas de patrimonio cultural son acciones loables y positivas, ya que representan una valorización de la identidad boliviana que, en términos burocráticos, no implicaba un esfuerzo significativo para su promulgación.

Además, siendo que Bolivia aún se encuentra en un proceso autonómico de descentralización, la Ley N.º 530 también determina que los reconocimientos como patrimonio cultural pueden realizarse por cada uno de *los niveles del Estado*, es decir, que cada municipio y gobernación también puede promulgar leyes de patrimonio cultural en su territorio, creándose asambleas legislativas en cada una de estas instancias. Estas suelen replicar acciones similares a los del ámbito central del Estado.

### A manera de conclusión

El concepto de patrimonio cultural está constantemente en proceso de redefinición, evidenciando tensiones entre los diferentes agentes involucrados en su nominación. Esta redefinición implica comprender la diversidad cultural, las construcciones identitarias y los usos sociales de las expresiones culturales. En el caso de Bolivia, las declaratorias de PCI reflejan esta complejidad al intentar representar las prácticas culturales de manera nacional o regional.

Se reconoce que el *patrimonio cultural es una construcción* que implica diferentes sentidos y significados creados en torno a él. Esta construcción se relaciona, negocia y entra en tensión, como se observa en el proceso de promulgación de las leyes de patrimonio cultural en Bolivia. Estas leyes, propuestas principalmente por legisladores, reflejan una valorización de la “cultura boliviana”, pero también revelan tensiones en cuanto a su implementación y reconocimiento nacional. Estas son más complejas aún en un contexto tan diverso como el nuestro.

En Bolivia, el reconocimiento del patrimonio cultural nacional se lleva a cabo mediante la promulgación de leyes que son “evaluadas” técnicamente por el Ministerio de Culturas, instancia que busca su pertinencia legal y su representatividad nacional. Sin embargo, eso no niega la fuerte carga subjetiva que tiene realizar dicha “valoración técnica”, más aun cuando puede existir presión de tipo social (por demandas colectivas) o políticas (que favorezcan intereses de gobierno o personales). Además, el denominado “proceso de cambio” y “revolución democrática y cultural”, que fue el marco principal del aumento significativo en la promulgación de estas leyes, muestran la funcionalización de la diversidad cultural a narrativas políticas coyunturales que conlleva un reconocimiento subordinado y folklorizado de “la cultura”.

Hasta 2018, de las 146 declaratorias del PCI, 73 constan únicamente de dos artículos, mientras que 44 cuentan con tres artículos. Además, 13 declaratorias incluyen únicamente un artículo, lo cual limita significativamente el alcance de estas. Los anteriores datos revelan que las normas de PCI reproducen un patrón o modelo preestablecido al momento de su redacción, es decir, el proyecto de norma se plantea “desde arriba” y

*El concepto de patrimonio cultural está constantemente en proceso de redefinición, evidenciando tensiones entre los diferentes agentes involucrados en su nominación.*

no desde las necesidades y particularidades de la práctica cultural. Paralelamente, se ha constatado que, cuanto más escueta es la redacción de los artículos de la ley, no existe información sobre las instancias responsables de la gestión del elemento declarado (danza, fiesta, etc.), ni se especifica cuándo, dónde o cómo deben llevarse a cabo las acciones de salvaguardia. Por lo tanto, estas normas expresan una narrativa ambigua que despierta en la población una idea aspiracional de las leyes (Bigenho y Stobart, 2019). En otras palabras, que desde la aplicación de la norma se puede acceder a infinitas formas de beneficios.

En este contexto, se evidencia una falta de claridad y operatividad en las declaratorias de PCI. Hasta 2023, ninguna ley de patrimonio inmaterial había sido complementada con un decreto reglamentario que las hiciera operativas. Por otro lado, la falta de una reglamentación clara de la Ley del Patrimonio Cultural Boliviano (Ley N.º 530) permite que algunos grupos la autorregulen, lo que genera varias interpretaciones, a veces desviadas de la normativa establecida. En este contexto, se puede afirmar que los procesos de declaratoria del patrimonio, es decir, el proceso de patrimonialización,<sup>7</sup> “tiene que ver con su marco jurídico y la manera como participan quienes lo promueven: las instituciones que rigen las políticas culturales, los intermediarios y las comunidades que se plantean como sus beneficiarias” (Chaves *et al.*, 2010:8–9). Vale decir que este proceso se conforma de una serie de protocolos jurídicos estipulados que articulan una serie de sectores sociales perfilando sus roles y competencias. Si bien en las narrativas existen muchos eufemismos sobre criterios de equidad y participación, es importante reconocer que la *patrimonialización* no implica un relacionamiento horizontal ni libre de valores. Por el contrario, a partir de los procesos de implementación el patrimonio cultural llega a crear o fortalecer jerarquías y estratificaciones, y con ello generar nuevas formas de desigualdad (Mújica Angulo, 2016: 52-53).

En síntesis, las declaratorias de PCI en Bolivia reflejan las complejidades y tensiones inherentes al concepto de patrimonio cultural, así como los procesos políticos y sociales implicados en su reconocimiento y valoración. La participación y agencia de las comunidades y la evaluación técnica de instancias del Estado, son elementos clave en este proceso, ya que pone en juego las narrativas del PCI desde diferentes dimensiones. Al analizar estos casos, se obtiene una aproximación a la relación entre las expresiones sonoro-musicales y su reconocimiento como patrimonio cultural, así como el impacto de este proceso en la preservación y valoración de múltiples narrativas sobre “lo cultural”, así como la inclusión subordinada de la diversidad.

### Bibliografía

ANSALDI, Waldo y Verónica GIORDANO.

2012. *América Latina. La construcción del orden*. Ariel. Buenos Aires, Argentina.

ARIZPE, Lourdes.

2013. “Patrimonio cultural intangible: los orígenes del concepto”. *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (editado por H. Topete Lara y C. Amescua Chávez): 232. Universidad Nacional Autónoma de México. México D. F., México.

ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL DE BOLIVIA.

2014. “Ley N.º 530 - Ley de Patrimonio Cultural Boliviano”. *Gaceta Oficial de Bolivia*. La Paz, Bolivia.

7 Debo aclarar que el denominativo usual tanto desde la UNESCO como de las actuales leyes nacionales, hacen referencia a la categoría de “patrimonio cultural”, pero para efectos investigativos tomé este fenómeno como proceso: “patrimonialización”; ya que uno de los aspectos más cuestionados del “patrimonio” es justamente la ambigüedad de su definición (Chaves *et al.*, 2010:12).

BIGENHO, Michelle y Henry STOBART.

2019. “Archivando la pericia con miras al patrimonio: procesos de patrimonialización, conocimiento experto y el archivo como aspiración”. En: *TRANS - Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, vol. 21-22: 1-14.

CAICEDO, Alhena.

2010. “El uso ritual de yajé: patrimonialización y consumo en debate”. En: *Revista Colombiana de Antropología. Mercado, consumo y patrimonialización cultural en Colombia*, vol. 46, t. I: 63-86.

CASTRILLÓN, Cecilia.

2003. *El patrimonio en un escenario intercultural*. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Ecuador.

CHAVES, Margarita, Mauricio MONTENEGRO y Marta ZAMBRANO.

2010. “Mercado, consumo y patrimonialización cultural en Colombia”. En: *Revista Colombiana de Antropología. Mercado, consumo y patrimonialización cultural en Colombia*, vol. 46, t. I: 7-26.

MÚJICA, Richard, Michelle BIGENHO y Henry STOBART.

2019. “Del indigenismo al patrimonialismo: una introducción al *dossier* sobre música y patrimonio cultural en América Latina”. En: *TRANS - Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, vol. 21-22: 1-21.

MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO (MDCyT).

2018. *Declaratorias Nacionales de Patrimonio Cultural. Matriz de Información Técnica [DVD Multimedia - D.L. 4-4-592-17 P.O.]*. AECID / MDCyT. La Paz, Bolivia.

MÚJICA, Richard.

2017. “Patrimonialización de la música-danza del sikuri: tensiones entre Patrimonio Cultural Inmaterial, ‘leyes de declaratoria’ y propiedad en localidades del altiplano boliviano”. Presentado en *Law and Society 2017*. Mesa: “Derecho y Patrimonio Indígena”. Ciudad de México, México.

2016. “Patrimonialización de la música-danza de la sikuriada: tensiones entre patrimonio cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano”. En: *Nuevas diferencias: desigualdades persistentes en América Latina y El Caribe*: 13-60. CLACSO. Buenos Aires, Argentina.

SÁNCHEZ, Walter, *et al.*

2008. *Narrativas y políticas de la identidad en los valles de Cochabamba, Chuquisaca y Tarija*. Fundación UNIR. La Paz, Bolivia.

UNESCO, SECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL.

2022. *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. UNESCO. París, Francia

# REORDENANDO LOS SENTIDOS Y REDISTRIBUYENDO LO SENSIBLE DEL ARCHIVO SONORO DEL MUSEF

REARRANGE THE MEANINGS AND REDISTRIBUTE THE  
SENSORY OF THE SOUND ARCHIVE THE MUSEF

JHON EDSON CHOQUE TICONA<sup>1</sup>

## Resumen

Este artículo tiene como principal propósito dar a conocer algunas pautas y consideraciones teórico-metodológicas para trabajar e investigar archivos sonoros bajo tres ejes: el archivo como proceso, la condición del archivo y el archivo como representación, para luego plantear una propuesta que considere el “reordenamiento de los sentidos” y la “redistribución de lo sensible” del archivo sonoro mediante un Mapa Sonoro Digital anclado en el servidor del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

**Palabras clave:** archivo como proceso, condición del archivo, archivo como representación, reordenar los sentidos, redistribuir lo sensible.

## Abstract

*This paper has as purpose to provide some guidelines and theoretical-methodological considerations for working and researching sound archives under three axes: the archive as a process, the condition of the archive, and the archive as representation. Also, is proposed the “rearrange the meanings” and “redistribute the sensory” of the sound archive through a Digital Sound Map lonked on the MUSEF server.*

**Keywords:** *archive as a process, archive condition, archive as representation, rearranging meanings, redistributing the sensory.*

## Introducción

Este artículo explora cómo el archivo sonoro se ha transformado en una representación mediada por la tecnología y el contexto cultural. Se destaca la importancia de entender a los archivos sonoros como algo más que simples registros, sino como productos de decisiones epistemológicas, estéticas e ideológicas.

La concepción del archivo como un proceso dinámico y en constante transformación ha sido objeto de extensos debates en diversas disciplinas. Estos debates han ampliado significativamente la noción

---

1 Antropólogo y músico boliviano. Investigador independiente. Correo electrónico: [jhonedson.choqueticona@gmail.com](mailto:jhonedson.choqueticona@gmail.com)

tradicional del archivo que anteriormente se limitaba a ser un repositorio estático de documentos. Hasta hace poco, el término “archivo” se asociaba principalmente con la idea de un conjunto de documentos almacenados en una institución o en un edificio. La estabilidad y la fijación de los registros eran consideradas como objetivos primordiales de la labor archivística.

En el ámbito de los registros sonoros, esta perspectiva adquiere una relevancia particular. Durante mucho tiempo, se asumió que grabar una expresión sonora implicaba congelar un momento efímero en una representación fija y estable. Esta concepción llevó a considerar al archivo como un mecanismo para asegurar la permanencia de lo registrado.

El archivo sonoro no puede reducirse a un enunciado, un objeto o la cosa representada. Más bien, es una representación mediada por tecnologías, decisiones científicas, estéticas e ideológicas, y está sujeta a reinterpretaciones constantes en función del contexto y las percepciones del receptor. El análisis del archivo sonoro como proceso desafía la noción tradicional de archivo como un repositorio estático de documentos. Los registros sonoros son inherentemente procesuales y sujetos a múltiples interpretaciones y manipulaciones a lo largo del tiempo.

En el contexto del MUSEF, los archivos sonoros poseen un valor invaluable para comprender la diversidad cultural y social de Bolivia. Sin embargo, para aprovechar plenamente este recurso es necesario repensar la relación entre medios, tecnologías e investigación, lo que implica repensar estos factores en el contexto de los archivos sonoros.

En este sentido, la propuesta de reordenar los sentidos y redistribuir lo sensible dentro del Archivo implica no solo preservar y digitalizar los registros, sino también contextualizarlos y hacerlos accesibles al público. El archivo sonoro emerge como un proceso dinámico y representacional, cuya comprensión requiere una mirada interdisciplinaria y una reflexión crítica sobre su naturaleza y función. Desde el MUSEF y otras instituciones similares, es fundamental promover prácticas que permitan revalorizar y difundir estos archivos, reconociendo su importancia como testimonios vivos de la diversidad cultural y social de nuestra historia.

Es una invitación a reflexionar sobre el papel del archivo sonoro en la preservación de la memoria cultural y la importancia de promover una “cultura de la escucha”.

### **El archivo (sonoro) como proceso**

Miguel García (2021) explica que distintas disciplinas bajo la influencia de Michel Foucault (1968; 2002 [1969]) y Jacques Derrida (1997), motivaron una gran diversidad de perspectivas y debates sobre el archivo, que parecen orientarse hacia un fin común: demostrar que el archivo tiene, en todas sus realizaciones y rutinas, una naturaleza procesual, inestable e inacabada. El intento por ampliar el término “archivo” por los de práctica archivística, *archivación*, *archivalización*, *an-archive*, multiverso archivístico, poética del archivo, *archivalterity*, anarchivismo, entre otros, es una evidencia de la búsqueda de este fin (García, 2021: 244).

*En el contexto del MUSEF, los archivos sonoros poseen un valor invaluable para comprender la diversidad cultural y social de Bolivia.*

Todavía hace unas pocas décadas el término “archivo” presentaba solo tres significados: un conjunto de documentos, una institución que acoge y administra los documentos o bien un edificio donde los documentos son albergados. Así, uno de los fines principales del “archivo” como institución consistía en asegurar la estabilidad de sus registros y, por tanto, avalar que el significado permaneciera fijo a lo largo de todas las rutinas administrativas. Si bien esta perspectiva sigue vigente, la profusión de debates que estalló en los últimos años del siglo XX y que se conoce como *archival turn* o *archival turn theory*, incrementó considerablemente la polisemia del término y puso en jaque lo que podría llamarse el “paradigma de la fijación” (García, 2021: 245).

Con estas consideraciones, veamos cómo estas perspectivas influyen en el tratamiento y estudio de los registros sonoros. Una creencia presente a lo largo de toda la historia de la grabación, supone que el hecho de registrar una expresión sonora —canto, toque instrumental, paisaje sonoro, etc.— da como resultado su fijación. Es decir, suponemos que con los medios tecnológicos adecuados es posible congelar un instante del devenir de una expresión sonora que, por naturaleza, pertenece al orden de lo efímero y la eventualidad. Esta creencia supone que el registro sonoro es una imagen transparente, fidedigna, fija, cerrada y que garantiza respuestas emocionales e interpretativas constantes. En este marco de pensamiento, el Archivo como institución, es considerado un mecanismo que reasegura aquello que ya ha sido fijado de una vez y para siempre (García, 2021: 249). De esta manera, suele obviarse que los registros sonoros son abordados por diferentes disciplinas, desde diferentes teorías, con diferentes tecnologías, bajo diferentes regímenes institucionales, con diferentes predisposiciones aurales y expectativas, con diferentes propósitos, y en diferentes medios acústicos (García, 2021: 253). Por tanto, contrariamente a lo que se creía, los registros sonoros en condición de archivo, parecen estar en “modo procesual”. Pensemos en esto último, sobre los registros sonoros en condición de archivo, siempre hay algo para agregar, descartar, reinterpretar, reconstruir, destruir. Toda consulta e intervención en ellos implica una o varias de estas acciones.

### La condición del archivo

Un registro sonoro identificado, clasificado, catalogado, descontextualizado, abierto a una impredecible cantidad de vinculaciones, disputado por diferentes agentes, preservado y visibilizado por una o varias instituciones conectadas en red, se encuentra bajo el dominio de lo que Miguel García (2017) llama la “condición archivo”. Este dominio puede estar presente desde el momento en que el registro es capturado por el dispositivo de grabación, hasta la instancia en que es editado con fines comerciales, de difusión cultural, revaloración institucional, demarcación étnica u otros. Así, el registro atraviesa una serie de interpretaciones e intervenciones técnicas orientadas por propósitos analíticos de restauración, accesibilidad, divulgación, etc. (García, 2017: 98).

García (2017) identifica que esta “condición del archivo” se divide en tres momentos: uno en torno a las vicisitudes de la fijación de los registros sonoros a través de las cuales estos adquieren un primer rasgo de materialidad e ingresan en la categoría de “objetos registrados”; otro en el cual la ciencia agudiza su poder de observación y los registros devienen en “objetos en estudio” y, por último, un momento en el que son desclasificados y se convierten en “objetos editados”, abiertos a nuevas prácticas y múltiples lecturas. (García, 2017: 99).

En este sentido, García (2017) se adscribe a lo que Foucault plantea, reconociendo que el archivo es una práctica de enunciación que se encuentra sujeta a reglas. La regulación sobre la gestión de los documentos se constituye como resultado de un juego de poder entre los sujetos y las instituciones, y

sanciona las condiciones mediante las cuales esos “objetos” podrán ser creados e intervenidos. Desde esta perspectiva, García (2017) propone que la “condición archivo” es:

1. UN DISPOSITIVO QUE REGULA LA ENUNCIACIÓN. Se trata de un conjunto de condiciones materializadas en catálogos, instructivos de uso, políticas de accesibilidad, saberes fuertemente validados, saberes débilmente validados, rumores, preguntas, etc., que marcan los límites de lo que puede ser dicho sobre los documentos.
2. UN DISPOSITIVO INSTITUCIONAL. Este se manifiesta con mayor fuerza en los archivos con historia, aquellos que cuentan con diversas colecciones, con rutinas de trabajo, con técnicos e investigadores y, sobre todo, con políticas persistentes.
3. ADQUIERE UNA FORMA PARTICULAR EN CADA ARCHIVO. De acuerdo a los paradigmas científicos de cada época, cada Archivo define sus propias condiciones. Como ejemplo están los archivos que germinaron y se desarrollaron a partir de la matriz positivista, que pusieron un fuerte énfasis en la clasificación, lo cual dio lugar a conceptos tales como los de “primitivo”, “música primitiva” o “música exótica”.
4. PUEDE ESTAR ACTIVA EN TODAS LAS INSTANCIAS DE GESTIÓN DE LOS DOCUMENTOS. La “condición archivo” suele prescribir cómo almacenar, estudiar y editar los documentos.
5. SE ESCABULLE DE LA CRÍTICA. Paradójicamente, cuanto más inacabado, descontextualizado, carente de metadatos se considere el “objeto” a ser registrado, estudiado o editado, más empeño se pondrá en salvar esas carencias y, en consecuencia, menos visible será la “condición archivo”. Así, la incompletud del “objeto” es la mejor aliada de la “condición archivo” (García, 2017: 113, 114, 115).

### ¿Qué es un archivo sonoro?

Dos ejes constitutivos se esbozaron sobre lo que implica el archivo sonoro: la primera, que este tiene un carácter procesual, y la segunda, es que existe una serie de condiciones que constituye al archivo en distintas etapas. Pero ahora cabría preguntarnos: ¿qué es un archivo sonoro? García (2018) explica que la naturaleza del archivo sonoro es ante todo una representación; para llegar a esta conclusión se adscribe a las teorías posmodernas en torno al archivo como vimos anteriormente, a esa serie de giros que desestabilizan lo que podríamos llamar el “paradigma de la fijación”. Según el autor, los registros sonoros pueden atravesar hasta cuatro instancias: creación, almacenamiento/clasificación, estudio y edición. En cada una de ellas se efectúan interpretaciones e intervenciones específicas.

Puede decirse que existe un archivo sonoro cuando varios registros sonoros –cantos, toques instrumentales, tomas de paisajes sonoros, segmentos de discurso, etc.– responden mínimamente a tres condiciones:

1. Su agrupamiento debe estar regido por un propósito implícito o explícito (investigación, coleccionismo, comercialización, difusión cultural, enaltecimiento nacionalista, demarcación étnica, etc.).
2. Debe haber un tipo de ordenamiento que administre su almacenamiento, sea este un sofisticado sistema clasificatorio, una posición en el estante o tan solo un orden sucesivo.

3. Debe existir un intento de preservación que garantice su existencia en un tiempo determinado (García, 2018: 68).

De esta manera, García (2018) apunta algunas consideraciones de qué no es un archivo sonoro para después, desde su reflexión, explicar qué es y/o qué constituye un archivo sonoro. Para esto desarrolla su argumento bajo tres premisas: el archivo sonoro no es un enunciado, el archivo sonoro no es un objeto y el archivo sonoro no es la cosa representada.

*El archivo sonoro no es un enunciado*

Una de las definiciones más influyentes del concepto de “archivo” se encuentra en la obra de Michel Foucault. En ella se identifica al menos tres definiciones diferentes de archivo: como reservorio de documentos, como institución y como sistema que regula los enunciados. En *Réponse à une question* (1968), Foucault ofrece una definición de la función regulatoria del archivo en la formación y transformación de los enunciados. De esta manera, el archivo viene a ser el conjunto de reglas que, para una época y sociedad define los límites de la decibilidad, conservación, reactivación y apropiación (García, 2018: 69, 70). En otras palabras, el archivo define de qué se debe hablar, qué debería quedar en la memoria, qué se intenta reconstruir, y quiénes tienen acceso a este tipo de discurso.

Aunque para García (2018) es tentador homologar las definiciones de “archivo” foucaultiano con lo que conocemos por “archivo sonoro”, no le parece apropiado afirmar que ambos términos se refieran a la misma cosa. En particular porque Foucault aborda el concepto de archivo en el marco de una teoría del discurso, y desde este enfoque no se puede homologar las definiciones con el de “archivo sonoro”. Dicho de manera directa, los registros sonoros no son solo enunciados. Ahora bien, si estamos frente a registros sonoros intencionalmente colectados y sujetos a regímenes de clasificación y preservación, se debe admitir que aquellos raramente están solos. Los registros sonoros conviven necesariamente con documentos no sonoros. En este sentido, el archivo sonoro es un híbrido: contiene material sonoro y no-sonoro.

Por tanto, es muy difícil encontrar registros sonoros que no estén acompañados de metadatos, sean estos un catálogo que los inscribe en un conjunto mayor, un cuadro estadístico que califica y cuantifica su presencia en un todo, una simple inscripción en el soporte mismo o un índice en un entorno digital. De esto, García infiere que, si bien los registros sonoros no son enunciados, en su condición de archivo sonoro, estos están rodeados de enunciados. Por tanto, los enunciados son la condición necesaria para la existencia de los archivos sonoros (García, 2018: 72).

*El archivo sonoro no es un objeto*

Los registros sonoros suelen ser tratados como objetos. Habitualmente esto ocurre cuando ingresan a museos u otros repositorios institucionales y quedan sujetos a regímenes de catalogación y clasificación. Para García (2018), esta crítica no pone en duda la ne-

*Los registros sonoros conviven necesariamente con documentos no sonoros. En este sentido, el archivo sonoro es un híbrido: contiene material sonoro y no-sonoro.*

cesidad de preservar los registros sonoros en tanto objetos, dado que la materialidad de sus soportes es una condición necesaria para su existencia. Lo que se intenta señalar es que esta cosificación es un proceso extenso y tiene consecuencias epistemológicas que se extienden al contenido mismo del registro. Es decir, que no se toma en cuenta el proceso de descontextualización del registro sonoro dado que, desde el momento en que este registro sonoro es extraído de su contexto, se lo realiza mediante el silenciamiento de toda una serie de información (García, 2018: 73, 74, 75).

*El archivo sonoro no es la cosa representada*

En torno al registro sonoro anida una ilusión: la de estar frente a la expresión sonora y no ante su representación. Pongamos un ejemplo: imaginemos que estamos revisando registros sonoros de algún canto en específico, en este caso, supongamos que estamos escuchando los cantos fidedignamente, cuando este en realidad es una representación del canto y no el canto mismo, ya que se realizó bajo una serie de condiciones desde quien registra hasta quien es registrado. La gran mayoría de los investigadores operan bajo esta ilusión. Los investigadores creemos “ver” y “oír”, a través de la audición de los registros sonoros, nuestro objeto de estudio en su contexto original. Así se da un “principio de credibilidad” que después se convierte en un “principio de iconicidad” (García, 2018: 75, 76, 77).

Entonces ¿qué es un archivo sonoro?: un registro sonoro no es un objeto ni una porción de la realidad que reaparece frente a nosotros. Es ante todo una representación, una imagen sonora que ilusoriamente sustituye algo que puede ser llamado “realidad”. Pero al mismo tiempo, decir que consiste en una representación significa admitir que:

1. Su gestación está mediada por los alcances, las limitaciones de una tecnología en particular, y sus posibles usos.
2. Dicha tecnología fija más la epistemología de su constitución que el fenómeno que supone fijar.
3. En su formación intervienen decisiones, habitualmente explícitas de orden científico.
4. Junto a las decisiones de orden científico operan fuerzas de orden estético e ideológico, habitualmente implícitas o intencionalmente invisibilizadas.
5. Su reproducción también está sujeta a una tecnología en particular, en oportunidades muy distintas a las que fue empleada en su gestación a las condiciones acústicas del medio y a la coyuntura de las disposiciones científicas, estéticas, ideológicas y perceptivas de sus audiencias (García, 2018: 78, 79).

Admitir estas cinco condiciones nos permite entender que es poco probable que el contenido de un registro sonoro sea algo que pueda ser registrado y oído siempre de la misma manera. El registro sonoro comparte con otros tipos de documentos no solo su naturaleza representacional sino también su carácter procesual e inacabado, además

*[...] ¿qué es un archivo sonoro?: un registro sonoro no es un objeto ni una porción de la realidad que reaparece frente a nosotros. Es ante todo una representación, una imagen sonora que ilusoriamente sustituye algo que puede ser llamado “realidad”.*

de estar sujeto a una serie de condiciones que la constituyen. En síntesis, el registro sonoro tiene una naturaleza fundamentalmente representacional a pesar de poseer un alto estatus realista. Frente a la escritura de la música, sin duda el registro sonoro ofrece mayor información sobre la práctica que representa. No obstante, su carácter representacional no es menor al de una partitura (García, 2018: 80).

### Breve contextualización de los archivos sonoros del MUSEF

El MUSEF está organizado en cuatro unidades: Administración, Museo, Investigación y Extensión. En la unidad de Extensión se encuentra el Sistema de Información y Documentación Científica Archivo Central, y en este se encuentra el Fondo Oral Sonoro. Este posee registros sonoros dedicados a varias temáticas, como congresos, ampliados, marchas, entre otros, protagonizados por movimientos sociales, sindicales y políticos, además posee valiosa información sobre cultura, tradiciones, música, historia oral y costumbres, que se registraron durante las décadas de 1980 y 1990.<sup>2</sup> El Fondo Oral Sonoro se empezó a construir mediante un programa de trabajo de campo bajo el nombre de “Misiones Antropológicas de Urgencia”, cuyos inicios se remontan a 1982 a la cabeza de Hugo Daniel Ruiz y Luis Oporto Ordoñez.

Los archivos sonoros que se me permitieron trabajar –tras solicitar una pasantía bajo el asesoramiento de Richard Mújica<sup>3</sup>– fueron 15 misiones que se encontraban dentro el proyecto “Misiones Antropológicas de Urgencia”, las cuales tenían un contenido sonoro-musical en sus registros. Estas misiones cubren zonas geográficas de los Andes, Amazonía y Chaco.

El objetivo de las y los investigadores bajo este programa fue recopilar informes, fotografías, material audiovisual y sonoro sobre diversas temáticas socioculturales en respuesta del “advenimiento de la modernidad”, que en ese entonces se consideraba una amenaza para la cultura de los pueblos, preocupación que se delata en los registros de campo de estas misiones. Es interesante destacar que la preocupación por “rescatar la cultura” coincidió con la época neoliberal y la apertura multiculturalista en nuestra región y país, que bajo diferentes coyunturas económicas y sociales, como el Decreto Supremo 21060, la Ley de Participación Popular, la Ley N.º 1565 de Reforma Educativa, entre otros, y la ratificación del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en varios países de nuestra región, permitieron que investigadores sociales tengan como interés indagar y registrar distintas expresiones culturales en la región andina, amazónica y el chaco boliviano. De esta manera, el contexto social, cultural, económico y político bajo el que se encontraban, terminan filtrándose en los registros sonoros, lo que evidencia las “condiciones” bajo las que fueron registradas. Esas condiciones, aparte de la tecnología con que se contaba para el registro, evidencia también las preocupaciones que se tenía de lo que debía registrarse y lo que no. Es decir, el proceso del registro sonoro conlleva consigo un proceso de selección y de manera inherente a un proceso de silenciamiento.

2 Para profundizar en el tema, sugiero revisar el artículo de Yenny Espinoza titulado “La importancia del Archivo Sonoro MUSEF: ‘Nuestra memoria sonora’” (MUSEF, 2023: 265-274). En este, Espinoza aborda con profundidad el tema del Fondo Oral Sonoro (fue publicado en 2023 en el libro Samanan qamasap ist’ñani. *Sonoridades y espacios musicales*).

3 Antropólogo e investigador del MUSEF especializado en Etnomusicología.

### Reordenamiento de los sentidos y la redistribución de lo sensible dentro el Archivo<sup>4</sup>

Tres conceptos fundamentales sostuvieron el trabajo y la reflexión con los archivos sonoros del MUSEF: la condición del archivo, el archivo sonoro como proceso y el archivo sonoro como representación. Pero además de estos conceptos, el trabajo final realizado en el MUSEF parece orientarse a lo que llamo el “reordenamiento de los sentidos y redistribución de lo sensible dentro el Archivo”.<sup>5</sup>

Como sostiene García (2021), el registro sonoro tiene una naturaleza fundamentalmente representacional a pesar de poseer un alto estatus realista. Las y los investigadores registraron sonoramente lo que consideraron que debía archivar. Esta “selección” está atravesada por diversos factores desde el momento del registro, como las influencias coyunturales y epistémicas a las que está sujeto el investigador. Pero además también influye la propia agencia de quienes son registrados, la agencia de la música o paisaje sonoro en contextos y tiempos específicos. En este sentido, en los registros sonoros de las misiones del MUSEF se puede vislumbrar dos líneas de interés: una culturalista o sustancialista del registro, que abarca fiestas patronales, vida cotidiana de pueblos indígenas, costumbres, mitos, música, etc.; y otra que es social o militante del registro, que incluye congresos campesinos, asambleas y ampliados relacionados con problemáticas que atraviesan distintos sectores sociales.

Por tanto, el ejercicio de tener en consideración los conceptos planteados es escuchar los archivos sonoros como un ejercicio de “representación”, es decir, que no estamos escuchando un canto, un testimonio o un paisaje sonoro *per se*—como si estuviéramos escuchando fidedignamente un fragmento de la realidad— sino que estamos ante registros que por naturaleza pertenecen al orden de lo efímero. Por tanto, estos registros nos dicen más que su propio contenido porque a través de ellos y los metadatos que los rodean—como informes de campo y administrativos, fotografías, artículos y otros— podemos develar enfoques, intereses, preocupaciones, sesgos, prejuicios, que por sí solos no se escuchan, pero que están ahí entre susurros.

Ana Ochoa Gautier (2011) nos hace notar que los cambios tecnológicos de fines del siglo XX han desinstitucionalizado los archivos, ya que se ha aumentado exponencialmente el fenómeno del registro y la autoproducción musical por fuera de vías institucionales formales: la incuantificable cantidad de registros sonoros almacenados en la web es muestra de ello. Por tanto, para esta autora pensar el archivo sonoro hoy en día implica asumir lo que esta dispersión del registro y la memoria acústica significa para un proceso que históricamente ha sido basado en la idea de preservación institucional del sonido (Ochoa, 2011: 94). Pensar el archivo sonoro en la actualidad implica, entonces, repensar la relación entre medios, tecnologías e investigación.

*[...] el registro sonoro tiene una naturaleza fundamentalmente representacional a pesar de poseer un alto estatus realista.*

4 El título de este acápite lo tomé prestado del artículo “El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro” (2011), de Ana Ochoa Gautier.

5 El resultado final puede ser consultado en el artículo “Sonoridades de nuestros territorios. Archivo Documental Sonoro”, de Richard Mújica y Jhon Edson Choque Ticona, texto que aparece en el libro ya mencionado Samanan qamasap ist’añani. *Sonoridades y espacios musicales* (MUSEF, 2023: 565-596).

El Archivo Central del MUSEF tiene que repensar esta relación con los archivos sonoros que están bajo su resguardo. No se trata solo de preservar el soporte y digitalizar los contenidos para futuras consultas, sino que se trata cómo democratizar estos contenidos para el público y, en cierta manera, devolver estas sonoridades a los lugares que pertenecen, difundirlos y motivar investigaciones que, en ciertos casos, pueden ayudar a fortalecer identidades. En todo caso, se trata de promover una “cultura de la escucha”, porque esa memoria formada por sonidos siempre está en riesgo de caer en el silencio y quedar en el olvido.

Es por esta razón que en el artículo “Sonoridades de nuestros territorios. Archivo Documental Sonoro”, conjuntamente con Richard Mújica, planteamos contextualizar cada registro sonoro. Para ello realizamos fichas, revisamos informes de campo y administrativos, fotografías, bibliografía relacionada con los registros (las que fueron posibles) para tener una idea más o menos clara de cada misión realizada por el MUSEF. Con este trabajo dimos cuenta de que los registros sonoros son abordados por diferentes disciplinas, desde diferentes teorías, con diferentes tecnologías, bajo diferentes regímenes institucionales, con diferentes predisposiciones aurales y expectativas, con diferentes propósitos y, finalmente, en diferentes medios acústicos. Por tanto, como decía García (2020), el archivo es un proceso inacabado. O bien como lo plantea Richard Mújica:

[...] desde la práctica investigativa en la etnomusicología o la antropología de la música, una grabación en sí misma “no dice mucho”, y que depende del significado que le da su contexto; y no solo desde la escucha de quien investiga o registra. Esto muestra la tensión que implica el trabajo con los archivos sonoros en/con/desde las comunidades indígenas; y que es fundamental contar con sus voces para dar sentido a las fuerzas que ejercen sus sonoridades. Es decir, que los archivos sonoros sean entendidos como procesos constantes de actualización de sentido, y por ende sean un medio propicio para la articulación de disciplinas, de saberes y formas de percepción sensorial (Mújica, 2022: 78).

Una vez hecho lo posible por contextualizar los archivos sonoros ¿cómo reordenamos los sentidos y redistribuimos de lo sensible desde el propio Archivo? Esto atendiendo en repensar la relación entre medios, tecnologías e investigación. La propuesta fue crear un Mapa Sonoro,<sup>6</sup> un espacio digital desde el servidor MUSEF en donde puedan escucharse fragmentos de cada registro con sus respectivas contextualizaciones y registros fotográficos para dar una mejor experiencia a los oyentes. Este enfoque busca contextualizar los sonidos, reducir el silenciamiento y otorgarles una voz propia. Por esta razón, este Mapa Sonoro busca compartir, o incluso “devolver”, los sonidos registrados hace varias décadas que ahora forman parte del archivo sonoro documental del MUSEF. En práctica, esta sería una forma de reordenar los sentidos del archivo, buscando en ellos sonidos para que tengan la oportunidad de volver a ser escuchados en diferente tiempo, bajo distintas expectativas aurales, y con diferentes tecnologías. Esta sería una forma de redistribuir lo sensible y, de cierta manera, democratizar el archivo a nuevos contextos y diferentes públicos de oyentes. Esto posibilita un diálogo que trasciende las barreras temporales y cuestiona las fronteras espaciales.

### Conclusión

La naturaleza del archivo está siendo cuestionada. El Archivo como institución no es un repositorio estático de documentos. El Archivo es más bien un proceso dinámico y en constante transformación. El término “archivo” ha evolucionado a una variedad de conceptos relacionados como práctica archivística,

6 En su concepción, el Mapa Sonoro no fue pensado bajo el reordenamiento de los sentidos y redistribución de lo sensible. Esta reflexión fue hecha posteriormente y presentada en este artículo mencionado para que, en futuros trabajos, existan investigadores que puedan servirse de estas cavilaciones.

archivación, *an-archive*, entre otros. Esto refleja la diversidad de perspectivas y debates que han surgido en torno al Archivo.

El archivo sonoro ha evolucionado en sus concepciones, pues de entenderse como un conjunto estático y fijo de los registros, pasó a ser un ejercicio de representación mediada por la tecnología y el contexto sociocultural. De esta manera, entendemos que los registros sonoros son una representación de momentos efímeros y están sujetos a múltiples interpretaciones y, por tanto, debemos considerar al archivo sonoro como un proceso dinámico.

Los archivos sonoros permiten comprender la diversidad cultural y social de Bolivia. Se propone repensar la relación entre medios, tecnologías e investigación para promover prácticas que permitan revalorizar y difundir estos archivos, reconociendo su importancia como testimonios vivos de la diversidad cultural y social de la historia.

Se propone reordenar los sentidos y redistribuir lo sensible dentro del archivo, no solo preservando y digitalizando los registros, sino también contextualizándolos y haciéndolos accesibles al público a través de iniciativas como el Mapa Sonoro anclado en el servidor del MUSEF. Esto busca promover una “cultura de la escucha” y democratizar el acceso a los archivos sonoros.

### Bibliografía

ESPINOZA, Yenny.

2023. “La importancia del Archivo sonoro MUSEF: ‘Nuestra memoria sonora’”. Samanan qamasap ist’añani. *Sonoridades y espacios musicales*: 265-274. MUSEF. La Paz, Bolivia.

GARCÍA, Miguel.

2021. “El archivo (sonoro) como proceso”. En: *INDIANA. Estudios Antropológicos sobre América Latina y El Caribe*, vol. 38, núm. 1: 243-255.

2017. “La condición archivo. Una reflexión sobre registros sonoros realizados por Martín Gusinde en Tierra del Fuego”. *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina* (editado por Barbara Göbel y Gloria Chicote): 105-125. Universidad Nacional de La Plata/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Ibero-Amerikanisches Institut. La Plata, Argentina.

2018. “¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología”. En: *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, vol. 22, núm. 43: 67-82. Santiago de Chile, Chile.

MÚJICA, Richard.

2022. “El Taller de Etnomusicología de 1984. Aproximación a los archivos sonoros del MUSEF”. En: *Thakhi MUSEF. Revista digital boliviana*, núm. 5: 68-91. La Paz, Bolivia.

MÚJICA Richard y J. Edson CHOQUE.

2023. “Sonoridades de nuestros territorios: Archivo documental sonoro”. Samanan qamasap ist’añani. *Sonoridades y espacios musicales*: 265-274. MUSEF. La Paz, Bolivia.

OCHOA, Ana.

2011. “El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro”. En: *Artefilosofía*, núm. 11: 68-81.

# LA MÚSICA, LOS SONIDOS Y LA DANZA COMO MEDIO TERAPÉUTICO DESDE LA COSMOVISIÓN ANDINA KALLAWAYA

MUSIC, SOUNDS AND DANCE AS A THERAPEUTIC MEDIUM  
FROM THE ANDEAN KALLAWAYA WORLDVIEW

ADA BELÉN ÁLVAREZ CELIS<sup>1</sup>

## Resumen

La Cosmovisión Andina Kallawaya, reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación (UNESCO) desde noviembre de 2003 ha impactado y afectado a la medicina ancestral kallawaya de manera poco positiva. Se han seguido procesos de reivindicación de carácter político entre los sectores sociales de habitantes en la región, lográndose así constituir la Nación Kallawaya.

En este devenir de encuentros y desencuentros por el reconocimiento de qué es kallawaya y quiénes son y no son kallawayas, se suma el reconocimiento de la música como un componente de curación terapéutica, a la cual se le ha venido denominando musicoterapia. Durante y posteriormente a la postulación de la cultura y medicina kallawaya ante la UNESCO, se busca entender ¿qué es la musicoterapia para la medicina kallawaya? Así como ver qué implica la música, danza y los sonidos en el contexto de la cosmovisión andina kallawaya.

Por otro lado, en este artículo se examina cómo es utilizada la música desde la comunidad imaginada, entendida ahora como nación, siendo que se viene aislando de manera gradual lo que se reconoció en un inicio como la medicina kallawaya.

**Palabras clave:** música, patrimonio, cultura, inmaterial, musicoterapia.

## Abstract

*The Andean Kallawaya Cosmivision, recognized as Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO since November 2003, has impacted and affected ancestral Kallawaya medicine in a somewhat negative way. Political vindication processes have been followed among the social sectors of inhabitants in the region, thus establishing the Kallawaya Nation.*

*In this process of encounters and disagreements regarding the recognition of what Kallawaya is and who are and are not Kallawayas, the recognition of music as a component of therapeutic healing is added. It has been referred to as music therapy. During and after the nomination of Kallawaya culture and medicine to UNESCO,*

---

<sup>1</sup> Licenciada en Sociología, investigadora independiente, Centro Integral de Capacitación y Desarrollo Kallawaya (CICADEKA). Correo electrónico: [adaalvarezcelis@gmail.com](mailto:adaalvarezcelis@gmail.com)

*the question arises: What is music therapy for Kallawaya medicine? As well as understanding what music, dance, and sounds imply in the context of the Andean Kallawaya cosmovisión.*

*On the other hand, it examines how music is used from the imagined community, now understood as a nation, gradually isolating what was initially recognized as Kallawaya medicine.*

**Keywords:** *Music, heritage, culture, intangible, music therapy.*

## Introducción

La Cosmovisión Andina Kallawaya, reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO desde noviembre de 2003, ha requerido y aún requiere ser acompañada y fortalecida de manera constante por los portadores de aquella cultura. Esta, que antiguamente era desconocida, rechazada y vista como ajena para quienes habitaban en el territorio, ha sido afectada por las distintas épocas por las que pasó el Estado boliviano: desde la Colonización, la época Republicana, Liberal y hoy desde la reconstitución y construcción del Estado Plurinacional. Estos momentos han sido complejos para comprender y visibilizar lo que representa hoy la cultura kallawaya.

Si bien la cultura kallawaya implica muchas formas de expresión, que se inicia y centra desde el saber en el conocimiento de su medicina, relacionada fuertemente con su cosmovisión y con sus formas de comprender la vida, también se fusiona con el ciclo de producción agrícola. Además, se suman otras expresiones como la música y la danza, entre otros indicadores como los sonidos y la presencia de animales que están inmersos en el tiempo y espacio para la producción, desde la siembra hasta la cosecha de los productos. Así, la música se teje como un elemento de expresión cultural que también es acompañada con danzas y rituales que se suman a la interpretación cultural.

En ese contexto, algunos personajes destacados como el doctor kallawaya Walter Álvarez e investigadores han relacionado la música de la provincia Bautista Saavedra como un elemento más que genera salud, denominándola musicoterapia. Pero, ¿en qué medida es posible hablar de aspectos reconocibles a la música kallawaya desde el ámbito patrimonial? ¿Existe la musicoterapia en la región kallawaya? ¿Existe relación entre la música y los sonidos con la terapia? ¿Qué danzas podrían ser consideradas como terapéuticas?

Considero fundamental responder estas interrogantes desde el contexto de la región kallawaya, sumando a ella la patrimonialización por la que pasó y viene tratándose en la región. Hechos que, si bien pueden fortalecer y presionar la recuperación de saberes de toda índole que conforman la cultura, también son capaces de ocasionar distorsiones, cambios sociales, culturales e incluso políticos.

¿Qué efectos positivos y negativos trajo a la región kallawaya la nominación como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad? ¿Hablar de cultura y patrimonio en la región, qué implicaciones implícitas y explícitas ha generado? Estas interrogantes ayudarían a identificar los hechos, considerando que se vive en un nuevo tiempo, el siglo

*En ese contexto, algunos personajes destacados como el doctor kallawaya Walter Álvarez e investigadores han relacionado la música de la provincia Bautista Saavedra como un elemento más que genera salud, denominándola musicoterapia.*

XXI, donde se están generando cambios profundos en ciertas regiones y sociedades, con mayor fuerza en comunidades donde lo “moderno”, el avance o el hecho de buscar mejores condiciones de vida implica transformaciones, enajenaciones y alienaciones que afectan a las culturas, pueblos y organizaciones de toda índole.

Pero para no expandirse por otros temas, en el presente artículo se busca profundizar en el tema de la musicoterapia, la danza y las danzas, y los efectos del patrimonio en esta área de manifestación cultural que forma parte de ella y la cosmovisión kallawaya.

### **Conceptos fundamentales**

Para desarrollar este artículo, se ha visto necesario definir algunos conceptos básicos que ayuden a relacionar el tema en cuestión sobre música, sonido, danza y terapia. Además, es importante hacer referencia a la comprensión sobre qué es la cosmovisión kallawaya, así como conocer las connotaciones que se van tejiendo en relación con la nominación como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, declarada hace más de 21 años atrás. Esta nominación fue inscrita posteriormente, en 2018, en la lista representativa de la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial, modificación que se aplica a raíz de la Convención de Salvaguardia de 2003. En ese marco, a continuación se explican, de manera breve, algunos conceptos que contribuyan a construir este artículo.

#### ***Música***

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), se entiende por música al arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal, atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo producidos con instrumentos musicales.

Pérez y Gardey (2023) definen a la música como el arte de dotar de sonidos que resulta de un orden lógico, agradable al oído, la cual se compone de la combinación de sonidos y silencios. Estos elementos pueden variar en intensidad, duración, altura (notas) y timbre. Para este estudioso, la música también puede utilizarse terapéuticamente mediante la musicoterapia, que ayuda en la rehabilitación emocional, intelectual y motriz de las personas con enfermedades o disfuncionalidades físicas o sociales (Pérez y Gardey, 2023).

#### ***Sonidos***

Respecto al concepto sobre sonidos, según la RAE, se entiende por sonidos a las vibraciones propagadas a través del aire o el agua que estimulan nuestro oído. En la naturaleza, todo lo que vibra al moverse genera un sonido, las hojas agitadas por el viento, el agua que fluye, las cuerdas de un violín o una guitarra y otros.

#### ***Danza***

Respecto a la definición de danza se dice que “es el movimiento estático y en desplazamiento que sucede en el espacio y el tiempo” (Wikipedia, 2023), y que se realiza con el cuerpo, ejecutando un compás y ritmo con expresión de sentimientos, con simbolismo culturales y sociales, que también expresan una forma de comunicación,<sup>2</sup> con lo cual se construye identidades y/o interpretaciones.

---

2 Véase la entrada “Danza” en Wikipedia. La enciclopedia libre (consultado el 25 de noviembre de 2023).

### *Terapia*

La noción de terapia está asociada a una rama de medicina, la cual se enfoca a enseñar a tratar diversas enfermedades además de enfrentar el tratamiento de estas, siendo un medio que posibilita la curación, alivio de la enfermedad o de los síntomas que ocasionan ese malestar (Pérez y Gardey, 2021).

### *Cosmovisión andina kallawayá*

Según algunas investigaciones sobre la cultura y la región kallawayá, una de las más destacadas fue realizada por la Cooperación Española, la cual impulsó un programa de fortalecimiento y desarrollo en el área protegida de ANMIN - Apolobamba, ubicada en la provincia Bautista Saavedra y parte de la provincia Franz Tamayo, entre 2000 y 2002. De este trabajo se aglutinó y publicó un documento que describe diversos temas relacionados con la cultura, desde lo territorial hasta la explicación de aspectos culturales. Es fundamental conocer cómo se estructura y/o se entiende la cosmovisión andina kallawayá, la cual consta de tres entidades sobrenaturales: el *Manqha Pacha* o “Submundo”, que es un espacio contiguo no separado del *Aka Pacha*, el “Mundo de lo Terrenal” o el “Ámbito Natural”.

En este espacio, el ser humano es una entidad tripartita: dos partes son vitales y anímicas inmatrimiales, el *jatun ajuayu* (“alma grande”) y el *juchuy ajuayu* (“alma chica”). El primero es el espíritu, el soplo divino de la Pachamama que transita las facultades del pensamiento, sensibilidad y movimiento; el segundo es el fluido de la consistencia del cuerpo. Y la tercera parte es el cuerpo, la materia de la que se compone el ser (carne, huesos, sangre), aquí están encarnados los ajuayus (Araucaria, 2002).

En ese contexto es fundamental para la persona mantener el equilibrio con el cosmos para obtener un estado de salud sano, por ello debe ofrendar a los lugares sagrados, o como se dice: “hay que alimentar a la montaña” con elementos representativos, como ser minerales, naturales, y vegetales, lo que integra toda una forma de concepción de salud y productividad. Y es en este ámbito donde aparece la curación del médico kallawayá, quien a través de la ofrenda relaciona la curación física y espiritual, la dotación con la armonía y el entorno del paciente, es decir, que la enfermedad no solo está relacionada con la afección física sino también está enlazada con su entorno sociocultural, con sus relaciones laborales, religiosas, sociales y naturales (Ranaboldo, 1986).

### *Cultura kallawayá, obra maestra del Patrimonio Oral Intangible de la Humanidad*

El 7 de noviembre de 2003, la UNESCO declara a la Cosmovisión Andina de la Cultura Kallawayá como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Este hecho histórico reconoce la práctica médica kallawayá por su amplio conocimiento en la combinación y tratamiento de enfermedades naturales y sobrenaturales a través de la utilización de plantas medicinales y otros elementos como minerales y animales. Esta práctica es particular por llevar un orden cultural en la composición de su farmacopea,

*El 7 de noviembre de 2003, la UNESCO declara a la Cosmovisión Andina de la Cultura Kallawayá como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad.*



**Figura 1:** Congreso Nacional de la Cultura y Medicina Kallawaya realizado en Charazani el 6 y 7 de noviembre de 2006.  
**Fuente:** Fotografía de Ada Belén Álvarez.

relacionada con la acumulación de saberes, conocimientos, especialidad y trayectoria a través de la itinerancia kallawaya. A este reconocimiento se suma el dialecto macha juyay y otros componentes como la vestimenta, la música, etc.

La nominación fue requerida debido al riesgo de pérdida de conocimientos y al posible fin de la medicina kallawaya. Este hecho marca el inicio de un proceso de revalorización y reflexión para recuperar todo lo que implica la cultura kallawaya. Este proceso también ocurrió en áreas urbanas donde migraron grupos de médicos itinerantes kallawayas, buscando mecanismos de reencuentro nacional y regional desde principios del siglo XXI.

En este contexto, el recibimiento de la titulación en la región kallawaya y entre los médicos kallawayas tuvo un proceso inicial de conflictividad por su identidad, con reconocimientos y desconocimientos mutuos entre los grupos. Se generaron encuentros y desencuentros entre los sectores sociales y comunidades, tanto dentro como fuera de la región. Se inició así un proceso de lucha por la identidad kallawaya dentro de la misma región, evidenciado en dos congresos nacionales realizados entre 2006 y 2007 en ambas secciones municipales, sin poder resolver completamente la problemática. Se concluyó que los demás habitantes de Bautista Saavedra también eran kallawayas, no solo por ser médicos herbolarios, sino por ser parte de la cultura y la región.

Comenzó entonces un proceso de promoción y transformación. En ese tiempo, mientras se vivía el proceso constituyente en el país, el cantón (hoy distrito) Amarete promovió la nominación de Nación Kallawaya, buscando su autogobierno regional. Esta propuesta fue llevada a la Asamblea Constituyente, logrando la autodeterminación a través de la promulgación de la nueva Constitución Política del Estado y la Ley Marco de Autonomías Andrés Bólvarez. La primera sección municipal de Charazani optó por la

autonomía indígena originaria, aprobación que se dio a través del referéndum autonómico de 2009, aunque hasta la fecha esta autodeterminación no se ha cumplido completamente en aspectos sociales, políticos ni económicos, ya que aún depende de recursos del gobierno central. En el tránsito de reconocimientos y desconocimientos surge, para la gestión 2015, el proyecto denominado Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las comunidades Kallawayas, ejecutado por la UNESCO oficina en Quito, con el apoyo y financiamiento de la Cooperación Japonesa y gestionado por el doctor kallawayas Walter Álvarez con el respaldo de la historiadora Carmen Loza. Logran su aprobación, la cual al principio tuvo grandes conflictos al no ser socializada con todos los sectores sociales, incluyendo las autoridades municipales de Charazani, las comunidades kallawayas reconocidas y las organizaciones kallawayas especializadas en el ejercicio de su medicina, constituidas y ubicadas en ciudades como La Paz, El Alto, Cochabamba, Oruro y Potosí.

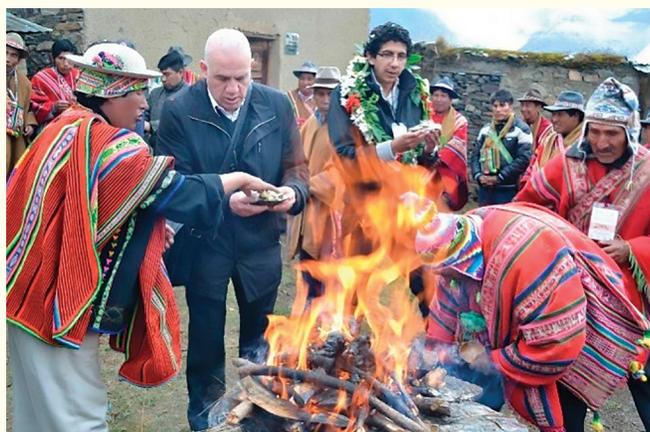
Además, no se incluyó a la segunda sección municipal Curva, una comunidad muy reconocida como la cuna de la medicina kallawayas. Posteriormente, se logró ejecutar el proyecto después de concertarse y demandar a la UNESCO una mayor participación de todos los sectores. Se incluyeron en el proyecto a las organizaciones matrices como la Federación de Trabajadores Quechuas y Aymaras de la Federación de Trabajadores Provincia Bautista Saavedra Tupac Katari y Bartolina Sisa (FTCPBS-TK y BS, hoy denominada SQANSONAK), el Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyu (CONAMAQ) Nación Kallawayas, entre otras, como la organización de mujeres Bartolina Sisa e Interculturales de la provincia. Encabezando el proyecto, la presidencia y representación del Consejo Departamental de Kallawayas, quien aglutina a las organizaciones kallawayas itinerantes de La Paz.

Una vez concertada dicha unificación, se desarrolla el Proyecto Salvaguardia, culminando con el logro de cumplir con los productos propuestos por aquel. Estos incluían el desarrollo de dos talleres de transmisión de saberes sobre la medicina kallawayas, la elaboración de videos de rescate de saberes y explicación sobre el proyecto previa capacitación respecto al registro de los conocimientos y manifestaciones culturales kallawayas. También se realizó la publicación de un documento texto sobre el proceso desarrollado con los talleres, así como la creación de un comité de salvaguardia y un Plan de Salvaguardia.

Pasado el proyecto, se tiene un plan y un comité a la cabeza de un representante de CONAMAQ Nación Kallawayas, oriundo de Amarete y su vicepresidente, un médico kallawayas, que poco o nada lograron avanzar debido a la falta del apoyo comprometido por los gobiernos municipales de ambas secciones. No se dotó de un espacio de trabajo para ajustar el Plan de Salvaguardia., y no hubo entendimiento entre las autoridades elegidas del comité de dicho plan. Pasaron así siete años sin lograr ningún avance en el inventariado, registro o resolución de reconocimiento del Plan de Salvaguardia trabajado durante la ejecución del proyecto con técnicos del Ministerio de Culturas del Estado central.

A pesar del apoyo de un técnico representante de la UNESCO oficina en Quito y, principalmente, la presencia de la mayor participación representativa de todos los sectores sociales dentro y fuera de la provincia Bautista Saavedra, todos participantes del proyecto Salvaguardia, en mayo de 2023, se nombró un nuevo comité de salvaguardia

*Pasaron así siete años sin lograr ningún avance en el inventariado, registro o resolución de reconocimiento del Plan de Salvaguardia trabajado durante la ejecución del proyecto con técnicos del Ministerio de Culturas del Estado central.*



**Figura 2:** Actividades desarrolladas en el marco del proyecto Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las comunidades Kallawaya, realizado en octubre y noviembre de 2015, en la comunidad de Curva.

**Fuente:** Fotografías del Servicio de Capacitación en Radio y Televisión para el Desarrollo (SECRAD), del departamento de Comunicación Social de la Universidad Católica Boliviana.

sin participación de médicos kallawayas, desechándose el Plan de Salvaguardia. de 2015. En consecuencia, no hubo ni hay un resultado óptimo esperado por quienes dieron paso, como fueron los médicos kallawayas, para que estas otras representaciones fueran parte del proyecto en su momento. Peor aún: para la gestión 2023 estos otros sectores sociales no tienen la misma visión que los médicos kallawayas.

Al contrario, se fue convirtiendo en la lanza para lograr estrategias de sectorialización de interés de estas otras representaciones sociales de carácter sindical y político, buscando utilizar el título de Nación Kallawayas y la nominación como Patrimonio Cultural Inmaterial como la bandera política para conseguir espacios político-sindicales. Esto ha llevado a un progresivo aislamiento de los médicos kallawayas en las comunidades reconocidas como Curva, Inca y otras, donde ahora se cree que lo kallawayas es por identidad, por ocupar y/o estar en el territorio, buscando desconocer a quienes habitan en las ciudades y a quienes están en itinerancia dotando de salud a sus pacientes.

Además, se pretende desconocer sus estructuras orgánicas creadas para defender la medicina ancestral kallawayas cuando era usurpada por otros practicantes de la medicina tradicional andina desde las décadas de los años 60 y 80, cuando era mal vista pero también muy codiciada y cotizada. Todo ello lleva e impulsa la creación de organizaciones kallawayas, llegando a constituirse una organización nacional desde 2006 y otras departamentales para 2012.

En ese marco, la nominación dotada por la UNESCO no fue entendida y utilizada por quienes hoy ostentan ser “kallawayas” originarios del lugar y solo la emplearon como un instrumento político de reivindicación social con fuertes connotaciones de intereses grupales y transitorios, poco o nada productivos para velar lo que se reconoció como la medicina kallawayas como tal.

***Musicoterapia desde la cultura  
kallawayas. Formas de comprensión***

Para abordar este aspecto antes era necesario informarse sobre el contexto que han atravesado hasta ahora los médicos kallawayas desde la nominación como Patrimonio Cultural Inmaterial y la interacción con los sectores sociales. Esta manifestación cultural, en su postulación, destacó la existencia de la música como un componente terapéutico, conocido como musicoterapia. Este aspecto ha sido estudiado por algunos investigadores, como la antropóloga Regina Romero K., quien trabajó el tema de la música kallawayas para respaldar la propuesta de ley para el reconocimiento del qantus como patrimonio ante la Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia. Otro estudio relevante es el de Sebastián Hachmeyer, que busca comprender qué implica la musicoterapia kallawayas, considerando que en otros países se la utiliza como una técnica en el tratamiento de enfermedades. Hachmeyer intenta explicar cómo se practica la musicoterapia en el contexto kallawayas.

A estos aportes científicos cualitativos se suma este artículo, con el objetivo de investigar y comprender qué es la musicoterapia desde la experiencia de dos kallawayas: un médico itinerante y un joven médico que también es músico. El propósito es establecer una noción de la música y su relación con la curación kallawayas.

*[...] la nominación  
dotada por la UNESCO  
no fue entendida y  
utilizada por quienes  
hoy ostentan ser  
“kallawayas” originarios  
del lugar y solo la  
emplearon como un  
instrumento político de  
reivindicación social con  
fuertes connotaciones de  
intereses grupales [...].*

Según la antropóloga Romero, la musicoterapia está relacionada con la parte ritual-espiritual de la medicina kallawayaya. Se sitúa en la curación tridimensional de la cosmopraxis, desde la forma de ver el mundo, es decir, desde el *athun* (“alma grande”) y *juchuy ajayu* (“alma pequeña”), ambos ajayus que son parte del cuerpo físico. Esta expresión es apta para curar las emociones, pensamientos y otras enfermedades o patologías, siendo participativa a nivel corporal individual y social comunitaria. En el caso particular de la música del qantus, no solo se trata de la interpretación de una música, sino que también va acompañada de danza y ritualidad. Todo ello responde a principios generales donde la música y los instrumentos se dividen en dos grandes grupos que se ajustan a las épocas para su ejecución: el tiempo del *jallupacha* (“época de lluvias”, desde noviembre hasta marzo) y el *awtipacha* (“época seca”, desde abril hasta noviembre). Asimismo, es ejecutada en momentos de festividades como prestes, matrimonios y otros eventos de celebración, convirtiéndose en una representación simbólica de la identidad kallawayaya (Romero, 2022).

La antropóloga concluye que el qantus es una forma de terapia porque incluye contenidos mitológicos, rituales, organológicos, ritmo, armonía y melodía, y se acompaña de la danza, lo que sugiere que se trata de un baile espiritual con una fuerte connotación curativa (Romero, 2016).

Por otro lado, el investigador Sebastián Hachmeyer cita la referencia de la Federación Mundial de Musicoterapia (2011), que define a esta como el “uso profesional de música y sus elementos como una intervención en ambientes médicos, educativos y cotidianos con individuos, grupos, familias o comunidades. Buscando optimizar su calidad de vida y mejorar su salud física, social, comunicativa, emocional e intelectual”. Pone como ejemplo que los europeos escuchan la música de flauta de pan para entrar en un proceso de meditación. También menciona que existen balnearios que ofrecen aguas termales curativas.

En esa búsqueda de comprender la musicoterapia kallawayaya, el investigador encuentra que no es precisamente una técnica particular de utilización en los tratamientos kallawayas la música. Al contrario, con la música del qantu encuentra que en principio tenía la función de ser interpretada en un tiempo preciso del ciclo agrícola, como la época seca, y que esta terminología de musicoterapia aparece en el expediente de postulación ante la UNESCO. Allí se menciona que, además de ser propagandista, es también entendida desde otra función o rol social de reivindicación identitaria, justamente para la construcción de la comunidad imaginada como la Nación Kallawayaya, llevando así una imagen homogénea en presentaciones públicas proporcionan los derechos culturales.

Sobre este último aspecto es importante acotar que, para quienes tocan la música del qantu, surge la preocupación por la piratería musical, habiendo apropiación autorizada y no autorizada por otros grupos sociales ajenos a la cultura. Por lo tanto, el municipio de Charazani aprobó la ley de música ancestral en 2016, declarando al qantu como un género propio y colectivo de la Nación Kallawayaya. El carácter de propiedad intelectual y derechos a su comercialización es importante para quienes interpretan esta música. Concluye Hachmeyer que ve que la música del qantu pasó de tener un uso ritual corporal-individual y social-comunitario, a ser un fuerte potencial de desarrollo económico comercial de interés para quienes lo interpretan o tocan.

La medicina kallawayaya, por su parte, es utilizada como un discurso por los médicos kallawayas en contextos urbanos y en espacios modernos de la medicina moderna, haciendo ver que para la UNESCO, las prácticas culturales ahora son más importantes desde el aspecto cuantitativo que, paradigmáticamente, de importancia en la calidad de su significancia social (Hachmeyer, 2021). Si bien Romero (2021) hace un estudio generalizado sobre lo que es la música del qantus y aborda en algunos momentos la musicoterapia,



**Figura 3:** Qantus de Caata (17 de noviembre de 2018).

**Fuente:** Fotografía de Regina Romero.

enfatisa más en un estudio sobre la música desde el ámbito y búsqueda por el reconocimiento del qantus música - danza y ritual como Patrimonio Inmaterial.

En un inicio, fue investigado para obtener la titulación para la licenciatura y, por otro lado, a requerimiento de la diputada nacional Lidia Patty M., originaria de Niño Corín, lográndose legislar al qantus como Patrimonio Inmaterial por la Cámara de Senadores, con la Ley N.º 1364 del 2 de marzo de 2021,<sup>3</sup> que declara al

“Qantus” como Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia, como práctica ancestral de la música, la danza, la coreografía y la vestimenta, celebrada por las Naciones y Pueblos Indígena Originario Campesinos. Declaratoria efectuada durante la quincuagésima novena sesión de la Cámara Alta, el miércoles 17 de febrero del 2018. La norma declara Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia la expresión ritual de los “Qantus”, de la Nación Kallawayá de la Provincia Bautista Saavedra del Departamento de La Paz (Romero, 2022).

Por otro lado, el análisis y conclusión a la que llega Hachmeyer es más acertada, considerando que la cultura y medicina kallawayá básicamente tiene su fuente de acción en el ejercicio y aplicación de sus conocimientos herbolarios. A ello se suman estas otras connotaciones culturales que se expusieron en el expediente de la UNESCO. Ello con el fin de no disgregar estos otros componentes que hacen a la cultura existente en el territorio, y más aún desde un análisis más profundo.

3 “LEY N.º 1364, DECRETA: ARTÍCULO ÚNICO.

”I. Se declara Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia, a la expresión ritual de los ‘Qantus’, como práctica ancestral de la música, danza, coreografía y vestimenta, celebrada por las Naciones y Pueblos Indígena Originario Campesinos.

”II. El Órgano Ejecutivo a través del Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización, en coordinación con las entidades territoriales autónomas correspondientes, en el marco de sus competencias, quedan encargados de la implementación de planes y programas de difusión, promoción y salvaguardia de la expresión ritual de los ‘Qantus’” (Gaceta Oficial Estado Plurinacional de Bolivia, 2021).

Cabe mencionar que la cultura kallawayas, así denominada, no se visibiliza en el cotidiano vivir de sus habitantes; más al contrario, aquella era entendida y aún sigue siendo así comprendida por quienes llevan la especialidad en el ejercicio, la trayectoria y otros componentes, entre ellos, el dialecto macha juyay y la itinerancia, lo que hace a esta cultura. Se hace referencia a la existencia de comunidades especialistas en esta práctica, como Curva, Chajaya, Canlaya, Chari, Inca Roca y Huata Huata en talleres realizados en la comunidad de Chajaya por la Asociación Centro Integral de Capacitación y Desarrollo Kallawayas (CICADEKA) y en ampliados kallawayas realizados en la ciudad de La Paz y congresos kallawayas llevados a cabo en Curva.

Los antiguos kallawayas ya fallecidos de estas comunidades mencionaban que había una distinción, entre unos y otros, no solo por los recorridos itinerantes que hacían, sino también por la forma de vestir, lo que identificaba a un kallawayas con trayectoria. Esto último a diferencia de un aprendiz kallawayas que estaba recién iniciando y así también había un linaje de familias especializadas en el ejercicio exclusivo de la medicina herbolaria. Estos elementos, con el tiempo, fueron desapareciendo, siendo predominantemente importante el conocimiento y la aplicación de la farmacopea kallawayas que se traduce en el ejercicio de su medicina ancestral en los viajes itinerantes realizados por los médicos asociados o agrupados en organizaciones. En este sentido, el tema de la música no entraba como un medio propio de terapia aplicada en la curación kallawayas. La musicoterapia kallawayas es promocionada posteriormente a la nominación, como ya se dijo, y con ella no solo la música es revalorizada, sino también los tejidos entre otras prácticas culturales que tienen que ver con los usos y costumbres en la región como los rituales de producción agrícola.

Ahora bien, en las áreas urbanas, los kallawayas situados en las metrópolis no necesariamente han mencionado que la musicoterapia es una técnica aplicada por ellos. Más al contrario, estos sectores sociales, si bien se ven permeados con las otras connotaciones ciudadanas de prácticas de medicina andina tradicional, aún aplican la farmacopea kallawayas, reinventan y responden a los lugares sagrados demandados por sus clientes, servicios que lógicamente tienen un costo económico definido por ellos.

#### *¿Existe la musicoterapia en la región kallawayas?*

Con el fin de profundizar en el tema, se realizaron entrevistas a dos kallawayas (Freddy Quispe y Vicente Yanahuaya), que se distinguen en cierta medida. Uno es un médico kallawayas itinerante, oriundo de Chari, que reside en la ciudad de La Paz, y el otro es un joven doctor que, si bien se está iniciando en el ejercicio de la medicina, también participa en las tropas de música de su comunidad, Caata, lo que hace que tenga una doble residencia entre la ciudad de El Alto y aquella población, además de realizar algunos viajes itinerantes. En ese escenario, se les consultó a ambos si existe la musicoterapia en la región kallawayas. Respondieron de la siguiente manera:

Para mí sí existe la musicoterapia; promueve el bienestar de la persona para que esté bien de salud, emocional y físico [...] las músicas de la región kallawayas son músicas que ayudan a que estemos tranquilos, nos pone bien, los instrumentos todos son musicoterapias porque nos ayuda mayormente [en lo] emocional (Yanahuaya, 2023).

*Los antiguos kallawayas ya fallecidos de estas comunidades mencionaban que había una distinción, entre unos y otros, no solo por los recorridos itinerantes que hacían, sino también por la forma de vestir, lo que identificaba a un kallawayas con trayectoria.*

Según mi punto de vista sí hay musicoterapia, hay muchas músicas, hay sonidos fuertes, livianos, sensibles, fuertes, son como una terapéutica, nos puede sanar. El qantu es armonioso, está bien organizado, bien armonizados los instrumentos, el bombo es casi parecido al corazón, el *chiñi*, ese sonido que llega a tu sentir; hay personas que conocen, hay que tratar de sintonizar en forma de meditación; tiene que entrar con esa música (Freddy Quispe, 2023).

De acuerdo a las respuestas otorgadas por los entrevistados, cabe destacar que la musicoterapia está en el sentir. Se sitúa no como una terapia propia y exclusiva de curación, pero sí como un medio de sanación emocional. Por otro lado, los instrumentos del qantu se relacionan con partes del cuerpo como el corazón, pero también como una forma de meditación. Esto no necesariamente es una clasificación exclusiva de la medicina kallawayaya, pero sí se entiende, siente y comprende desde el aspecto emocional. La música para los lugareños remite a su lugar de origen y es más sentida cuando uno está lejos de su comunidad, es decir, por las personas que migraron a las ciudades y llevaron consigo la música, la cual es interpretada en casos excepcionales como fiestas u otros eventos culturales.

Asimismo, se consultó lo siguiente: ¿existe relación entre la música y los sonidos con la terapia kallawayaya?

Hay una relación y el sonido, la música, ya es una expresión más artística [...] tiene una composición, tiene cuatro partes en el caso del qantu, el inicio, y dentro de la interpretación tiene tres partes importantes; la música es una expresión que te puede llegar a sentir [...], el sonido emite un sonido [*sic*], ya no tiene el caso de la música que tiene sus partes, tiene su armonía, melodía, la música es más amplio que el sonido (Yanahuaya, 2023)

Los niveles que aporta en la salud para los kallawayaya el sonido es mismo terapéutico, un sonido está hecho cuando a una persona haces asustar, una persona se asusta y pierde sus ánimos, [pero] y a la vez se puede curar, es bien decaído [la persona asustada], no hay ganas, [entonces] hay un sonido fuerte, ese sonido ya le ha curado, un sonido fuerte (Quispe, 2023).

Según la respuesta de este médico kallawayaya, el sonido –para algunos casos– causa alguna enfermedad, pero a su vez este mismo sonido puede ser el mismo medio de curación de algún susto. Se podría decir, que hay una relación de curación inmaterial con sonidos que pueden ser indistintos, que solo serán entendidos y tratados por el kallawayaya de acuerdo a los signos y síntomas que identifique el médico.

#### ***Curar el instrumento. Parte de la cosmovisión***

En la entrevista también surgió la explicación un poco confusa sobre cómo se curan los instrumentos, mencionado lo siguiente:

En nuestra región existen músicas terapéuticas [...] de sanación, hay bailes que te pueden sanar, por eso mismo, o sea que las músicas, por ejemplo los kallawayas saben preparar con qué curar un instrumento de música, cómo se cura, con qué medicina se aplica, cómo se baña, todo eso. O sea que el kallawayaya pues cura al instrumento para que sea ese efecto, incluso los bombos, los tambores [...], por ejemplo, el bombo que puedes abrir, qué vas a desatar ahí adentro, vas a encontrar por ejemplo plumas de cóndor, y también con qué clase de cuero está colocado, entonces incluso un tambor, un bombo hasta puede hacer causar pleitos, puedes hacer pelear a toda la gente. O sea son cosas que tienen los kallawayas y eso mismo, cómo está formado digamos el bombo, los instrumentos, y eso mismo te puede armonizar, te puede mejorar; o sea que son curaciones netamente, simplemente con el sonido, entonces ahí está la terapia, así cuando bailas al escuchar el ritmo ahí nomás te puedes mejorar y fortalecer tu cuerpo y mejorar muchas enfermedades, entonces eso siempre he escuchado y es bueno hacer, es bueno por eso bailar (Quispe, 2023).

Si bien se hace entrever que se aplican ciertas técnicas para curar un instrumento, es decir, para que el instrumento esté afinado, aquí se menciona que la construcción de uno de ellos lleva consigo un determinado cuero, por ejemplo, al cual se le ponen otros elementos naturales con el fin de darle una función musical. Pero también, para que cumpla la función social, no deben existir pleitos ni conflictos, ya sea en una celebración u otro evento. Por último, se menciona que bailar es beneficioso porque se entra en un ritmo que invita a la meditación y al fortalecimiento del cuerpo.

En la investigación realizada por Romero (2022), cita en sus notas a Langevin (1990), quien menciona que los instrumentos son construidos y bañados o serenados en agua de romero, hierba medicinal que se utiliza para quitar la depresión y la melancolía. Esta práctica se hace mayormente con los tubos de la zampoña (Romero, 2022).

Por otro lado, para este artículo se quiso indagar sobre qué danzas podrían ser consideradas terapéuticas. Para ello se realizó una revisión bibliográfica, además de apoyarse en las respuestas de las entrevistas a los kallawayas, que señalaron al qantu y al chatre como danzas terapéuticas por tener un carácter ceremonial.

Asimismo, de la revisión bibliográfica se encuentran las músicas y danzas como el cambiaj, montonero, chunchu, tuallo (parecido al qantu ya desaparecido), qhuchuy, que hacen referencia a un lugar y tiempo destinado para alguna fiesta y/o ritualidad determinada. Por ejemplo, el cambiaj se baila para llamar a la lluvia y



LOS PARAPUSAJ O PARAAPIRIS EN LA LAGUNA DEL VOLCAN TUANA

Figura 4: Llamado a la lluvia con la danza del cambiaj al pie del cerro sagrado Tuana.

Fuente: Oblitas (1963).

es ejecutado solo por hombres, pero además se danza cuando hay un cambio de autoridades originarias a finales de año y en Navidad. Todavía se la baila en la primera sección municipal, Charazani. El qhuchuy es una danza y a la vez un canto que bailan hombres y mujeres. Antiguamente, esta danza se interpretaba en Navidad, y el canto evoca la adoración al niño Jesús. Durante la danza, se forma una ronda donde un hombre sostiene un palo o tronco, en el que están amarradas cintas de diversos colores.

Estas cintas son agarradas por los hombres y mujeres (tres hombres y tres mujeres) que se forman intercaladamente en un círculo y van bailando y cantando, cruzando entre unos y otros. Así se van tejiendo las cintas en el tronco. Este baile no utiliza instrumentos musicales; la canción y el ritmo son la base fundamental para que se tejan las cintas de forma uniforme. Esta práctica está en proceso de desaparición y solía realizarse en la segunda sección municipal de Curva.

### Conclusiones

Con todo lo expuesto en torno al tema de la musicoterapia kallawayaya, es importante destacar que esta terminología surgió durante y después de la construcción del expediente de postulación ante la UNESCO. Hasta ese momento no era objeto de estudio por parte de los investigadores antiguos. Muchas obras emblemáticas sobre los kallawayas se centraron en comprender sus prácticas médicas, es decir, cómo curaban y con qué curaban. Estos estudios empezaron a realizarse en Bolivia a finales de la década de 1990 y se lo hace hasta la actualidad.

La música como componente terapéutico, denominada musicoterapia, no es una técnica aplicada específicamente dentro de la práctica médica kallawayaya. Más bien está implícita en la ritualidad colectiva de la comunidad o comunidades. Sin embargo, ha sido reapropiada por aquellos que la interpretan, sobre todo por los especialistas en la interpretación de la música, particularmente del qantu. Comunidades como Niño Corín y Quiabaya son reconocidas por su destreza en la interpretación del qantu.

Esta reapropiación ha llevado a reconsiderar la música no solo como un aspecto cultural, sino también como una forma de terapia tanto colectiva como individual en el ámbito ritualístico. Sin embargo, es fundamental investigar otros aspectos de la música en la cultura kallawayaya, por ejemplo, la construcción de los instrumentos, la ritualidad asociada con su curación, y las formas musicales existentes en diferentes contextos y momentos. Este trabajo deberá ser asumido por todos los portadores de la cultura kallawayaya y, en particular, por el comité de salvaguardia.

Por otro lado, la nominación de la cultura kallawayaya como Patrimonio Inmaterial ha generado diversos intereses, tanto internos como externos. Esto ha generado diferentes posturas respecto a la nominación, pues los médicos kallawayaya no son los principales actores. Es importante prestar atención al acompañamiento de esta nominación, pues si bien el Estado de Bolivia tiene esa responsabilidad, su acción ha sido limitada y poco constante. Además, las nominaciones han sido instrumentalizadas como medios para desarrollar políticas estatales que no consideran adecuadamente las formas de identificación y organización de las nominaciones en el marco del patrimonio cultural inmaterial.

*La música como componente terapéutico, denominada musicoterapia, no es una técnica aplicada específicamente dentro de la práctica médica kallawayaya. Más bien está implícita en la ritualidad colectiva de la comunidad o comunidades.*



**Figura 5:** Vestimenta del chatre que interpretan los comunarios del distrito General Gonzales (Chajaya), en su participación en el Festival de Danzas realizado en el Primer Congreso Nacional de la Cultura y Medicina Kallawaya (7 de noviembre de 2006).  
**Fuente:** Fotografía de Ada Belén Álvarez Celis.



**Figura 6:** Danza del quchuy llevada a cabo por los pobladores de Caalaya (segunda sección municipal de Curva), en pleno centro de la ciudad de La Paz en una feria dominical a invitación del Gobierno Municipal de esa urbe.  
**Fuente:** Fotografía de Ada Belén Álvarez (abril de 2007).

## Agradecimientos

Agradecemos sinceramente la disposición y el apoyo brindado por los dos médicos kallawayas entrevistados (Freddy Quispe y Vicente Yanahuaya). También queremos expresar nuestro agradecimiento al MUSEF, así como a los organizadores de la mesa de trabajo en la Reunión Anual de Etnología (RAE) 2023. Esta mesa abordó el tema “Reflexiones sobre la patrimonialización de músicas y sonoridades”, y tuvimos el honor de ser invitados a presentar y exponer el artículo que aquí hemos detallado.

Consideramos que este tema es de suma importancia, ya que la patrimonialización de la música y las sonoridades conlleva implicaciones significativas. Si no se plantea, trata y trabaja adecuadamente con los actores y sujetos que portan una determinada manifestación cultural, se corre el riesgo de perder aspectos fundamentales de la identidad y el legado cultural de una comunidad.

## Bibliografía

ARAUCARIA.

2004. *Desarrollo en Apolobamba. Cultura Kallawayas*. EGO y Sukini Asociados/Agencia Española de Cooperación Internacional. La Paz, Bolivia.

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA.

2021. *Gaceta Oficial de Bolivia*. La Paz, Bolivia.

HACHMEYER, Sebastián.

2018. “El qantu y la musicoterapia en el contexto patrimonial kallawayas”. En: *TRANS. Revista Transcultural de Música*, núm. 21-22.

MINISTERIO DE DESARROLLO RURAL, AGROPECUARIO Y MEDIO AMBIENTE.  
VICEMINISTERIO DE BIODIVERSIDAD RECURSOS FORESTALES Y MEDIO AMBIENTE.

2006. “Plan de manejo. Área natural de manejo integrado nacional Apolobamba”, vol. I (consultado el 18 de noviembre de 2023).

OBLITAS, Enrique.

1963. *Cultura kallawayas*. Editorial Talleres Gráficos Bolivianos. La Paz, Bolivia.

PÉREZ, Julián y Ana GARDEY.

2023. “Definición de música”. Disponible en: <https://definicion.de/musica/> (consultado el 26 de febrero de 2024).

2021. “Definición de terapia”. Disponible en: <https://definicion.de/terapia/Definición de terapia> (consultado el 26 de febrero de 2024).

RANABOLDO, CLAUDIA.

1986. *Los campesinos herbolarios kallawayas*. SEMTA. La Paz, Bolivia.

ROMERO, Regina.

2021. “Declaración del qanthus - música - danza y ritual como Patrimonio Inmaterial - PCI”. *El Itinerante*. Enero - marzo. La Paz, Bolivia.

2016. *Significados de los qanthus como elemento de resistencia cultural y construcción de un espacio social en las comunidades de Charazani, Chullina, Niño Corín y Chajaya de la provincia Bautista Saa-*

*vedra*. Tesis de Licenciatura en Antropología, carrera de Antropología y Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

### **Entrevistas**

Freddy Quispe, médico kallawaya, entrevista realizada vía zoom (12 de julio de 2023).

Vicente Yanahuaya, médico kallawaya y músico, entrevista realizada vía zoom (10 de julio de 2023).

# SONIDOS, SILENCIOS Y RUIDOS DE LA SEMANA SANTA. COSTUMBRES RELIGIOSAS DEL CABILDO INDIGENAL DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD EN BENI. ¿QUÉ SE DEBE SALVAGUARDAR?

*SOUNDS, SILENCES AND NOISES OF HOLY WEEK. RELIGIOUS  
CUSTOMS OF THE INDIGENOUS COUNCIL OF THE HOLY  
TRINITY IN BENI. WHAT SHOULD BE SAFEGUARDED?*

GLORIA VILLARROEL SALGUEIRO<sup>1</sup>

## Resumen

Los sonidos proporcionan un medio a través del cual individuos y grupos se reconocen y diferencian, son rasgos distintivos de identidades sociales. Al ser distintivos culturales, forman el paisaje cultural sonoro y generan sentimientos de pertenencia.

Cada sociedad se distingue por su propio sonido musical, moldeado por los valores, actitudes y creencias culturales. En su extremo, la ausencia de sonidos no significa vacío, posee connotaciones culturales específicas. De igual manera, la percepción de lo ruidoso es relativa y contextual. El ruido forma parte del panorama sonoro construido culturalmente, pues está definido por el contexto cultural y circunstancias establecidas.

Aplicar estas reflexiones en la práctica cultural de la Semana Santa dentro de las tradiciones del Gran Cabildo Indígena de la Santísima Trinidad, nos permite ver el panorama de la importancia de cada elemento. En este contexto, los sonidos, los silencios y los ruidos desempeñan un papel fundamental en la construcción del paisaje sonoro que caracteriza esta celebración, así como las danzas y momentos festivos como de dolor y reflexión. Estos elementos forman un relato sonoro que identifica días, momentos, lugares y acontecimientos específicos.

La narrativa sonora de la Semana Santa se convierte en un elemento distintivo de esta manifestación cultural y de igual importancia para la salvaguardia.

**Palabras clave:** Semana Santa, Cabildo Indígena, sonidos, silencios, paisaje sonoro, Beni.

---

<sup>1</sup> Antropóloga y Magister en Ciencias del Desarrollo. Miembro de PachaKamani (colectivo de investigación, antropología y patrimonio cultural). Correo electrónico: [gvillarroel.salgueiro@gmail.com](mailto:gvillarroel.salgueiro@gmail.com)

**Abstract**

*Sounds provide a medium through which individuals and groups recognize and differentiate themselves, they are distinctive features of social identities. As cultural distinctives, they form the cultural soundscape and generate feelings of belonging.*

*Each society is distinguished by its own musical sound, shaped by cultural values, attitudes and beliefs. At its extreme, the absence of sound does not mean emptiness, it has specific cultural connotations. Similarly, the perception of noise is relative and contextual, noise is part of the culturally constructed soundscape, it is defined by the cultural environment and established circumstances.*

*Applying these reflections to the cultural practice of Holy Week within the traditions of the Gran Cabildo Indígena de la Santísima Trinidad, allows us to see the panorama of the importance of each element. In this context, sounds, silences and noises play a fundamental role in the construction of the soundscape that characterizes this celebration. As well as the dances and festive moments as of pain and reflection. These elements form a sonorous narrative that identifies days, moments, places and specific events.*

*The sonorous narrative of the Holy Week becomes a distinctive element of this cultural manifestation and of equal importance for the safeguarding*

**Keywords:** *Holy Week, Cabildo Indígena, sounds, silences, sonorous landscape, Beni.*

**Introducción**

Qué se debe salvaguardar?, ¿con qué criterio?, ¿por qué determinadas expresiones o manifestaciones culturales y no otras?

Las expresiones culturales se reconocen como patrimonio en tanto sean identificados como propios por las comunidades y deberán ser elementos que les induzca un sentimiento de identidad y sean plausibles de continuidad. Las expresiones que no son posibles de continuidad no se ajustan a los estándares de protección o salvaguardia. Las expresiones deben estar vigentes. Cuando una expresión no se toma en cuenta, quizá porque queda implícita su relación con otros elementos, ¿qué hace que pueda mantenerse vigente?

Si bien las expresiones poseen relaciones entre sí, motivo por el cual el patrimonio es inmaterial, estos nos conduce a entender que es un universo de elementos relacionados, pero cada uno tiene su propia participación significativa por sí mismos.

El propósito de este artículo es poner en valor el reconocimiento del sonido como patrimonio y elemento cultural de la vivencia de un pueblo y transmisión de saberes y rememoración del pasado. Como estudio de caso se presenta la celebración de la Semana Santa en la interpretación de una comunidad indígena en Trinidad, la ciudad principal del departamento del Beni (Bolivia). El departamento beniano tiene un clima cuya

*El propósito de este artículo es poner en valor el reconocimiento del sonido como patrimonio y elemento cultural de la vivencia de un pueblo y transmisión de saberes y rememoración del pasado.*

temperatura oscila entre los 33 y 37 grados centígrados. Posee áreas extensas de bosques y ríos con vegetación y fauna muy variada y exuberante

### Entendiendo el sonido y sus variantes

El sonido desde su concepto físico es una serie de ondulaciones o vibraciones que se producen y se propagan a través del aire (Miyara, 2001). Lo sonidos son captados porque emiten frecuencias que provocan sensaciones, pueden ser intensos y causar vibraciones en el cuerpo o ser tan estridentes que dañan el canal auditivo. Desde que el ser humano identifica el sonido ha sido utilizado para comunicarse y transmitir información. Comunica información variada, puede ser del contexto o medio ambiente denominado sonosfera, que son sonidos u objetos sonoros, ellos caracterizan un contexto, proporcionan información de las características de un ambiente físico, sea abierto o cerrado. Un poco más: la información que transmite el sonido también es evocatorio-simbólico de un espacio y tiempo determinados. Lo que interesa en este caso es el producido por los seres humanos; esos cargados de contenidos simbólicos tienen importancia en un tiempo y momento, poseen sus propias variantes y construcciones. El sonido es un rasgo identificador y diferenciador de las identidades sociales.

Todas las acciones diarias inscritas en la rutina, los contactos con las cosas y los encuentros con las personas producen un sonido; todos los lugares reales o imaginarios que habitamos, los escenarios que recorremos y los momentos que experimentamos poseen una sonoridad particular (Domínguez, 2015: 96).

Los sonidos son distintivos, pues por este medio los individuos y los grupos sociales se reconocen y se diferencian. Los grupos sociales, los lugares y las cosas tienen una sonoridad propia. En términos culturales, los sonidos contienen significado, se convierten en emblemas de un grupo, una época y una cultura, es el paisaje cultural sonoro.<sup>2</sup> La autora Ana Domínguez (2015) concreta su postura al afirmar que, al reconocerse los sonidos, se activan sentimientos de pertenencia.

En consecuencia, la sonoridad tiene particularidades por el lugar que ocupan en las sociedades. Una forma directa e indefectible del sonido es la música. La antropología se ha sumergido en este tema describiendo las formas musicales desde la etnomusicología. A lo largo de los años se han reunido varios trabajos desde esta área. Una característica insoslayable de la música es ser un elemento de diversidad e identidad. Las culturas están provistas de su propio sonido musical, pues una sociedad se distingue porque posee su propia forma musical. En esta línea la música es producto del comportamiento cultural diseñado por los valores, las actitudes y las creencias (Paniagua, 2012).

Entonces, el sonido se constituye en una serie de características sobre todo sociales. La música es un discurso, ya que posee repertorios con interpretaciones, estos determinados por la cultura que lo produce y los significados que lo acompañan.

*En términos culturales, los sonidos contienen significado, se convierten en emblemas de un grupo, una época y una cultura, es el paisaje cultural sonoro.*

2 Por ejemplo, la autora Ana Domínguez describe: “Las campanas son el emblema sonoro de Cholula –‘la ciudad de las 365 iglesias’–, la locomotora condensa el espíritu de la Revolución Industrial y el ruido es tan distintivo de la vida urbana como el canto matutino del gallo lo es del campo” (Domínguez, 2015: 97).

En contraposición a los sonidos están los silencios que a su vez poseen su propio contenido y tiempo, mismos que también son creados socialmente. El estado del silencio es una decisión social con relación al estado sonoro previo. Así el silencio es una aprehensión cultural determinada por los contenidos simbólicos.

Los estudios del silencio se han abarcado multidisciplinariamente. Relacionado a la música, John Cage en Rojas (2020) aborda el estudio del silencio. Él afirma que no es la ausencia de sonidos sino el paso de unos sonidos a otros. Los silencios tienen un sitial simbólico en las culturas americanas o no occidentales, muy ligados a la religión son

[...] prácticas particulares y disciplinadas del silencio: en la oración, en asuntos de liturgia y de organización de la vida monástica, o en el silencio abstinentemente que deriva de la penitencia y que domina los sentidos o las necesidades corporales de ascetas, ermitaños y comunidades religiosas que se han aislado para profundizar sus prácticas religiosas (Rojas, 2020: 259).

El silencio también es aprendido con todas sus connotaciones, pues contiene significados que los grupos sociales interpretan, asignan y recrean. El silencio en las culturas indígenas tiene una dimensión más: es la escucha de la naturaleza.<sup>3</sup>

Otra faceta del sonido es el ruido, entendiéndose por ruido como aquel sonido que altera el conjunto sonoro cotidiano y que irrumpe en el ambiente habitual. Los ruidos, al igual que la música y el silencio, son componentes del ambiente sonoro construido culturalmente. Se diferencian de los ruidos que alteran el ambiente, los ruidos que tienen un fin se constituyen en parte del conjunto sonoro. Yois K. Paniagua (2012) coincide con la premisa:

[...] los sonidos adquieren la dimensión de ruido cuando se encuentran en un campo sonoro que no es el propio. La definición de ruido implica siempre la relatividad: lo ruidoso es en cierto contexto sonido, y el sonido es, en las circunstancias pertinentes, ruido (Paniagua, 2012: 30).

Por tanto, el ruido es sonido porque quien escucha lo entiende con relación a sus determinantes culturales. El ruido tiene un lugar en un contexto determinado.

El marco conceptual descrito introduce las interpretaciones del sonido y su espacio en el ámbito de la celebración de la Semana Santa en el contexto de las tradiciones del Gran Cabildo Indigenal de la Santísima Trinidad.

### **Crónica de la celebración de la Semana Santa en América**

La Semana Santa para la religión católica es un misterio pascual. Se revive la historia de la muerte de Cristo en la cruz, es un suceso que conlleva varios sucesos. Comienza con la entrada de Jesús a Jerusalén, la institución de la eucaristía y el sacerdocio con la celebración de la denominada última cena, el lamento en el jardín con la traición de Judas, el juicio, su sacrificio en la cruz y su resurrección.

*El silencio en las culturas indígenas tiene una dimensión más: es la escucha de la naturaleza.*

3 “[...] Kent Nerburn (1994), en sus conversaciones con el anciano indio lakota, hace ver que en el silencio de la voz la naturaleza puede ser escuchada cuando uno apaga el sonido que emana de sí” (Rojas, 2020: 259)..

El primer domingo de ramos es la celebración de la entrada de Jesús a Jerusalén. Fue en el siglo IV que la Semana Santa comenzó a celebrarse en Jerusalén con procesiones y representaciones dramáticas de los eventos de la última semana de Cristo. Fue en el siglo VI cuando las iglesias de Roma y Constantinopla adoptaron las liturgias asociadas con la Semana Santa y las difundieron sus similares. A partir del Concilio de Trento, reunión eclesial realizada entre 1545 y 1563, las advocaciones religiosas como la Semana Santa y las imágenes de Cristo y María ganaron mayor preponderancia para inculcar la religión. El Segundo Decreto de la sesión 25 del Concilio de Trento de 1563 instruye la devoción a las reliquias e imágenes sagradas<sup>4</sup>.

En América fue celebrada por primera vez en 1519. La descripción se la encuentra en los escritos de Juan de Sepúlveda y Bernal Díaz (Ramos, 2001). Originalmente, solo se observaba el domingo en que Cristo murió y resucitó (Norton, 2014). La advocación ingresa en América bajo la normativa instaurada en el Concilio de Trento. Los catecismos debían ser instruidos con la visión del Cristo torturado en la Cruz, el misterio de la crucifixión, todas ellas encajaban en la situación social e ideológica en la que se encontró la población indígena. Los cristos del XVI y XVII reflejan la emoción del sufrimiento. Esta emoción se transmitió en las expresiones del rostro, en las llagas, la corona de espinas, las heridas y la sangre. La devoción a Cristo está acompañada con la Virgen, la madre de Cristo redentor, pues ella coparticipa en la salvación mediante el dolor y el sufrimiento.

En el territorio moxeño y en Chiquitos las misiones jesuíticas ingresaron con la imagen de la cruz que obtuvo gran importancia en la conquista del territorio y la evangelización. La Semana Santa se celebraba con gran fervor en los siglos XVII y XVIII. Eguiluz en Kubiak (2020) describe que las imágenes de Cristo eran parte de la procesión de Semana Santa:

[...] “en unas andas la Imagen de bulto de Cristo Crucificado y en otras la de la Santísima Virgen, también en bulto”. La celebración del Jueves Santo empezaba con la “adoración de la Santa Cruz” y los ritos del Viernes Santo acababan con reverencia “a vista de la Imagen de Cristo Crucificado” (Kubiak, 2020: 48).

Para los pueblos indígenas que fueron instruidos en la religión católica durante la época colonial en América, esta celebración es el suceso principal en el calendario religioso. A continuación describiré el proceso de incorporación de los pueblos indígenas a la doctrina católica con énfasis en los pueblos de la región del Gran Mojos, hoy departamento de Beni. Dicha instrucción se halla inserta en todas las facetas de vida del Cabildo Indígena. Esta es su historia.

### **Los Cabildos Indigenales del Gran Mojos**

Los Cabildos Indigenales en el territorio amazónico del Gran Mojos en Beni, tienen una historia ligada a la instalación de las misiones jesuíticas durante la Colonia.

Realizaré una breve historia para entender su alcance. Después de la conquista de México, al lugar en 1521 llegan las órdenes religiosas. Los franciscanos llegan primero en 1524, dos años después llegan los dominicos, luego los agustinos en 1533. Posteriormente, al expandirse la Conquista hacia el territorio incaico (hoy Perú), junto a Francisco Pizarro, ingresa el dominico fray Vicente de Valverde, quien posteriormente

---

4 “El santo sínodo exige de todos los obispos [...] la instrucción de todos los creyentes en la apelación a los santos, su invocación, la veneración de las reliquias y el uso correcto de las imágenes, por supuesto siguiendo las costumbres transmitidas desde los primeros tiempos de la religión cristiana de la Iglesia Católica y Apostólica, conforme al consenso de los santos padres y las resoluciones de los santos concilios” (Kubiak, 2020: 44).

fundará el primer obispado. Años posteriores se va estructurando la iglesia con la fundación de varias diócesis.<sup>5</sup> Los franciscanos ingresan después, seguidamente los mercedarios y luego los agustinos. Cada uno va a fundar sus propias misiones, parroquias e iglesias.

La evangelización en América se sucede entre tolerancia a los cultos paganos e inserción de la religión hispana. En Dussel (1967) se explica que hubo mediaciones entre la liturgia católica y las religiones prehispánicas. Se eligieron ritos, danzas, artes que se mezclarían con los ritos sacramentales, mientras que los indígenas continuaron con sus cultos antiguos, muchos de los cuales perviven hasta hoy.

Las misiones jesuíticas se instalaron primero en Brasil en el siglo XVI, desde ahí se afincaron en otras regiones como México y Perú producto de la expansión jesuítica de 1566; en Perú hacia 1567 y 1571, y en México en 1572 (Dávila, 2020).

La historia de la fundación de reducciones jesuíticas en el territorio moxeño estuvo dirigida por la orden de San Ignacio de Loyola. Las misiones se establecen entre los siglos XVII y XVIII. Antiguamente este territorio se caracterizaba por la presencia de varios grupos indígenas; entre los principales estaban los baures y los mojos, cuyas construcciones hidráulicas son sujetos de estudio arqueológico<sup>6</sup> e histórico.<sup>7</sup>

Durante la época virreinal Moxos formó parte de la Gobernación de Santa Cruz desde la cual se incursionó para fundar las reducciones jesuíticas. La decisión de ingresar a catolizar siguió la ruta desde Santa Cruz, pues desde allí se viabilizaron las estrategias de esta entrada. Es entonces que un cura, José del Castillo, buscó en Lima la autorización para convertir a los indígenas. Él sostuvo su discurso con el antecedente de la presencia de Juan de Soto, José Bermudo y Julián de Aller en la región de Moxos, quienes convivieron en paz con los indígenas. Del Castillo regresó a Santa Cruz junto a Pedro Marbán y Cipriano Barace. Su expedición inició en 1675. Este año fundaron la primera misión jesuítica Nuestra Señora de Loreto. A partir de ella se fundarían varias misiones en el territorio moxeño como Trinidad en 1687, San Ignacio en 1689 y otros.<sup>8</sup>

Las misiones jesuíticas necesitaron reestructurar al grupo de indígenas en una forma de organización que responda a las actividades religiosas que se realizaban en las misiones. Es entonces que la estructura del Cabildo Indígena se establecerá. Hacia 1700, con

*La historia de la fundación de reducciones jesuíticas en el territorio moxeño estuvo dirigida por la orden de San Ignacio de Loyola. Las misiones se establecen entre los siglos XVII y XVIII.*

5 En 1541 se crea la diócesis de Lima, en 1546, Quito. Asunción, hacia el sur (1547), Charcas (1552), Santiago de Chile (1561), Bogotá en 1562 (arzobispado en 1564); Concepción de Chile (1564), Córdoba del Tucumán (1570), Arequipa y Trujillo (1577), y después de La Paz, Santa Cruz y Guamanga se crea por último Buenos Aires (1620) (Dussel, 1967).

6 Entre los investigadores de la reconstrucción de la historia prehispánica de Moxos están: Erland Nordenskiöld, Keneth Lee y William M. Denevan, Heiko Prümers, Clark Erickson, Umberto Lombardo y Efraín Barbary (Limpas, 2007).

7 Los escritos históricos de Moxos se encuentran en el Archivo Nacional de Bolivia, en Sucre. Durante la segunda mitad del siglo XIX fueron recuperados por el historiador cruceño Gabriel René Moreno. Los padres Eguiluz, Altamirano, Éder en el siglo XVII y XVIII, Alcide D'Orbigny en el XIX, dejaron documentos descriptivos de la historia y paisaje, que luego fueron analizados por historiadores como Gabriel René Moreno, José Chávez Suárez y Manuel Limpas Saucedo (Limpas, 2007).

8 San Javier (1691), San Borja (1693), San Pedro (1697), Concepción (1708), Exaltación (1709), San Joaquín (1709), Reyes (1710), Santa Ana (1719), Magdalena (1720) (Limpas, 2007).

la Visita del padre Diego Francisco Altamirano, se organizó un sistema de autoridades para asentar la religión. Los cargos se fusionaron con la representación de autoridades propias indígenas.

[...] Manuel Félix de Lima observó que en Magdalena, quienes ocupaban los principales cargos de la reducción eran en su totalidad antiguos caciques; y [en] un informe de 1764 anota la presencia de los jefes tradicionales en las reducciones de Baures, que seguían siendo llamados aramas sesenta años después de su ingreso en la Misión. (Block, 1997: 135).

En Limpias (2007) y D'Orbigny (2002) se encuentran referencias similares de la presencia de autoridades del Cabildo. D'Orbigny describe detalladamente el sistema de autoridades. El corregidor era el primer jefe, el teniente y el alférez. En una misma misión se reunía a varios grupos étnicos distintos, luego se los separó en parcialidades, cada parcialidad tenía su propio sistema de autoridades, el corregidor, teniente, alférez, alcalde primero, alcalde segundo, comandante, justicia mayor y el sargento mayor.

Todos estos jefes usaban un bastón con puño de plata como signo de su poder, todos ellos reunidos formaban el cabildo. Todos los días acudían a recibir órdenes de los misioneros, para luego hacerlas ejecutar. Si había algún asunto grave, eran consultados, y no ocurría o no se hacía nada extraordinario sin que fuesen llamados a dar su parecer (D'Orbigny, 2002: 1378).

Cada juez o jefe de parcialidad tenía subalternos, estaban:

El alguacil y el regidor [...]. Llevaban como insignia una larga vara negra, adornada con plata en su extremidad. El capitán, el alférez y el sargento llevaban alabardas y sus atribuciones eran militares. En las procesiones marchaban seguidos de sus flecheros y estaban encargados en tiempo de paz del mantenimiento del orden, de la detención de los malhechores [...]. Los fiscales, tres por cada sección, llevaban un látigo y eran los encargados de conducir a los indios al trabajo. [...] Cada parcialidad tenía además dos cruceros, que dependían directamente de los jesuitas. Llevaban siempre una pequeña cruz de madera negra. Eran por lo general viejos. Sus funciones consistían en cuidar a los enfermos, administrarles los remedios, prevenir a los jueces que tal mujer estaba encinta, a fin de que quedara eximida del trabajo; informaban a los religiosos de los nacimientos y defunciones, y servían de intermediarios directos entre el pueblo y el jefe espiritual en todo lo referente a matrimonios, confesiones, etc. [...]. En cada misión había una serie de jefes independientes de secciones [...]. Se nombraban entre los indios más expertos en las artes y la industria que habían llegado a dirigir los trabajos de su especialidad. Todos llevaban el bastón con empuñadura de plata [...]. El maestro de capilla y su segundo, el maestro de canto, dependían directamente del religioso encargado de lo espiritual. Dirigían la música, los cantos, los coros de la iglesia y enseñaban canto, música y danza. Instruían a los jóvenes en la lectura, escritura y copia de la música [...]. El sacristán mayor y su segundo estaban encargados de la dirección de los monaguillos; cuidaban de la conservación y de las reparaciones de los edificios y eran los responsables de los vasos sagrados y de las imágenes de las iglesias.

”Vigilaban el lavado, planchado y conservación de la ropa blanca en calidad de sastres, costureros y lavanderos. Estaban bajo las inmediatas órdenes del cura; cuando sus subordinados se ocupaban de trabajos agrícolas, quedaban momentáneamente bajo la dependencia del corregidor [...]. El capitán de estancia, encargado de la dirección y vigilancia de los caballos, de los bovinos y lanares en cada estancia tenía bajo sus órdenes a un mayordomo que residía allí.

”El mayordomo de colegio, guardalmacén del colegio que vigilaba los aprovisionamientos, se ocupaba de la mesa común, de la distribución general de la carne para la semana o de la distribución especial para los enfermos (D'Orbigny, 2002: 1378-1380).

Limpas (2007), por su parte, describe otras autoridades según las especialidades, el capitán de pinturas, de carpintería, rosarios, herreros, plateros y otros.

Los jesuitas conformaron talleres de producción como carpinterías, telares, sastrerías, curtidurías y zapaterías, trapiches, fundiciones y herrerías. En las cercanías a las misiones existían plantaciones de cañaverales, cacaoales, algodinales, arrozales, maizales y cafetales. Contaban con estancias de ganado vacuno y caballar, además de matadero. Disponían de barcos y de canoas.

La organización que muestran los autores es similar al sistema de autoridades que se describe en los cabildos actuales, cuando tenían población que se dividía en diferentes cargos y responsabilidades.

El Cabildo Indigenal es una institución que organiza el actuar de la población adherida a él. Hoy su representación continúa siendo primordial en la celebración de festividades religiosas, porque el Cabildo tiene por esencia este contenido. La organización de las fiestas en un calendario festivo religioso permite a la población participar y rememorar la práctica cultural de sus creencias identitarias. A lo largo del año, si bien el tronco son las celebraciones religiosas, existen otras actividades en la que el Cabildo es responsable, tienen que ver con su representación indígena, la resolución de necesidades como habitacional, agua, luz, mejoramiento de infraestructura, además de integrar estructuras indigenales de la provincia y el departamento. El Cabildo se constituye en la fuente de integración y práctica de conocimientos culturales que pasan de generación en generación.

Tras describir los cabildos, es el momento de introducirse en la forma de organización del Gran Cabildo Indigenal de la Santísima Trinidad y la celebración de la Semana Santa. Se analizarán los sonidos, los silencios y los ruidos característicos de esta expresión religiosa.

### **El Gran Cabildo Indigenal de la Santísima Trinidad y la narrativa sonora de la Semana Santa**

Este Cabildo ha marcado un hito en la historia de Bolivia en el tema de los derechos indígenas y la reforma de la Constitución Política del Estado. Fue en sus instalaciones donde se organizó la Primera Gran Marcha Indígena por el Territorio y la Dignidad de 1990.

Organiza sus actividades religiosas propias del rol de estas instituciones, de manera independiente con procedimientos de herencia misional, donde los significados dan la base para desarrollar y unificar a su población. Bajo el sistema de autoridades señalado anteriormente, y a pesar del tiempo transcurrido, se han mantenido a lo largo de los siglos, organizando a la población según las normativas.

Uno de los actos cristianos que se organiza en el año es la Semana Santa. En él los sonidos son importantes, los silencios tienen protagonismo y los ruidos tienen significado. Cada cual tiene su protagonismo en el proceso de celebración, día a día, hasta llegar al Domingo de Resurrección. No hablaré de los silencios de la penitencia durante la celebración de la misa porque son silencios instituidos y normalizados en todas las celebraciones litúrgicas. Hablaré de los silencios conjuncionados con las interpretaciones indígenas de esta celebración.

### *Domingo de Ramos*

Es el día que da inicio a la Semana Santa, es una jornada festiva que representa la entrada triunfal de Jesús a Jerusalén. El Domingo de Ramos es la aclamación de Jesús como el mesías, salvador del mundo e hijo de Dios. En Trinidad la representación de Jesús se personifica en el Niño Ramos. Esta es la imagen que representa a Cristo montado en un burro como lo describen los relatos bíblicos. Esta imagen es pequeña y por ello se denomina “niño”.

Al ser un día festivo están presentes la danza de los macheteros y las mamas,<sup>9</sup> la población con las palmas. Las palmas son ramas del árbol de palma, es el cogollo que se encuentra en la parte superior de este árbol. En este día la representación del sonido principal es la música de la danza machetero. Es una danza ceremonial religiosa que se ejecuta en actos festivos, razón por la cual se interpreta en celebraciones religiosas como es el caso de la entrada de Cristo a Jerusalén.

La música del machetero es imprescindible en las costumbres indígenas y religiosas. Desde la época misional esta danza acompaña las celebraciones. Antes de la época misional esta danza fue guerrera, el movimiento de los danzantes y el machete son la reminiscencia de su contenido guerrero. Hoy su contenido es religioso festivo, los movimientos que realizan con el machete son evocación de ese pasado.<sup>10</sup>

Ellos salen del Cabildo Indigenal, el cual se encuentra a varias cuadras alejado de la catedral y llegan bailando. En la Catedral que se encuentra en la plaza principal se realiza una misa en el frontón. Una gran cantidad de gente espera en este sitio con las palmas. Al terminar inicia la procesión. Es un recorrido de varias cuadras alrededor de la Catedral y finaliza en este mismo punto. En el recorrido están presentes los apóstoles (explicaré más adelante su rol) y el directorio del Cabildo Indigenal acompañado por los macheteros. La bendición de las palmas se realiza al finalizar.

### *Jueves Santo*

En este evento se encuentran tiempos de silencio y música conjuncionada con oraciones. Los personajes más importantes son los apóstoles y sus familias, cuya principal importancia está en la celebración de la última cena y el lavatorio de pies.

El significado de ambas acciones en la interpretación eclesial son el preámbulo de la muerte de Cristo. Jesús sabía que iba a morir, por ello se denomina la última cena, en esa

*En Trinidad la representación de Jesús se personifica en el Niño Ramos. Esta es la imagen que representa a Cristo montado en un burro como lo describen los relatos bíblicos. Esta imagen es pequeña y por ello se denomina “niño”.*

9 Son mujeres que bailan en casi todas las danzas y están vestidas de tipoy. Estos son vestidos de un color diferente cada uno, amarillo, verde, rojo, celeste, etc.

10 Tenían dos armas: una era el machete y la otra era la flecha de largo metro y medio, llegaba a larga distancia. Se pusieron el plumaje como el rayo solar, antes de las misiones se imitaba al sol, por ello, cuando en el baile se agachan y levantan simulan la entrada y salida del sol. El sol era un dios como un padre y la madre era la luna. Cuando entran las misiones el machetero sigue siendo danza guerrera: cuando el machete hace el movimiento de cortar significa que se abre camino en el monte. El movimiento en forma circular es cuando se encuentra con un obstáculo. Debe hacer este para poder cortarlo, entonces la acción vertical es para lograr este propósito (Darwin Noza, comunicación personal, 2022).

interpretación es el establecimiento del compromiso de la humanidad con Dios, da el procedimiento de la consagración del cuerpo y sangre antes de la eucaristía en la misa. El lavatorio de pies representa el servicio de la Iglesia católica con sus feligreses.

En la práctica la celebración de la última cena en el Cabildo posee sus propias interpretaciones y procedimientos. La preparación de la celebración de este día comienza con la elaboración de la comida que será consumida por los apóstoles, personificando en la representación de la última cena de Cristo.

Los apóstoles son doce personas elegidas por las abadesas y San Pedro, que es el apóstol principal, es una persona que hace esta representación. El cargo de ser apóstol es vitalicio, ellos asumen el rol de los apóstoles de Jesús de esa época, por lo cual también asumen el nombre de cada uno de ellos. Cuando un apóstol muere, está enfermo o tiene una edad que le impide hacer la representación, su hijo puede sustituirlo hasta que las abadesas y San Pedro decidan quién puede recibir el cargo.

La familia del apóstol tiene la principal responsabilidad de preparar la comida de la cena de su celebración. Una familia puede tener más de un apóstol, por lo tanto serán la esposa y las hijas quienes se encargan de preparar la comida. Antes de la preparación de los alimentos deben ser bendecidos por el Doctrinero, quien representa a San Pedro y los apóstoles en un ritual. El Doctrinero tiene el rol permanente de realizar oraciones en novenas, misas, orar y acompañar a los enfermos y prontos a fallecer en el Cabildo.

Los alimentos deben cocinarse con poca sal y sin condimentos, todo hervido al agua. El plátano puede ser frito. Los alimentos que se preparan son huevo duro, arroz, yuca, pan, pan de arroz, bizcocho y pollo.

La preparación del pollo tiene un procedimiento particular. Los pollos deben ayunar antes de ser muertos porque son el sacrificio a Dios. Ayunan porque al morir vuelan al cielo llevando encomendaciones. Antes de matar un pollo se conversa con él en idioma trinitario encomendando mensajes a Dios, a los santos y a los difuntos de la familia<sup>11</sup>.

Posteriormente, se los asfixia. La muerte es lenta y el silencio también porque llevan las encomiendas, es un ruego silencioso de quienes tienen este trabajo. No pueden ser degollados, pues su cuerpo debe estar intacto. Por ello las vísceras se sacan haciendo un corte pequeño por donde se extraen los órganos internos. Posteriormente, se hierven enteros en agua, sin trozarlos. Al hervir adquieren la posición de acurrucados, es decir, con la cabeza alzada: así se sirven en los platos. Deben mirar arriba, pues eso significa que observan al cielo.

La celebración de la cena comienza después de la misa donde los apóstoles participaron en el acto del lavatorio de pies. Esta cena se realiza en el patio trasero de la iglesia. Allí se dispone una mesa rectangular larga donde puedan acomodarse los 12 apóstoles. Se realiza durante la noche con luz de velas. En la mesa se disponen los alimentos de cada apóstol en bandejas o recipientes grandes. Son platos cada uno con abundante comida.

*Cuando un apóstol muere, está enfermo o tiene una edad que le impide hacer la representación, su hijo puede sustituirlo hasta que las abadesas y San Pedro decidan quién puede recibir el cargo.*

11 El recordatorio a los difuntos se realiza en este día al igual que se recuerda en Todos Santos, pero esta es una celebración exclusiva de las almas.



**Figura 1:** Los apóstoles en la celebración de la última cena el Jueves Santo en el patio de la Catedral.  
**Fuente:** Fotografía de Gloria Villarroel (2022).

Se hacen oraciones y la lectura de nombres de familiares fallecidos anticipadamente inscritos en una hoja. Los apóstoles están en silencio durante la celebración. Un apóstol nombra a cada uno de la lista y al terminar el Doctrinero emite oraciones y canta, para posteriormente tocar música con su violín.

Luego los apóstoles comen los alimentos. Ellos no toman la comida de los platos, son dos abadesas quienes les dan los alimentos, uno a uno, en silencio. Comienzan con la chicha y un pedazo de pan, y cuando todos los apóstoles terminaron el primer bocado, las abadesas eligen el siguiente, procediendo de la misma manera. No llegan a terminar toda la comida del plato, pues una vez que las abadesas distribuyeron tres bocados a cada apóstol, el silencio se interrumpe. Cada uno se levanta tomando parte de la comida para invitársela recíprocamente y después, al terminar, convidar a las personas representativas de la comunidad. Se trata de un compartir festivo, pues hay risas, chistes y todas las personas están alegres.

La comunidad se encuentra presente como espectadores alrededor de la mesa de los apóstoles, así como las familias. La familia de cada apóstol tiene comida en ollas que también son distribuidas a todos los presentes. La cena termina cuando todos han comido y se hace una oración.

Durante la Semana Santa no se consagra el cuerpo y la sangre, ya que Cristo está en sufrimiento y no ha sido ascendido al cielo. Al ser una semana que recuerda el sufrimiento de Aquel no se repican las campanas. En su reemplazo se tocan matracas.<sup>12</sup>

El sonido de las campanas significa alegría, aunque dejan de tocarse desde el Jueves Santo. El Domingo de Resurrección las campanas vuelven a sonar.

12 La matraca, conocida también como carraca, es un instrumento que produce un fuerte sonido debido a los choques entre una rueda dentada y una placa de madera. El sonido se produce girando la rueda dentada respecto a la placa de madera de forma continua. Este instrumento tiene también un mango de sujeción que permite llevar a cabo el movimiento de giro (Instrumentos de percusión, 2024).



**Figura 2:** Soldados judíos fromados en dos filas.

**Fuente:** Fotografía de Gloria Villarroel (2022).

Hasta hace unos años atrás, durante la Semana Santa las matracas eran utilizadas para llamar a las personas a los rituales en la iglesia, ya que las campanas dejaban de tocarse. Dos personas eran las encargadas de caminar por las calles de toda la comunidad para anunciar la realización de los rituales cristianos. Hoy solo se usan durante las celebraciones de las misas.

En tal caso el sonido de las matracas, el ruido, está instaurado por las costumbres cristianas. Se lleva a cabo por la influencia de las costumbres de las misiones jesuíticas arraigadas hasta la actualidad. Tienen la connotación de representar la tristeza en lugar de la alegría de las campanas.

### *Viernes Santo, el viacrucis*

Es el día de mayor solemnidad, es la crucifixión de Jesús tras pasar por el viacrucis, seguida de su muerte en el Monte Calvario. El silencio está más presente por ser la muerte de Cristo, el silencio no está representado por un grupo particular de personas, está en toda la población. Anteriormente no podía escucharse música por radio, ni tocarse instrumentos musicales. Los niños y en realidad todos no podían reír, jugar, mucho menos gritar. El Comisario era el encargado, junto a sus fiscales, de recorrer la comunidad para controlar si alguno transgredía la norma y de ser así, era sancionado. El silencio es reflexión y pésame.

Lo ritos de este día inician desde la mañana cuando se instala el Monte Calvario en el atrio de la Catedral y se prepara al Cristo del sepulcro. Al interior de la iglesia, el Cristo es visitado por mujeres que untan con perfume las heridas. El Cristo se encuentra en la cruz, lo sacan hacia el Monte Calvario (un palco construido en el frontón de la Catedral).

Cuando el Cristo es acomodado la gente sube hasta él uno a uno para orar durante todo el día. En tanto el coro de las abadesas canta las lamentaciones, estos son cantos por la muerte de Jesús con música de violín. Junto al Cristo están las imágenes de María y San Juan. Las abadesas se retiran al terminar los cantos, son mujeres adulto mayores que han perdido a sus esposos. Desde entonces se dedican a las labores de la iglesia, a orar y cantar.

Mientras tanto, afuera los soldados judíos llegan para resguardarlo. Estos representan a los soldados romanos, son quienes apresan a Jesús y lo castigan con látigos, y quienes lo escoltan hasta el Monte Calvario para finalmente clavarlo en la cruz.

En la interpretación de las misiones jesuíticas, cuando Jesús resucita, se arrepienten de sus acciones. Actualmente ese es el contenido principal de los soldados, ellos representan el arrepentimiento. Los soldados están presentes el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección.

Esta agrupación tiene objetos representativos: portan las lanzas y faroles. Las lanzas tiene distintas formas, cada una representa a un soldado y su rango. Están las lanzas principales que tienen representación de los objetos con los cuales se clavó a Cristo en la cruz y objetos que a su vez representan su muerte. Por ejemplo, están los clavos, la escalera con la cual se bajó a Cristo de la cruz, el algodón con el cual se le dio a beber vino, la corona de espinas, el gallo que representa la negación de Pedro, el látigo con el cual lo se flageló y otros más. Las lanzas se ordenan por jerarquía, primero van las que tienen los símbolos del sufrimiento de Cristo y después las demás. Estas se encuentran pintadas de negro con las puntas rojas que simbolizan la sangre de Jesús.

Los faroles representan la luz presente en el viacrucis, desde su apresamiento hasta su resurrección. El Viernes Santo se adorna con ramas y hojas, representado de esa manera el jardín de Getsemaní. El Domingo de Resurrección, para el encuentro, son adornados con cintas de colores, lo mismo que las lanzas. El significado de las lanzas es el sufrimiento, aunque transita a simbolizar, con las cintas de colores, la alegría de la resurrección.

En la actualidad la agrupación está conformada por jóvenes, niños y adultos cuya función es resguardar a Cristo en el Monte Calvario y al santo sepulcro. Las horas de resguardo son largas, pues comienza a las 11 de la mañana del Viernes Santo hasta la noche, cuando comienza el viacrucis<sup>13</sup> de manera continua y por turnos.

La música de este día es la que acompaña a los judíos en el recorrido desde el Cabildo Indigenal al Monte Calvario. Es una marcha que se toca con flauta y tambor. El viernes para el viacrucis el tambor es forrado con tela negra para que adquiera un sonido opaco porque la música también tiene pena por la muerte de Cristo.

---

13 Por abarcar tantas horas, la vigilia debía contar con adultos. Sin embargo, actualmente hay poco número de personas adultas varones, por lo tanto se ha recurrido a la participación de jóvenes y niños, incluyendo niñas y mujeres jóvenes. Hacen turnos para el resguardo, en silencio y seriedad.

La celebración del viacrucis se lleva a cabo en el Monte Calvario. No es una misa, es la lectura de las estaciones del viacrucis.<sup>14</sup> Cuando se relata la estación trece, Cristo debe ser bajado de la cruz y entregado a su madre, María. Otros personajes importantes son los santos varones. Estos son apóstoles elegidos por San Pedro; en silencio ellos deben bajar el cuerpo de Cristo de la cruz y retirar uno a uno –con mucha solemnidad–, varios elementos representativos de la muerte. Primero el letrero que dice inri (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, por el acrónimo en latín), después la corona de espinas, luego los clavos de las manos y pies. Todo ello lo realizan sin tocar el cuerpo directamente con las manos. Estas se hallan cubiertas por una tela con la cual se tocan estos objetos y a Cristo. Así mismo, cada elemento, al ser retirado, es presentado primero a María, madre de Cristo, a San Juan y después a la población. Cuando el Cristo es bajado de la cruz también es presentado de la misma manera y depositado en el santo sepulcro.

Luego, ya para iniciar con la procesión, los caballeros del santo sepulcro sostienen en andas el féretro de Cristo. Los caballeros del santo sepulcro es una agrupación antigua en la costumbre católica en el mundo. En Trinidad esta agrupación tiene una antigüedad de tres generaciones. Está conformado por hombres elegidos por sus valores morales y deben desempeñar una vida respetable y tranquila.

El silencio en el recorrido es obligatorio para ellos. Deben demostrar fe y arrepentimiento y esfuerzo por la promesa realizada. Llevar el santo sepulcro significa demostrar la fe. Mientras cargan en andas el sepulcro deben orar para limpiarse de pecados. El peso es considerable, cuando más duele los hombros y las piernas, más se reza y lograrán hacer realidad su promesa.

En este evento se encuentran tiempos de silencio y música conjuncionada con oraciones. Los personajes más relevantes son los apóstoles y sus familias, cuya principal importancia está en la celebración de la última cena y el lavatorio de pies.

La procesión recorre varias calles alrededor de la Catedral, hay mucha gente que la acompaña, así como otras imágenes de María y Cristo de iglesias cercanas. Los soldados judíos con las lanzas y los faroles se distribuyen para escoltar a Cristo, María y San Juan. Al terminar todas las imágenes vuelven a la Catedral para dirigirse a sus propias iglesias. En tanto que las imágenes de María, San Juan y el Cristo en el sepulcro se acomodan en el palco donde fue el Monte Calvario. Al día siguiente se desmonta todo y las imágenes son retiradas, la Madre y San Juan son llevados a la iglesia de la Santa Cruz y el Cristo ingresa a la Catedral.

---

14 “Las quince estaciones son las siguientes:

1. Jesús es condenado a muerte.
2. Jesús carga con la Cruz.
3. Jesús cae por primera vez.
4. Jesús encuentra a María, su Santísima Madre.
5. Simón ayuda a llevar la Cruz de Jesús.
6. Verónica enjuga el rostro de Jesús.
7. Jesús cae por segunda vez.
8. Jesús consuela a las hijas de Jerusalén.
9. Jesús cae por tercera vez.
10. Jesús es despojado de sus vestiduras.
11. Jesús es clavado en la Cruz.
12. Jesús muere en la Cruz.
13. Jesús en brazos de su Madre.
14. Jesús es sepultado.
15. Y al tercer día resucitó” (Librerías Paulinas, 2023).



**Figura 3:** El Encuentro de María, Jesús y San Juan.  
**Fuente:** Fotografía de Gloria Villarroel (2022).

### *El Encuentro*

El Encuentro es la reunión de la Madre María, San Juan y el Cristo resucitado. El Encuentro se realiza en la iglesia con el nombre de la Resurrección. A las cinco de la mañana salen dos procesiones, una de la iglesia de la Santa Cruz con las imágenes de la Madre María y San Juan, y otra procesión sale de la Catedral con el Cristo resucitado.

Es un día festivo y por ello están presentes los macheteros, los toritos y las mamas, que son otra agrupación de danza y su música es la tamborita porque se celebra la vuelta a la vida de Jesús. En esta fiesta también están los apóstoles, el Cabildo indigenal, las abadesas y los soldados judíos. Este día es la Pascua de Resurrección.

La danza de los macheteros es festiva y ritual, por ello está presente en los actos religiosos como el Domingo de Ramos y el Domingo de Resurrección, también denominado el Encuentro.

Los toritos es una danza alegre que evoca la llegada del ganado vacuno a tierras del Beni durante la Colonia. Tiene un ritmo alegre y por ello se baila en las fiestas. Las mamas, como se dijo páginas atrás, son mujeres vestidas de tipoy de varios colores que acompañan a los toritos e igualmente participan en actos festivos. La tropa participa únicamente en el Domingo de Resurrección, solo para el Encuentro.

El domingo de Pascua representa la victoria de Jesús sobre la muerte. En la iglesia de la Resurrección las imágenes se encuentran, entonces se produce una gran algarabía y las personas que llevan en andas las imágenes las mueven como si bailaran. Posteriormente, se celebra la misa con el encendido del cirio pascual, el cual representa la luz de la vida. Al terminar la misa se inicia con la procesión hacia la Catedral

con todas las imágenes. Todos los elementos representativos, como las cruces de los apóstoles, las lanzas y los faroles, están adornados con cintas de colores por la alegría de la resurrección.

En el trayecto las imágenes “bailan”, los alzadores las mueven dando vueltas. En todo el camino están acompañadas por los macheteros, los toritos y las mamas. Al llegar a la Catedral las imágenes saludan a toda la población e ingresan a la iglesia. Al interior da inicio otra misa con la cual se da término a la Semana Santa.

### **Sonidos, silencios y ruidos**

Como dije páginas antes: “Este Cabildo ha marcado un hito en la historia de Bolivia en el tema de los derechos indígenas y la reforma de la Constitución Política del Estado. Fue en sus instalaciones donde se organizó la Primera Gran Marcha Indígena por el Territorio y la Dignidad de 1990”.

La Semana Santa contiene una serie de ritos religiosos, estos poseen sus sonidos, los convierte en sonidos. Las personas los identifican y además conocen las acciones que se realizarán y las que están por suceder. Los sonidos también representan personificaciones como las agrupaciones de danza, las abadesas que cantan y oran, los rezadores doctrineros y los soldados judíos y aquellos momentos como la cena de los apóstoles y la preparación, el viacrucis, la misa y el calvario.

Al ser los sonidos parte de un contexto, tiempo y lugar, rompe con las acciones cotidianas. Muy característico de esta afirmación son los macheteros, las personas sean o no del Cabildo Indígena identifican la música ligada a la fiesta y ceremonia, siempre los esperan. La música de los soldados judíos se relaciona con su llegada y su partida del resguardo de Cristo en la cruz. El sonido de la matraca es el espacio de tiempo de penitencia. Los silencios son el profundo dolor, respeto, reflexión, ruego y petición, están en el sacrificio de los pollos, en la última cena, el Viernes Santo y la muerte de Cristo.

Representados todos en su conjunto cuentan la historia que las conformó. La historia misional quedó arraigada en las prácticas culturales del Cabildo Indígena. El sonido está en la memoria colectiva que es confluente con la vestimenta, los objetos, las personas, los rituales y las escenificaciones.

### **Conclusiones**

Los sonidos son elementos integrantes de un cuerpo de manifestaciones culturales. Por lo general se patrimonializan tomando atención a un elemento representativo, en la realidad son elementos del conjunto que dan figura a la práctica cultural. Desmembrar el conjunto para nombrar patrimonios nos abre posibilidades de conservar todos los elementos, cada uno en su debida importancia. Se trata de la participación de todas las representaciones, ya sean estas personificaciones, objetos, música, vestimenta, comida, sonidos y otros más que ejercen su importancia por desempeñar roles de igual relevancia en una manifestación. Es fortalecer el conjunto para que todos los elementos reciban las acciones pertinentes de salvaguardia.

Nos encontramos ante la crítica de la patrimonialización de elementos que desmembran el todo del conjunto de la expresión, además de la evaluación de los elementos que son patrimonializables. Este último en el sentido que se establecen ciertas categorías para ser considerados patrimonio. La desmembración interna de la práctica, valorando una forma por encima de otra o desvirtuando su valor, es un problema que se extiende a la estructura misma de la organización de la comunidad. Sucede al patrimonializar solo

una danza que forma parte de una estructura que la genera e interrelaciona a más actores, donde aquella pierde el contexto que la origina.

Valorar cada elemento y el conjunto inicia una reevaluación de las categorías y la forma de elevar al rango de patrimonio una expresión o práctica cultural. Los sonidos, los ruidos y los silencios son parte del conjunto y a la vez por sí solos identifican un momento del proceso de una práctica cultural. El patrimonio inmaterial no es independiente del patrimonio material, pero además, y muy importante, es sensorial.

El contexto de las prácticas culturales del Cabildo Indigenal tiene significancias en espacios religiosos y están estrechamente relacionadas a los usos y actividades. Están relacionadas a un tiempo y a un espacio. Se debe comprender el conjunto de las prácticas en los espacios religiosos y sus momentos, pues todas dan lugar a escenificaciones con carga simbólica que evocan el pasado y son prácticas del presente.

Las expresiones sensoriales se convierten en un valor del patrimonio inmaterial. Ellas evocan emociones, directamente las emociones se desatan en torno a un objeto representativo para la comunidad y la sociedad; las emociones también se desatan y evocan los recuerdos por medio de las expresiones sensoriales.

### **Bibliografía**

BLOCK, David.

1997. *La cultura reduccional de los Llanos de Mojos (1660-1880)*. Historia boliviana. Sucre, Bolivia.

DÁVILA, Alejandro Plasencia.

2020. *La Compañía de Jesús. Identidad y labor en América y Venezuela*. Universidad Pública San Cristóbal de la Laguna. Islas Canarias, España.

D'ORBIGNY, Alcide.

2002. *Viajes por Bolivia*. Tomo I. Instituto Francés de Estudios Andinos. Plural. La Paz, Bolivia.

DOMÍNGUEZ, Ana.

2015. *El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro*. ALTERIDADES. México D. F., México.

DUSSEL, Enrique.

1967. *Hipótesis para una historia de la iglesia en América Latina*. Editorial Estela. Barcelona, España.

INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN.

2023. "Instrumentos de percusión". Disponible en: [www.instrumentosdepercusion.com](http://www.instrumentosdepercusion.com) (consultado el 24 de noviembre de 2023).

*Los sonidos, los ruidos y los silencios son parte del conjunto y a la vez por sí solos identifican un momento del proceso de una práctica cultural.*

KUBIAK, Ewa.

2020. “Imágenes devocionales en las iglesias misioneras jesuitas de Mojos (Bolivia), a la luz de los inventarios de la época de expulsión”. En: *Revista Sztuka Ameryki Łacińskiej*, núm 10: 39-73. Universidad de Łódź/ Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial. Łódź, Polonia.

LIBRERÍAS PAULINAS.

2023. “¿Qué es el Vía crucis y cómo rezarlo?”. Disponible en: <https://librerias.paulinas.es/pastoral/que-es-el-via-crucis-y-como-rezarlo/> (consultado el 12 octubre de 2023).

LIMPIAS, Víctor Hugo.

2007. “Misión de Moxos”. En: *Apuntes, revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, vol. 20, núm. 1. Bogotá, Colombia

MIYARA, Federico.

2001. “El sonido, la música y el ruido”. En: *Tecnopolitan*, núms. marzo-abril. Universidad Pública de Rosario. Córdoba, Argentina

NORTON, Ricardo.

2014. “Semana Santa: Historia e implicaciones”. En: *Revista Estrategias para el Cumplimiento de la Misión*, vol. 11, núm: 82-94. Lima, Perú.

PANIAGUA, Yois K. G.

2012. “Sonido, cultura y símbolo”. *Reflexiones para una antropología del sonido*. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México D. F., México.

ROJAS, Gloria.

2020. “En el silencio... una aproximación”. En: *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol 15, núm. 28: 252-265. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.

RAMOS, Domingo.

2001. “Transferencias religiosas a América. Las celebraciones de la Semana Santa en el siglo XVI”. *Actas del I Congreso de Historia de la Iglesia y el Mundo Hispánico*, vol. 53, núm. 108: 503-529. Hispania Sacra. Madrid, España.

### Entrevista

Darwin Noza. Gestor cultural del Gran Cabildo Indígenal de la Santísima Trinidad. Trinidad, Beni. Entrevista realizada el 2 de abril de 2023.

# SOBRE EL RECONOCIMIENTO DEL PUJLLAY Y AYARICHI, MÚSICAS Y DANZAS DE LA CULTURA YAMPARA COMO PATRIMONIO INMATERIAL DE LA HUMANIDAD (2014).<sup>1</sup> PRIMERAS REFLEXIONES

*ON RECOGNITION OF PUJLLAY AND AYARICHI, MUSIC AND DANCES OF THE YAMAPARA CULTURE AS INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY (2014). Preliminary thoughts*

ROSALÍA MARTÍNEZ<sup>2</sup>

## Resumen

En estos últimos años se ha desarrollado una crítica antropológica de los procesos de patrimonialización, cuestionándose tanto la ideología subyacente de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), como diferentes consecuencias de las políticas patrimoniales. Si este balance es ciertamente necesario, otros enfoques nos invitan a explorar las configuraciones sociales, económicas y culturales que resultan del reconocimiento patrimonial. Desde esta perspectiva, y partiendo de mi experiencia de coordinadora y redactora de la carpeta de candidatura de las danzas y músicas pujllay y ayarichi de la cultura yampara, en este artículo me centraré sobre algunos puntos de tensión entre la mirada de la UNESCO y la concepción yampara de sus propias prácticas. Sugeriré igualmente que el interés despertado por la candidatura en algunos dirigentes y comunidades corresponde a su percepción de que el reconocimiento internacional contribuiría a fortalecer nuevas estrategias de persistencia cultural con las que las comunidades están intentando responder a las transformaciones de la vida contemporánea. Así, este ejemplo nos invita a observar los procesos de patrimonialización no solo como el resultado de las macro-políticas normativas de las instituciones internacionales o nacionales sino también como espacios de empoderamiento de los comunarios que buscan hacer escuchar su voz.

**Palabras clave:** Patrimonialización, pujllay, ayarichi, yampara, música, danza.

---

1 Este texto es una versión actualizada de una comunicación presentada en Lima en abril de 2017 durante el congreso de Latinoamerican Studies Association (LASA, por sus siglas en inglés).

2 Investigadora Honoraria del Centro de Investigaciones Etnomusicológicas, CREM, CNRS, Centro de Investigación Científica (Francia). Correo electrónico: [rosaliamartinez93@yahoo.fr](mailto:rosaliamartinez93@yahoo.fr)

**Abstract**

*In recent years, an anthropological criticism of heritage processes has been developed, questioning both The United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO, by its acronym in Spanish) underlying ideology and the different consequences of heritage policies. While this assessment is certainly necessary, other approaches invite us to explore the new social, economic and cultural settings produced by heritage recognition. From this perspective and based on my experience as coordinator and editor of the nomination dossier for the Pujllay and Ayarichi dances and music of the Yampara culture, I will focus here on some tension points between UNESCO's position and the Yampara's conception of their own practices. I will also suggest that the awoken interest due to the nomination in some leaders and communities, corresponds to their perception that international recognition would contribute to strengthening new strategies of cultural persistence with which the communities are trying to respond to contemporary life transformations. Thus, this example invites us to look at heritage processes not only as the result of international or national institutions' macro-policies normative but also as spaces in which community members pursue to empower themselves and to make their voices heard.*

**Keywords:** *heritage processes, pujllay, ayarichi, yampara, music, dance.*

**Obsesión patrimonial**

Diversos investigadores han interrogado el fenómeno de auge e incluso de “obsesión patrimonial” (Jeudy, 2001) que atraviesa actualmente las sociedades postmodernas, fenómeno del cual una de las manifestaciones principales ha sido la invención de la categoría de “patrimonio inmaterial” por la UNESCO (convención de 2003). Y también la impresionante multiplicación de las candidaturas provenientes de distintos países del mundo a la inscripción en las Listas del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de esta institución. La búsqueda recurrente de reconocimiento patrimonial se ha acompañado de una abundante producción científica que analiza desde distintas perspectivas críticas la ideología subyacente de la UNESCO, apuntando a cuestiones como su pretensión universalista, sus lazos con el neoliberalismo (Coombe, 2012), su eurocentrismo o su visión esencialista.<sup>3</sup> Nociones fundamentales del pensamiento de la UNESCO, como las de “salvaguardia”, “conservación” o “autenticidad” han sido ampliamente discutidas y se han señalado los peligros de las políticas de patrimonialización: la museificación y fijación de las prácticas, la creación de “vitriñas turísticas” o las desigualdades y desequilibrios entre diferentes actores locales que el reconocimiento institucional puede generar. Se ha desarrollado un vasto campo de estudios patrimoniales en el que se destaca el giro conceptual producido por una antropologización del pensamiento UNESCO que se manifiesta, por ejemplo, a través de la introducción progresiva del relativismo cultural o la valorización de la diversidad (Albro, 2005; Stoczkowski, 2009). Por otro lado, las observaciones etnográficas son múltiples y han incluido hasta la UNESCO misma, estudiando aspectos tales como sus lógicas de funcionamiento institucional o los discursos de sus funcionarios (Nielsen, 2013).

En el vértigo del movimiento patrimonial,<sup>4</sup> Bolivia —un Estado cuya multiculturalidad posee un perfil particularmente interesante en el contexto latinoamericano— ha promulgado y continúa promulgando un sinnúmero de decretos y leyes de reconocimiento que generan y a la vez son signo de las profundas transformaciones que atraviesan la sociedad en las últimas décadas. El estudio de los procesos de patrimonialización a nivel nacional y local puede así alimentar la reflexión sobre el impacto causado por las nuevas

3 La literatura científica es muy vasta. Para una introducción general a las problemáticas del PCI ver Bortolotto (2011).

4 Refiriéndose a Bolivia, Bigenho y Stobart hablan de “fiebre patrimonial” (2018: 1329).

relaciones con el pasado que se están fabricando en el ámbito global<sup>5</sup> y, simultáneamente, revelar movimientos y conformaciones socio-culturales que emergen actualmente en el seno de la sociedad boliviana. Empero, frente a la magnitud del fenómeno en el país, los estudios son todavía pocos. Destaca en ellos, entre otros, el análisis de los conflictos de propiedad, de origen, las cuestiones de autoría y de posesión o desposesión de los practicantes por el Estado o las instituciones.<sup>6</sup> En lo que me concierne, escribo desde mi experiencia de coordinadora y redactora de la carpeta de candidatura de dos expresiones músico-coreográficas de la cultura yampara:<sup>7</sup> el pujllay y el ayarichi, inscrita en la lista del PCI de la UNESCO en 2014. Me limitaré a relatar sumariamente en este texto aspectos de esta experiencia que, no siendo novedosos, permiten sin embargo comprender el tipo de tensiones que pueden aparecer entre la conceptualización indígena de las prácticas musicales y el trasfondo ideológico de la institución internacional. En un segundo tiempo sugeriré que, si estas contradicciones nos interrogan sobre el sentido que podría tener el reconocimiento institucional para los pueblos originarios, el interés que despertó la candidatura en dirigentes y miembros del grupo obedeció, al menos en parte,<sup>8</sup> a la creencia de que la valorización internacional fortalecería nuevas estrategias de afirmación y persistencia cultural con las que las comunidades intentan responder a las transformaciones de la vida contemporánea y a las cuestiones que plantea su incorporación como grupo a la sociedad nacional. En esta perspectiva me inscribo en la propuesta de algunos antropólogos como David Berliner que nos invitan a explorar de qué manera “el reconocimiento patrimonial produce nuevas configuraciones sociales, políticas, económicas, religiosas o estéticas” (2010: 93).

### Trazando el proyecto

La idea de esta candidatura no partió, ni de las bases comunitarias ni de estructuras de gobierno. Se trató de una iniciativa de la Organización No Gubernamental (ONG) CARE de Potosí y personalmente de David Aruquipa, quien había trabajado para el gobierno boliviano en la UNESCO. Sabiendo que yo investigaba desde hace años las prácticas musicales yampara, David Aruquipa me expuso su intención de presentar la candidatura del pujllay, y me propuso que asumiera su coordinación y la redacción de la carpeta con el apoyo de la fundación Antropólogos del Sur Andino (ASUR), de Sucre. A

*[...] me inscribo en la propuesta de algunos antropólogos como David Berliner que nos invitan a explorar de qué manera “el reconocimiento patrimonial produce nuevas configuraciones sociales, políticas, económicas, religiosas o estéticas” [...].*

5 Estoy obviamente simplificando, ya que las relaciones entre el mundo global y otros niveles escalares no son únicamente unidireccionales: Berliner y Bortolotto señalan como los actores nacionales (funcionarios, practicantes y otros) inciden a su vez en la transformación de las convenciones internacionales de la UNESCO (2013: 9).

6 Ver por ejemplo los trabajos de Absi y Cruz (2005), Bigenho y Stobart (2018), Mújica (2017) o Sánchez (2001). Una contribución particularmente importante para la comprensión de los procesos patrimoniales de Bolivia, y con la que comparto muchos puntos de vista, es el trabajo propuesto por Bigenho *et al.* (2015).

7 El término “yampara” corresponde a una autodenominación reciente que nació de la organización de un conjunto de comunidades que, desde 2015, empezaron a ser reconocidas como Territorio Indígena Originario Campesino (TIOC). La totalidad de las comunidades pertenecientes a una misma área cultural, repartida en seis municipios del departamento de Chuquisaca, no posee un etnónimo compartido. Reemplazando al exónimo “Tarabuco”, con el cual mucha gente no se sentía representada, el nombre “yampara” está cada vez más difundido. Lo utilizo aquí por razones prácticas y porque así fue reconocida la candidatura ante la UNESCO.

8 Evidentemente, como en muchas candidaturas al PCI, las motivaciones económicas y la posibilidad de un desarrollo turístico de las comunidades fueron regularmente evocadas, aunque no siempre se trató de las únicas ni de las principales.



**Figura 1:** Bailarines del pujllay yampara.

**Fuente:** Fotografía de Rosalía. Martínez.

pesar de que conocía (y compartía) algunas posiciones críticas de diversos antropólogos con respecto a la patrimonialización, acepté la propuesta luego de intercambiar con amigos y conocidos yampara y con la intención de apoyar a las comunidades esencialmente en dos aspectos importantes:

En primer lugar, se trató de contribuir al esfuerzo que hacen numerosos miembros del grupo para seguir “caminando con su cultura”, buscando empecinadamente recursos económicos e inventando estrategias para mantenerla viva. En efecto, las transformaciones ambientales y la baja de la producción agrícola que conllevan, la fuerte emigración por trabajo o por estudio, la introducción de las sectas evangélicas y, en gran parte, el deseo de modernidad de los jóvenes, han debilitado fuertemente la vida comunitaria. La transmisión de los saberes tradicionales se realiza con dificultad y las expresiones culturales se encuentran desvitalizadas. Sin embargo, dirigentes, comunarios y habitantes ya semi-urbanos están buscando alternativas de integración a la sociedad nacional guardando aspectos importantes de su cultura. Por ejemplo, ante la falta de pasantes, las comunidades pueden financiar colectivamente el gasto de una fiesta o bien acoplan la celebración de los santos al aniversario de la escuela. Estas iniciativas se encuentran reforzadas por la participación en las fiestas y rituales de ciertos jóvenes que, habiendo dejado la comunidad para trabajar o estudiar en la ciudad, responden al cambio social creando nuevos lazos entre el espacio urbano donde circulan actualmente y el de su comunidad. Así, designados por las autoridades, jóvenes residentes en la ciudad vienen a tocar, a bailar y asumen responsabilidades colectivas.

Por otro lado, el reconocimiento patrimonial aparecía como una ocasión para ayudar al “respeto de la cultura”, temática que aparece de modo recurrente en los discursos de

*La transmisión de los saberes tradicionales se realiza con dificultad y las expresiones culturales se encuentran desvitalizadas.*



**Figura 2:** Restaurante en Tarabuco.

**Fuente:** Rosalía. Martínez

la gente. Diversas situaciones contribuyen a crear esta percepción de “falta de respeto”, por ejemplo, la contradicción flagrante que existe entre una cierta presencia del pujllay yampara en el ámbito nacional –por su belleza espectacular figura en afiches, tarjetas postales, publicidades de la TV y compañías aéreas encarnando así una imagen turística de Bolivia– y un total desconocimiento en el país sobre los sentidos precisos de la danza, su proposición estética y sus articulaciones con una visión de la vida y del mundo. Notemos que reconocer la hermosura o la importancia turística del pujllay yampara por parte de los habitantes de la ciudad no se traduce concretamente en posiciones de respeto hacia los campesinos mismos que aún pueden vivir muestras de discriminación cuando, vestidos con sus trajes tradicionales, se desenvuelven individualmente en contextos citadinos.

Se suma a esta situación el hecho de que existe actualmente en Bolivia una danza urbana llamada pujllay, bailada por gente de distintos medios sociales en los cortejos que se presentan durante las grandes “entradas folklóricas” que se realizan en las principales ciudades del país. La danza imita de manera aproximativa al pujllay yampara, proyectando una imagen del baile que es percibida por numerosos miembros del grupo como una distorsión de la expresión original que provoca un gran malestar. Por su complejidad, su diversidad y sus numerosas implicaciones socioculturales y políticas, este proceso de “folklorización”, entendido como la presentación de grupos de baile urbanos que durante las fiestas citan o evocan de manera más o menos creativa, expresiones culturales de otros colectivos humanos –no siempre indígenas–<sup>9</sup> merecería estudios detallados.<sup>10</sup>

9 Pienso en la danza satírica doctorcitos, de La Paz, que se burla de los abogados o bien en la chacarera, la cual se inspira en el baile chaqueño del mismo nombre.

10 Sobre la temática de la “folklorización” en Bolivia ver, por ejemplo, a Bigenho *et al.* (2015: 141-142).



**Figura 3:** Bailando ayarichi en la comunidad de Candelaria.

**Fuente:** Rosalía. Martínez.

Ahora bien, en el caso del pujllay yampara, los creadores indígenas de esta expresión cultural se confrontan en múltiples ocasiones a la danza urbana. La sensación de distorsión, de no respeto de su cultura, así como el sentimiento de desposesión, se vuelven en esos momentos muy presentes.

De las conversaciones previas con algunos miembros y dirigentes de las comunidades surgió la importancia que podía tener la candidatura al PCI para valorizar su cultura, darla a conocer, generar respeto y reconocer su autoría y propiedad. Formamos un equipo de trabajo compuesto por Juan Champi, músico y dirigente de la comunidad de Pisily, por Adrián Quispe, técnico de ASUR y miembro de la comunidad de Candelaria, y yo misma. Tres otros investigadores fueron invitados: Verónica Cereceda, que estudió los trajes del pujllay y del ayarichi, Arnaud Gérard, que trabajó sobre la acústica del sonido instrumental y Laura Fléty, quien realizó el análisis coreográfico. Los textos de estos investigadores estaban previstos para una publicación completa sobre el pujllay y el ayarichi que debía ser editada por la delegación boliviana ante la UNESCO, como suelen hacerlo muchos países para promocionar sus candidaturas. Por razones desconocidas, nunca se dispuso de estos fondos, tampoco se pudo contar con el financiamiento para organizar una exposición y menos para invitar a un grupo de músicos y bailarines yampara como lo hicieron el día de la proclamación en el gran salón de la UNESCO –en París–, las embajadas de otros estados. Ni un solo yampara pudo ese día recibir los aplausos y los gritos de apoyo con los que los delegados de otras tierras del mundo homenajearon a su cultura y a Bolivia. Esta anécdota ilustra el distanciamiento que existió entre los intereses de la agenda nacional, que buscaba el prestigio del Estado a través de la acumulación de inscripciones en el PCI, y las motivaciones propias de la gente yampara citadas anteriormente.

## Orientaciones

Dos grandes orientaciones definieron el proyecto. La primera consistió en que el “elemento” (término insípido con el que la UNESCO designa la práctica cultural implicada en la candidatura) sería la música y la danza pujllay *tal como se ejecuta en los rituales de carnaval que celebran las comunidades* y no la fiesta llamada “Pujllay de Tarabuco” que se realiza en el pueblo del mismo nombre el tercer domingo de marzo de cada año. Se trata de un evento turístico muy famoso en Bolivia<sup>11</sup> que comenzó a celebrarse en los años 70 y que beneficia esencialmente a hoteles, restaurantes, comerciantes, transportistas y agencias de turismo local (Fernández, 2014: 20).<sup>12</sup>

Como alternativa a esta fiesta de la cual no se sentían dueños ni actores, los sindicatos campesinos de las sub-centralías del municipio de Tarabuco organizan desde el 12 de marzo de 2003 otra celebración pujllay en la localidad de Jumbate, donde en 1816 sucedió la famosa batalla en que las tropas españolas fueron derrotadas por las guerrillas indígenas (Fernández, 2014: 34). Sin embargo, las comunidades distinguen muy bien la diferencia entre los rituales de carnaval o pujllay que organizan en sus comunidades y las fiestas de la zona del pueblo de Tarabuco que se definen por realizarse en contextos de alteridad: tienen público nacional y extranjero, y autoridades invitadas. Quedan abiertas las preguntas sobre este fenómeno contemporáneo de espectacularización de los rituales, la manera en la cual los actores locales viven estos cambios y los nuevos sentidos que les atribuyen.

Una segunda decisión que nos llevó a incluir en la candidatura otro “elemento”: la forma músico-coreográfica ayarichi. El ayarichi y el pujllay, por metonimia, encarnan junto a la expresión textil, lo que los campesinos yampara llaman “nuestra cultura” (*culturata*); ambas expresiones son un soporte fundamental de la identidad del grupo actuando en diferentes niveles: juegan un rol de representación de la cultura yampara al exterior, construyen la unidad de las comunidades y, finalmente, mediante un sutil juego de variaciones, instauran distinciones entre determinadas zonas al interior del área cultural yampara. Pero, además, no se trata de dos expresiones totalmente independientes. Asociado a los espíritus demoníacos y a las almas de los muertos, como en otras partes del mundo rural andino, el pujllay o carnaval es un ritual que celebra la energía pujante de la renovación de la vida y la abundancia traída por las lluvias. Por su parte, el ayarichi se baila en la temporada seca, tiempo de restricción y medida, luego de las fiestas dedicadas a diferentes santos católicos que rigen el orden social y cósmico, y la conservación de la vida. Ambas danzas encarnan así los principios de renovación y conservación que corresponden a distintas etapas del ciclo vital.

Ahora bien, la complementariedad ritual del pujllay y el ayarichi se traduce en la presencia de un diálogo entre sus lenguajes estéticos: la energía desbordante de los pasos y movimientos del pujllay contrasta con la sobriedad y la economía del movimiento del ayarichi, los colores brillantes de los trajes del pujllay, sedas y espejos, se oponen a la oscuridad y la opacidad del vestuario ayarichi, funcionando de modo semejante muchos otros componentes que no puedo detallar en este trabajo. Nos encontramos aquí con una de las propuestas más originales e interesantes de las sociedades andinas: las relaciones y las formas de articulación que se establecen entre sus diferentes expresiones estéticas y, entre ellas, la dimensión ontológica de su cultura.

11 Para una visión rigurosa de aspectos económicos y sociales del Pujllay de Tarabuco consultar el trabajo de José Fernández (2014).

12 A fines de los años 80, cuando empecé el trabajo de campo en comunidades de Tarabuco, los miembros de las comunidades se quejaban de ser presionados por las autoridades de este pueblo para que vinieran a bailar a la fiesta y decían ser mal atendidos, recibiendo poca comida y a veces encontrándose sin un lugar correcto para dormir.



**Figura 4:** Las comunidades llegan a Tarabuco para festejar el lanzamiento de la candidatura al PCI.  
**Fuente:** ASUR.

Obviamente no había un marco de pensamiento que permitiera abundar, en este sentido, en el restringido formulario de candidatura ni en sus rúbricas predeterminadas. La dimensión ontológica de las expresiones estéticas no hace parte del panorama de la diversidad cultural humana que la UNESCO busca trazar. Como ya ha sido señalado, el aparato conceptual de la UNESCO impone una visión universalista cuyos tópicos pueden encontrarse en abierta contradicción con otros pensamientos que el occidental.<sup>13</sup>

### Tensiones

Quiero citar aquí algunos ejemplos concretos de las tensiones que aparecieron entre las prácticas y concepciones locales y el trasfondo ideológico de la UNESCO durante el proceso de redacción de la candidatura. Una de ellas proviene de los recortes arbitrarios de la realidad que opera el pensamiento institucional, empezando por la división entre patrimonio material e inmaterial. Confrontada a esta problemática, la UNESCO integró objetos materiales en su definición de patrimonio inmaterial, pero los objetos están

<sup>13</sup> Así, por ejemplo, Sánchez (2001) se interroga sobre la contradicción entre la noción de autoría propuesta por la UNESCO y la concepción indígena que la música proviene de seres del inframundo, espíritus demoníacos comúnmente nombrados *sirinu* o *sireno*. Absi y Cruz, refiriéndose a la relación con el pasado estereotipada y universalista que supone el concepto de patrimonio (herencia de los antepasados portadora de distintos tipos de valor), subrayan que “para muchas poblaciones andinas, los restos materiales del pasado no son propios ni testimonios de sus antepasados, sino que pertenecen a otra humanidad, a otra generación de hombres, con los que se encuentran desvinculados” (2005: 82).

pensados como “acompañamiento” y definidos como “elementos asociados”. Sin embargo, en las culturas andinas las materialidades no son un “soporte” o un mero acompañamiento de lo inmaterial. Objetos materiales e inmateriales, productos de conocimientos, técnicas y saberes-hacer específicos, tienen la misma importancia conceptual: en el pujllay y en el ayarichi el traje es tan importante como la danza o la música. Más aún, al interior de una misma forma expresiva, los yampara establecen un complejo conjunto de relaciones entre los sonidos, los movimientos y los trajes, haciendo de ella una experiencia única, multisensorial y semiótica.<sup>14</sup>

Otro de los terrenos de fricción dice relación con el discurso «políticamente correcto» de la institución sobre el que existen distintos trabajos.<sup>15</sup> Como es conocido, la UNESCO tiene en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que es “compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible” (Convención 2003).

Varios documentos de la institución internacional contienen estas valoraciones normativas “políticamente correctas”. Por ejemplo, en el texto “Principios éticos para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial” (sitio web de la UNESCO) se aclara que “la concepción y aplicación de medidas de salvaguardia deberán incluir elementos que presten una especial atención a la igualdad de género, la participación de los jóvenes y el respeto por las identidades étnicas”. Pero en las sociedades andinas, y es el caso de los yampara, las prácticas musicales construyen la diferencia de género y hacen parte de un ámbito de conocimientos que, en contraposición con la creación textil a cargo de las mujeres, es más masculino que femenino.<sup>16</sup> El pujllay es practicado casi exclusivamente por los hombres aunque ciertas comunidades incluyen algunas bailarinas ñustas. En el ayarichi las mujeres juegan un rol más pasivo que el de sus compañeros. La participación femenina es, sin embargo, fundamental en la confección de los extraordinarios trajes de las dos danzas sin los cuales no se podría bailar. La igualdad de género se produce a través de materialidades que no son en absoluto secundarias.

Otro ejemplo: cuando Yemen presentó la candidatura del “Canto de Sana’a” (inscrita en el PCI en 2008), supe que había habido problemas porque durante las sesiones musicales, confinadas en la intimidad de las casas yemenitas, los hombres mascan el *qat*, un producto estimulante comparable a la coca. ¿Qué hacer entonces con el *akulli* y sobre todo con el muy abundante consumo de alcohol –chicha y tragos– sin el cual las prácticas musicales andinas serían impensables?

De hecho, para redactar una candidatura que pueda ser reconocida, los intermediarios, como los antropólogos o sociólogos, deben jugar con las contradicciones que se les presentan procediendo a un acomodo que finalmente construye una imagen más o menos edulcorada de las prácticas que viene a ocultar la diversidad cultural –tropo central de la UNESCO–,<sup>17</sup> cubriéndola de un barniz de universalismo bien intencionado.

14 Ver Martínez (2014).

15 Ver Nielsen (2013).

16 Los hombres componen la música, fabrican los instrumentos, los tocan y además cantan. El rol de las mujeres, circunscrito al canto, es considerado como un elemento ciertamente necesario y que aporta belleza y equilibrio, pero que “acompaña” a la música (Martínez, 2008).

17 Ver Stoczkowski (2009) y Albro (2005).

## Empoderamiento

En representación de la cultura yampara seis comunidades<sup>18</sup> participaron en el proyecto que contó con el apoyo del gobierno municipal de Tarabuco y en mucha menor medida del municipio de Sucre y del gobierno regional autónomo. La presencia reciente de autoridades indígenas en el gobierno municipal de Tarabuco jugó un rol sustancial en la movilización de las bases. No hubo conflicto, al menos serios, de propiedad ni de cuna, ya que desde el comienzo las comunidades autodesignadas asumieron sin problemas su rol de representación que fue aceptado por el resto.

Dado que esta candidatura provenía de una iniciativa exterior, la cuestión de la participación de las bases, exigencia fundamental de la UNESCO, se planteó de manera crucial. Un trabajo de explicación y diálogo fue realizado en las comunidades por Juan Champi y Román Quispe, actividad necesaria pero ciertamente insuficiente, ya que obviamente nadie entonces había oído hablar jamás de la UNESCO ni del patrimonio inmaterial.<sup>19</sup> En realidad, el requerimiento formulado por la UNESCO de una participación amplia y activa de las bases en esta etapa llamada “identificación del elemento”, era ciertamente ilusoria y no aplicable en el contexto de esta candidatura. La distancia cultural que separaba a los comunarios de las grandes instituciones occidentales no les ayudaba a imaginar qué podrían esperar de un proyecto semejante. Del intercambio, sin embargo, surgieron ideas que fueron estructuradas en un sintético plan de salvaguardia en el que se insistió en la valorización de la cultura por los niños y jóvenes, la formación de jóvenes investigadores yampara, la creación de archivos y lugares de difusión del conocimiento histórico y etnográfico de la región o la realización de talleres para la transmisión de las prácticas. Aunque mencionado por petición de la UNESCO, el tema del desarrollo sostenible no aparecía como el motor fundamental del plan. Más tarde, cuando las autoridades locales apoyaron a las comunidades en la redacción de las cartas de “consentimiento informado” que deben acompañar la candidatura, los aspectos de desarrollo ligados al turismo adquirieron mayor importancia. Durante la ceremonia pública en París en la que se aprobó la inscripción del pujllay y el ayarichi en las listas del PCI, la UNESCO aconsejó especialmente tener cuidado con la amalgama entre cultura y turismo.

Si al comienzo las comunidades mostraron una actitud pasiva con respecto al reconocimiento patrimonial, poco a poco se fueron implicando a través de reuniones o discusiones informales fomentadas por dirigentes sindicales y comunitarios, el lanzamiento de la candidatura fue celebrado con una movilización masiva en Tarabuco, una gran demostración de fuerza que invirtió las tensas relaciones de subordinación de las comunidades al pueblo que se manifiestan cada año en la fiesta pueblerina del pujllay.

Desde que se proclamó la inscripción del pujllay y el ayarichi en las listas del PCI en 2014, muy pocas de las acciones previstas por el Plan de Salvaguardia han sido realizadas. No obstante, el sello “Patrimonio inmaterial de la humanidad” ha servido para una serie de usos políticos de afirmación de la cultura, y por ende, de la identidad en el seno de la sociedad nacional.

Con respecto al caso de la danza urbana pujllay y la molestia que ella generaba en miembros del grupo yampara, en el pasado no solía haber protestas públicas por parte de las autoridades indígenas. Hoy, en un contexto político nacional favorable y empoderados por el reconocimiento patrimonial internacional, los dirigentes yampara denuncian esta situación utilizando medios de comunicación como la prensa, la

18 Se trató de Jatun Churiqana, Kullaqamani, Origen Miska Mayu, Origen Pisily, Pampa Lupiara y San José del Paredón.

19 Hoy en día, gracias al reconocimiento del pujllay y el ayarichi y como consecuencia del auge patrimonial, los dirigentes y autoridades locales manejan mucho más la retórica de la UNESCO.



Figura 5: Portada digital de Erbol.

Fuente: <https://erbol.com.bo/>

radio, las redes sociales o la TV para exponer sus reivindicaciones. Lo vemos en la declaración realizada por el municipio de Tarabuco el 26 de agosto de 2023:

De hecho, ya el 13 de julio de 2023, ante la publicación en Facebook de un videoclip de la danza urbana pujllay producido por el Centro Cultural Tolckas de Potosí, el periódico *Correo del Sur*, de Sucre, publicó un breve texto sobre la “tergiversación del Pujllay” y cita las palabras pronunciadas por el dirigente yampara Casto Limachi:

#### EL VIDEOCLIP

Limachi hizo referencia a un videoclip grabado por el Centro Cultural Tolckas, de Potosí, y publicado en su página de Facebook “Tolckas Villa Santiago” el pasado 2 de julio. Allí, según denunció, se pueden observar “distorsiones” a la danza del Pujllay.



El Concejo Municipal de Tarabuco (Chuquisaca), cuna del Pujllay y Ayarichi, denunció que existe una distorsión cuando se interpretan estas danzas en fiestas folklóricas en distintas entradas en el país, por lo cual pidió que se activen las normas de protección al patrimonio cultural.

La entidad emitió un pronunciamiento dónde señala que "en diferentes actividades culturales y folklóricas de varios Departamentos del Estado Plurinacional de Bolivia, se ha visto bailar la DANZA DEL PUJLLAY y AYARICHI, con vestimenta y pasos que no son acordes a la verdadera y original, distorsionando su esencia, validez y originalidad".

Indicó que está distorsión ocurre en la entrada folklóricas del Gran Poder en la ciudad de La Paz, Urkupiña en la ciudad de Cochabamba, Chutillos en la ciudad de Potosí, Virgen del Carmen de la ciudad de Santa Cruz, Virgen de Carmen en la ciudad de El Alto, Guadalupe en la ciudad de Sucre, entre otras.

En ese marco, el Concejo de Tarabuco determinó lamentar y reprochar el actuar negativo de los grupos y/o personas organizadoras de eventos culturales que permiten la distorsión de las danzas del Pujllay y Ayarichi.

Exigió, además, exigir el cumplimiento de las leyes que protegen a las expresiones culturales, tomando en cuenta que el Pujllay fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

**Figuras 6:** Declaración del Municipio de Tarabuco.

**Fuente:** ERBOL (26 de agosto de 2023 ).

## Sociedad

ADVIERTEN CON ACCIONES PENALES CONTRA FRATERNIDADES DEL PAÍS

# Nación Yampara denuncia tergiversación del Pujllay

Exigen que se borre inmediatamente un videoclip del Centro Cultural Tolckas de Potosí

13/07/2023 | Sucre/CORREO DEL SUR



**Figuras 7:** Titulares del Correo del Sur sobre el videoclip potosino.

13 de Julio de 2023

“Hay cuatro errores más grandes (en ese video): Uno es la ropa típica. La ropa del Pujllay no es eso, casi está el cien por ciento mal. Esas ropas que tan [*sic*] utilizando son de telas y la forma cómo se visten no es correcta. Totalmente distorsionado y tergiversado”.

“Dos, la forma de bailar, los pasos, no se baila así; Tres, el contenido del video. El baile del Pujllay no es religioso, no se baila ante un santo, sino que es más el agradecimiento, una conexión con la Pachamama (Madre Tierra); y cuatro, en el Pujllay no se utilizan banderas multicolores como la wiphala, se usa banderas blancas”, cuestionó.

En ese sentido, Limachi pidió borrar “inmediatamente” el material audiovisual de las redes sociales y grabar otro respetando la autenticidad de la cultura.

“Nos da mucha alegría ver a muchas fraternidades, centros culturales dentro y fuera del país bailar el Pujllay, pero nos preocupa cuando vemos totalmente la fragmentación y la tergiversación de esta cultura que es única en el mundo y declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco”, aclaró.

#### ¿ACCIONES PENALES?

El dirigente de la Nación Yampara advirtió que tergiversar la danza y la vestimenta del Pujllay “está sujeto incluso a procesos penales”. Aunque dijo que, por ahora, no accionarán de esa manera, sino que primero apelarán al diálogo” (*Correo del Sur*, 2023).

Obviamente, sería necesario analizar estos textos, su retórica y los nuevos discursos que contienen. Solo pretendo en este momento aprehender estas declaraciones y peticiones en tanto prácticas de protección de la cultura legitimadas por las autoridades mediante la evocación del reconocimiento patrimonial internacional.

Hace unas pocas semanas, el 18 de enero del presente año, en una perspectiva unitaria se creó finalmente un Comité de Salvaguardia del Pujllay y el Ayarichi, conformado por representantes de los seis gobiernos autónomos que cubren el área cultural yampara. El comité fue oficializado por la ministra de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización, Sabina Orellana Cruz, sellando a este propósito una alianza concreta entre el gobierno nacional y las autoridades indígenas. Ahora bien, llevado por la dinámica patrimonial, el Comité de Cultura, Interculturalidad y Patrimonio Cultural del senado presentó el proyecto de ley N.º 102/2022-2023 C.S., que declara “Día Nacional de las Danzas Pujllay y Ayarichi”, el 27 de noviembre de cada año, fecha de la declaración del PCI por la UNESCO. Es interesante notar que, además de declarar un día nacional, el proyecto de ley señala que:

El Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización queda encargado de la promoción, difusión, conservación, defensa y salvaguardia de la música y danzas del “PUJLLAY” y “AYARICHI” su historia, el correcto uso de su vestimenta y ejecución dentro del territorio boliviano.

Así se consagra la institucionalización y el traslado al Estado de iniciativas que normalmente deben provenir del grupo Yampara y del Comité de Salvaguardia.

Como respuesta, el Comité de Salvaguardia, basándose en una sólida argumentación jurídica, ha reivindicado antes que nada su derecho a participar en esta iniciativa y a que se tenga en cuenta su opinión sobre este proyecto. Además, se cuestionó que la fecha propuesta no correspondía a los períodos rituales en que tienen que ejecutarse estas músicas y danzas: el pujllay en época de lluvias y el ayarichi en tiempo

seco. Actualmente, el Comité está trabajando en la modificación de distintos aspectos del documento.

### Terminando: desafíos

Constatamos que en vez de poner énfasis en la transmisión y el fortalecimiento interno de la cultura yampara, como lo proponía prioritariamente el Plan de Salvaguardia, las autoridades indígenas, buscando persistir como grupo integrado al contexto nacional, han concentrado su energía en aspectos políticos de afirmación de su identidad y su cultura. Cabe preguntarse qué validez tiene la noción de “conservación” de una práctica cultural planteada como un valor intrínseco tal y como lo hace la UNESCO. En efecto, el ejemplo yampara muestra que la motivación primera para asumir este proyecto no ha sido la conservación de las prácticas en sí mismas sino lo que los miembros del grupo pueden hacer con ellas. No obstante, quedan pendientes los grandes desafíos a los que intentaba responder el Plan de Salvaguardia: ¿cómo relanzar el proceso de transmisión?, ¿cómo motivar a los jóvenes para que no solo sean capaces de reproducir las danzas o tocar las músicas sino para que sigan teniendo acceso a la dimensión ontológica y espiritual que anima aún los rituales en las comunidades?, ¿la gente autoreconocida como “yampara”, qué guardará, qué transformará, qué abandonará de su propia cultura? Los desafíos son múltiples y lo que está en juego no es solo la conservación o la desaparición de dos formas expresivas excepcionales por su belleza y por los incontables saberes que movilizan, lo que está en juego es la posibilidad misma de existencia de lo diverso en los actuales contextos nacionales e internacionales.

*[...] se cuestionó que la fecha propuesta no correspondía a los períodos rituales en que tienen que ejecutarse estas músicas y danzas: el pujllay en época de lluvias y el ayarichi en tiempo seco.*

### Bibliografía

ABSI, Pascale y Pablo CRUZ.

2005. “Patrimonio, ideología y sociedad: miradas desde Bolivia y Potosí”. En: *T'inkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, vol. 19: 77-96. La Paz, Bolivia.

ALBRO, Robert.

2005. “Managing Culture at Diversity’s Expense? Thoughts on UNESCO’s Newest Cultural Policy Instrument”. En: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 5, núm 3: 247-253.

BERLINER, David.

2010. “Perdre l’esprit du lieu. Les politiques de l’Unesco à Luang Prabang (RDP Lao)”. En: *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, vol. 55: 90-105.

BERLINER, David y Chiara BORTOLOTTTO.

2013. “Introduction. Le monde selon l’Unesco”. En: *Gradhiva*. Disponible en: <http://gradhiva.revues.org/2713> (consultado el 8 de diciembre de 2017).

BIGENHO, Michelle y Henry STOBART.

2018. “Grasping Cacophony in Bolivian Heritage Otherwise”. En: *Anthropological Quarterly*, vol. 91, núm. 4: 1329-1363.

BIGENHO, Michelle *et al.*

2015. “La propiedad intelectual y las ambigüedades del dominio público: casos de la producción musical y la patrimonialización”. *Lo público en la pluralidad. Ensayos desde Bolivia y América Latina* (coordinado por Gonzalo Rojas Ortuste):131-162. CIDES-UMSA. La Paz, Bolivia.

BORTOLOTTI, Chiara.

2011. *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie* (dirigida por Chiara Bortolotto en colaboración con Annick Arnaud y Sylvie Grenet). Edition de la Maison des Sciences de l'Homme. París, Francia.

COOMBE, Rosemary.

2012. “Managing Cultural Heritage as Neoliberal Governmentality”. *Heritage Regimes and the State* (editado por Regina F. Bendix *et al.*). Göttingen University Press: 375-389. Göttingen University Press. Göttingen, Alemania.

*Correo del Sur.*

2023 . Advierten con acciones penales contra fraternidades del país. Nación Yampara denuncia tergiversación del Pujllay. 17 de julio. Sucre, Bolivia.

ERBOL.

2023. “Concejo emitió pronunciamiento. Tarabuco denuncia distorsión del Pujllay en entradas como Gran Poder, Urkupña, Chutillos y otra”. 26 de agosto. La Paz, Bolivia.

FERNANDEZ, José.

2014. “El Pujllay de Tarabuco y la política turística pública”. *Ciencias Sociales y Humanidades, Proceedings* (editado por M. Ramos): 19-36. USFX. Sucre, Bolivia.

JEUDY Henri-Pierre.

2001. *La machinerie patrimoniale*. Sens y Tonka. París, Francia.

MARTÍNEZ, Rosalía.

2014. “Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos”. En: *Anthropologica*, vol. 33: 87-110.

2008. “Canto y feminidad entre los jalq'a y los tarabuco (Bolivia)”. En: *Revista argentina de musicología* (editado por Irma Ruiz), vol. 9: 19-40.

MÚJICA ANGULO, Richard.

2016. “Patrimonialización de la música-danza de la Sikuriada: tensiones entre Patrimonio Cultural Inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano”. *Pautas para la presentación de la Propuesta de Políticas y Líneas de Acción (PLA)*. CLACSO, Buenos Aires, Argentina.

NIELSEN, Bjørke

2013. “La UNESCO et le culturellement correct”. En: *Gradhiva*. Disponible en: <http://gradhiva.revues.org/2713> (consultado el 8 de diciembre de 2017).

SÁNCHEZ, Wálter.

2001. “Patrimonio, propiedad intelectual, autoría y ‘música indígena’”. *Memoria. II Congreso Internacional sobre Patrimonio Histórico e Identidad Cultural*: 359-369. UMSS/Convenio Andrés Bello-Instituto Internacional de Integración. Cochabamba, Bolivia.

STOCZKOWSKI, Wiktor.

2009 “UNESCO’s doctrine of human diversity: A secular soteriology?”. En: *Anthropology Today*, vol. 25, núm. 3: 7-11.

UNESCO.

*Principios éticos para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Disponible en: [https://ich.unesco.org/doc/src/2003\\_Convention-Ethical\\_principles-ES.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention-Ethical_principles-ES.pdf) (consultado el 3 de marzo de 2024).



# THAKHI MUSEF

◆ CAMINOS DEL MUSEF ◆

