



TRANS 21-22 (2018)

DOSSIER: MÚSICA Y PATRIMONIO CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

El *Qantu* y la musicoterapia en el contexto patrimonial kallawayaya

Sebastian Hachmeyer (Royal Holloway University of London)

<p>Resumen</p> <p>La proclamación de la cosmovisión andina de los Kallawayas por la UNESCO como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” en 2003 definió el fin de una larga lucha por el reconocimiento nacional e internacional de los médicos kallawayaya como médicos profesionales. A la vez, creó una plataforma ideal para reivindicar la cultura kallawayaya como pueblo o nación indígena durante la reconstitución del estado plurinacional de Bolivia, un proceso que empezó a partir de la asamblea constituyente en 2006 y el exitoso voto del municipio de Charazani para optar por la autonomía indígena originaria campesina (AIOC) en diciembre de 2009. En este contexto patrimonial, el artículo plantea discutir las repercusiones del patrimonio cultural inmaterial (PCI) y la reivindicación de la cultura kallawayaya como nación indígena en la percepción y reproducción del <i>Qantu</i>, género musical emblemático de la región kallawayaya. Paradójicamente, la UNESCO plenamente reconoció el <i>Qantu</i> como una “musicoterapia”, pero contribuyó, a la vez, a su desvinculación del sentido local de ser una expresión participativa y una práctica relacional del bienestar a niveles corporales-individuales y sociales-comunitarios.</p>	<p>Abstract</p> <p>The UNESCO proclamation of the Andean Cosmivision of the Kallawayaya, as a “Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity” in 2003, marked the end of a long struggle by Kallawayaya healers for national and international recognition as professional healers. At the same time, it created an ideal platform from which to reclaim Kallawayaya culture as an Indigenous nation during the constitution of the Plurinational State of Bolivia; a process, which began with the constitutional assembly in 2006 and Charazani’s successful vote in December 2009 to opt for their Indigenous Autonomy or <i>Autonomía Indígena Originaria Campesina</i> (AIOC). This article examines the repercussions of the 2003 UNESCO cultural intangible heritage proclamation and the reclaiming of Kallawayaya culture as an Indigenous nation on the perceptions and practices of <i>Qantu</i> music, the emblematic panpipe style of the Kallawayaya region. Paradoxically, UNESCO’s recognition of <i>Qantu</i> as “music therapy”, contributed to decontextualizing it from its local meaning as a participatory expression and relational practice of wellbeing at various corporal-individual and social-communitarian levels.</p>
<p>Palabras clave</p> <p>Kallawayaya, <i>Qantu</i>, Musicoterapia, Patrimonio Cultural Intangible, UNESCO</p>	<p>Keywords</p> <p>Kallawayaya, <i>Qantu</i>, Music Therapy, Intangible Cultural Heritage, UNESCO</p>
<p>Fecha de recepción: junio 2018 Fecha de aceptación: diciembre 2018 Fecha de publicación: junio 2019</p>	<p>Received: June 2018 Acceptance Date: December 2018 Release Date: June 2019</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes, and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

El *Qantu* y la musicoterapia en el contexto patrimonial kallawayaya

Sebastian Hachmeyer (Royal Holloway University of London)

Introducción

El 7 de noviembre de 2003 la UNESCO proclamó la cosmovisión andina de los Kallawayas “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad”. En los inicios de diciembre del mismo año, y bajo los sonidos de las tropas de *Qantu*¹, género musical emblemático de la región kallawayaya, se celebró la proclamación con una gira de representantes del Viceministerio de Culturas por las capitales municipales de Charazani y Curva. A once años después de la proclamación -mientras la UNESCO inscribió la cosmovisión andina de los Kallawayas en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad en 2008- empecé mi trabajo de campo con los músicos de *Qantu* de Niñocorin. La comunidad de Niñocorin pertenece al *ayllu*² Kaata y se encuentra a media hora caminando de la capital municipal de Charazani, a aproximadamente 3200 msnm, en el Norte del departamento de La Paz, Provincia Bautista Saavedra. Por la textura sonora densa de seis voces (o registros, tamaños) y su armonía de cuartas, quintas y octavas paralelas, los grupos de *Qantu* son, idealmente, compuestos por un mínimo de 25 músicos (solo varones) tocando zampoñas (*qantuphukuna*) y bombos, incluyendo el percusionista del triángulo metálico (*ch'inisku*). Existen varios estudios sobre el *Qantu*, por ejemplo, sobre aspectos sonoros y el funcionamiento social (Baumann 1985; Langevin 1990; 1992; Whitney Templeman 1994). Sin embargo, hasta hoy en día no existe ninguna investigación profunda tematizando su rol como una música “curativa”.

El 16 de noviembre de 2014, acompañé a los músicos del grupo de *Qantu* de Niñocorin a la fiesta de la Virgen de los Remedios de la comunidad de Chajaya, tres horas caminando desde Niñocorin (Figura 1-3). El grupo no contó con muchos jóvenes, y solo tocaron 13 músicos, apenas una “media tropa”, como se suele decir. Empezó a oscurecer y los músicos vestidos con su ropa típica cumplieron con los tres días de servicio inscrito en el contrato. El presidente del grupo de *Qantu* se acercó al *pasante*³ para pedir el resto del sueldo acordado, ya que la mitad recibió antes como el típico “adelanto”. Se produjo una discusión, porque el *pasante* no quiso pagar todo el monto que debió a los músicos. Aparentemente, ellos no vinieron con la cantidad de músicos acordada. Finalmente, se pusieron de acuerdo y el *pasante* les entregó tres cajas de cerveza, además del resto de su sueldo. Después, ya de noche, bajamos a la plaza principal de Charazani, donde se llevó a cabo el aniversario de la fundación de la provincia; un acto civil con mucha importancia en la región. Cuando los músicos entraron a la plaza principal, el grupo fue anunciado como “el *Qantu* de Niñocorin, música ancestral del patrimonio cultural intangible de la humanidad”. Bajo aplauso y silbidos, los músicos dieron sus vueltas en la plaza, presentándose ante el público presente con la coreografía conocida. Parejas empezaron a formarse para bailar. Todo el acto presentativo culminó con aplauso para los músicos, y más cajas de cerveza.

¹ Uso la forma lingüística que me indicó mi anfitrión de Niñocorin. Otras formas son *Qhantus*, *Khantus* o *Kantu*.

² *Ayllu*: Organización ancestral, política, económica, social y ética de varias comunidades indígenas.

³ El *pasante*, o también llamado *preste*, es el organizador y patrocinador/esponsor de la fiesta patronal de la comunidad. El *preste* siempre es una pareja.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.

Figuras 1-3: Conjunto de *Qantu* de Niñocorin en la fiesta de la Virgen de los Remedios, Chajaya, noviembre 2014 (Fotografías: Sebastian Hachmeyer)

Creo que es una descripción de un escenario muy típico de como el *Qantu* se presenta en la actualidad en la región kallawayaya. Por un lado, se vincula a presentaciones públicas durante fiestas o actos cívicos con involucramiento de prestigio social y representatividad. Durante estas presentaciones públicas, también afuera de la región kallawayaya, no falta que se mencione el vínculo con el estatus patrimonial de la cosmovisión andina de los Kallawayas y la etiqueta “ancestral”. Por otro lado, se vincula a festividades patronales con involucramiento de contratos y pagos monetarios, donde muchas veces una relación no-igualitaria con los llamados *vecinos* o *misti*, personas con descendencia española, interviene en la práctica musical. Chajaya, por ejemplo, es una comunidad básicamente vacía, porque muchos habitantes migraron a la ciudad de La Paz. Mi anfitrión en Niñocorin, el *yachaj* o sabio Feliciano Patty, me decía que la mayoría de los *pasantes* ya son residentes o yernos de La Paz, los cuales vienen con sus invitados de clase urbana solo para la fiesta patronal. Alderman (2016) muestra como los *vecinos* y *misti* ejecuten control sobre la vida en las comunidades alrededores, a través de compadrazgos verticales, un método de dominio más que todo por su superioridad en cuanto al estatus socioeconómico. Tenía la impresión en Chajaya que el contratante mucho les exigía a tocar a los músicos, quienes se sentían “obligados a tocar”, como me decían algunos después.

A primera vista, el uso social del *Qantu* en la actualidad, tanto en la región kallawayaya, como más allá de ella, no tiene mucho que ver con la medicina tradicional en un sentido directo. Sin embargo, en el dossier de la declaratoria por la UNESCO, el *Qantu* es plenamente reconocido como una “musicoterapia”, conspicuamente solo en relación con la medicina herbolaria. Por ejemplo, en la candidatura de 2002 aparece el *Qantu* como una música de “los Kallawayas”, los cuales “no sólo emplean plantas, animales o minerales para curar, sino también la musicoterapia (llamada en su lengua Kantus)” (Viceministerio de Culturas 2002, 42). Esto es una manifestación de lo que Rösing (2008) llama la “definición encogida” de la medicina kallawayaya en el contexto patrimonial, porque en ningún momento se menciona su relación con la parte ritual-espiritual de la medicina kallawayaya.

En este contexto patrimonial me interesa como se percibe el *Qantu*, especialmente relacionado a la medicina tradicional de los Kallawayaya, compuesta por las dos especialidades, la curación herbolaria y la curación espiritual-ritual.⁴ Este artículo se basa en datos etnográficos recopilados durante los años 2014-2016 en la región kallawayaya, principalmente, en la comunidad de Niñocorin (Figura 4), así como en las ciudades de La Paz, El Alto y Cochabamba, donde muchos médicos kallawayaya en la actualidad residen y trabajan. Los documentos de la candidatura ante la UNESCO plenamente reconocen el *Qantu* como una “musicoterapia”. Paradójicamente, la declaración por la UNESCO contribuyó, a la vez, a la desvinculación de su sentido local de ser una expresión participativa de reciprocidad y una práctica relacional del bien estar a niveles corporales-individuales y sociales-comunitarios. El contexto patrimonial fomentó ideas de comercialización y profesionalización en el contexto de la nación indígena kallawayaya, donde el *Qantu* aparece con fines reivindicatorios y representativos, así como con formas de performance más escenificadas.⁵

⁴ Según Rösing (1996, 66f), el Kallawayaya es un “especialista religioso al que tanto individuos (o la familia) como la comunidad comprometen para que haga curaciones con hierbas y/o con rituales, sean éstos curativos o colectivos; es elegido de una u otra manera, tiene detrás de sí una larga formación y actúa de acuerdo con un extenso código de valores religiosos y éticos.”

⁵ Un caso similar es la música del *guqin* chino: “En la proclamación de la música del guqin chino como obra maestra, UNESCO marcó el comienzo de unas serias de eventos que hacían a un lado la tradición que quería apoyar, inconscientemente apoyando a establecer la música en una forma de performance virtuosa, profesional y escenificada [...], que fue el contrario de la caracterización de la proclamación por la UNESCO [...]” (Titon 2009, 127).



Figura 4: Valle de Niñocorin (Fotografía: Sebastian Hachmeyer)

¿Musicoterapia en el contexto de la medicina herbolaria?

En muchas partes del mundo, históricamente y en la actualidad, la música es atestada poderes curativos. Partiendo de la definición general de la Federación Mundial de Musicoterapia (2011) podemos decir que la musicoterapia es 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 y su bien estar. La música andina, especialmente por su instrumento estereotípico de la zampoña, tiene una imagen monopolizada que evoca, a menudo, un estado mental de tranquilidad y meditación. Por este supuesto carácter meditativo, es muy usual en Europa que se puede escuchar la música de flautas de pan, por ejemplo, en centros balnearios, que ofrecen curaciones a través del uso de aguas termales o minerales. Evidentemente, la música tocada en comunidades rurales en Bolivia es lo contrario de esa imagen, donde muchos aerófonos son tocados fuertes con timbres percibidos por el oído occidental como “molestosos” y “penetrantes” (Stobart 2017; 2013). La música está relacionada a fiestas sociales que rompen con el silencio amplio durante todo el año en el altiplano extenso, tal como se presentó el *Qantu* en la introducción (Stobart 2002).

Pero, la música y su sentido curativo se relacionan con entendimientos propios sobre el territorio, cuerpo, y flujo energético de la vida. En los Andes, donde existe una gran variedad y larga historia de medicina tradicional, es importante comprender los conceptos de salud y enfermedad, así como del hacer música y su relación con la práctica curativa desde este punto de vista. Dentro

del discurso actual sobre lo “curativo” del *Qantu* hay que diferenciar entre afirmaciones de los médicos kallawayas, en primer lugar, herbolarios, y de los mismos músicos de las comunidades como Niñocorin, donde se toca el *Qantu* de manera colectiva. En una entrevista en su consultorio en El Alto, el médico herbolario Walter Álvarez proveniente de Kanlaya me explica que

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

En el contexto de la musicoterapia moderna, también influenciada por abordajes biológicos y evolucionistas en la musicología, podríamos decir que se trata de un tipo de entrenamiento musical (inglés: musical entrainment). Según DeNora (2004), el cuerpo y sus procesos musicalmente entrenados desdoblan en relación con elementos musicales, se alinean y regularizan en relación a la música, se organizan y se componen musicalmente. Entrenamiento musical puede involucrar la regularización y/o modificación de estados fisiológicos, el comportamiento, los parámetros temporales del estado anímico y emoción, y los roles sociales (DeNora 2004; Clayton *et al.* 2004). Pero ¿cómo se puede entender la afirmación de Álvarez desde el punto de vista de la medicina herbolaria de los Kallawayas?

Mientras que el uso de la palabra “musicoterapia” tiene mucho sentido en el contexto moderno, es engañoso en el contexto kallawayas, porque surgiere una imagen de un médico tradicional, en el caso de la UNESCO, un médico herbolario, empleando música colectiva como un tratamiento curativo (sentido de *therapeia* en griego). Es difícil imaginarse como un médico herbolario, actualmente sedentario y adaptado a espacios de la medicina moderna y el contexto clínico (“hospital”, “consultorio”, etc.), “empleado” (en el mismo sentido de “prescribir” mates medicinales o pomadas) una música colectiva como el *Qantu*, idealmente compuesto por 25 músicos, en una sesión curativa de manera práctica y en vivo. Hipotéticamente sería posible que use grabaciones, pero, *nunca* vi, ni escuché de una sesión curativa con el *Qantu* en el contexto de la medicina herbolaria en la actualidad. La música colectiva tampoco era históricamente parte integral del trabajo del médico herbolario itinerante, quien viajaba con hierbas medicinales en su bolsa medicinal (*kapachu*) y trabajaba a solas, a menudo con un discípulo, el cual era pariente directo como parte del linaje. Los documentos de la UNESCO son realmente los primeros documentos oficiales donde aparece la palabra “musicoterapia” con relación al *Qantu*.

Sin embargo, si comparamos las interpretaciones de Bastien (1983; 1985) sobre la base de la medicina herbolaria y la cita de Álvarez sobre la “musicoterapia kallawayas”, podemos encontrar paralelas interesantes. Bastien (1983; 1985), en su explicación del sistema humoral⁶ kallawayas, explica que los médicos herbolarios se preocupan principalmente por la circulación (concentración, destilación y eliminación) de fluidos corporales, la sangre, por ejemplo. Por lo tanto, diagnostican la enfermedad a través del análisis del pulso. Dependiendo de la calidad de la sangre (cálida=flujo rápido, fresca=flujo lento, húmeda=espesa, seca=rala), prescriben *mates* a base de hierbas medicinales para regular procesos de circulación. Hierbas cálidas aceleran la circulación de los fluidos, que terapéuticamente hablando son cardiotónicos o cardiopulmonares, entre otros. Hierbas frescas tienen el efecto contrario, porque reducen la velocidad de circulación, primeramente, desinflamantes o tranquilizadores, entre otros. Interpretando la cita de Álvarez ante las explicaciones de Bastien (1983; 1985), podríamos sugerir que, en vez por las hierbas medicinales, la

⁶ Bastien (1986) explica que se encontró tal sistema humoral antes de la conquista española en las tierras andinas, mientras que Fernández Juárez (1998, 24) opina que tales categorías de la “medicina hipocrática” se introdujeron a la “medicina indígena y popular en Latinoamérica, tras la conquista española”.

circulación es gobernada por diferentes aspectos kinestésicos del *Qantu*, obviamente con los impactos deseados (por ejemplo, cardiotónico, reforzando las circulaciones cardiopulmonares, etc.). Por lo tanto, Álvarez se refirió mucho más con la palabra “bailoterapia” a este sentido curativo del *Qantu*, en vez de invocar la palabra “musicoterapia”.

Si bien las explicaciones de Álvarez sobre la “bailoterapia” del *Qantu* se articulan sobre la base de la medicina herbolaria, el uso de los conceptos de la medicina moderna es realmente una reciente incorporación al discurso de los médicos herbolarios “profesionales”, a partir del involucramiento en las políticas culturales alrededor de la solicitud ante y la proclamación por la UNESCO. Lo mismo reconoció también Luis Walter Quispe, médico herbolario proveniente de Curva, diciendo que “hoy en día, nosotros, los profesionales en las ciudades, hablamos recientemente de una ‘musicoterapia’”, añadiendo que, sin embargo, “las músicas siempre eran parte de la convivencia en nuestras comunidades, no solo el *Qantu*.” En primer lugar, es una adaptación del lenguaje y discurso al contexto moderno y “profesional”, en el cual se involucraron los médicos herbolarios después del reconocimiento por la UNESCO. Esa adaptación no solo ocurrió con la palabra “musicoterapia” o “bailoterapia”, sino también con otros conceptos de la medicina moderna (por ejemplo, “poliglobulia”). Desde mi interpretación, los médicos herbolarios pensaron combatir de esa manera discriminaciones que sentían en relación a sus homólogos modernos, y quizá facilitar el entendimiento mutuo con una nueva clientela, que el reconocimiento por la UNESCO y su inserción en espacios de la medicina moderna les ofrecía (volvemos a este punto más adelante).

Lo curativo del *Qantu* y las prácticas relacionales del bienestar

Ante esa situación, vale la pena preguntar, ¿cómo piensan los músicos sobre lo “curativo” del *Qantu* y cuál es su relación con las otras músicas en las comunidades que mencionó Quispe? Entre los músicos de *Qantu* en Niñocorin, pero también en toda la región kallawayaya, se habla del sonido de *Qantu* como un paliativo a la melancolía y depresión. Varias personas me dijeron independientemente que el sonido “quita la pena y llena el corazón”, aunque el estereotipo externo de la música andina y del sonido multifónico particular de una afinación no-estandarizada es vinculado, contrariamente, a un sonido triste y desafinado (Stobart 2017).⁷ Entre otros, la depresión y la melancolía es causado por el “*susto*” (*mancharisqa*), que a la vez causa la pérdida temporal del espíritu o *ajayu*⁸ con los respectivos síntomas. En este caso, los ritualistas kallawayaya llaman al *ajayu* con palabras rituales o curativas (*jampiy rimaykuna*) y pagan al dueño del lugar (*lugarniyuq*) donde el *ajayu* se quedó atrapado una ofrenda al cambio. Durante estas curaciones individuales de carácter ritual-espiritual, no solo con relación al *mancharisqa*, sino también a otras patologías⁹, las

⁷ Este aspecto muestra la necesidad de entrar en interacciones musicales con “oídos poscoloniales” (Solomon 2012, 217).

⁸ Vale la pena decir que se trata del espíritu pequeño o “*juch’uy ajayu*”, porque si una persona pierde su espíritu grande o “*jatun ajayu*” muere. *Ajayu* es una palabra aymara, que se usa también en la región kallawayaya, donde hay comunidades aymaras también, por ejemplo, Upinhuaya, al Norte de Niñocorin. Algunos de mis interlocutores también usaron la palabra quechua *qamas*. Según Burman (2011), *qamasa* es parte de *ajayu* indicando coraje o fuerza. Langevin (1990) muestra como la nomenclatura de los instrumentos musicales entremezcla los idiomas quechas y aymara. Argumento, que sucede lo mismo con la terminología ritual.

⁹ En la curación individual de carácter ritual-espiritual existen dos tipos de mesas o preparaciones de ofrendas con platos sacrificiales. La mesa blanca o *yuraq mesa*: “La mesa es *yuraq* (blanca) cuando su objetivo es ‘para’ o ‘a favor de’ circunstancias positivas: la salud, bienestar, una buena cosecha, etc.” (Rösing 1996, 538). La mesa negra o *yana mesa*: “La mesa es *yana* (negra) cuando su objetivo su ‘atrás’ o ‘contra’ algo; se espectro cubre desde el rechazo de pensamiento malos de otras personas (a los que se trata de mandar ‘atrás’, de vuelta a su punto de origen) hasta el

músicas colectivas no se involucran, aún los sonidos cantados de las *jampiy rimaykuna* del ritualista kallawayá pueden asumir a veces formas melódicas y rítmicas como cantos rituales.

En la tradición oral, se habla también de un ritual de afinación, que muchos constructores locales realizaron con nuevas *qantuphukuna* (Langevin 1990). Los constructores las bañaron en agua de romero, ya que es una hierba medicinal que contiene propiedades para quitar la depresión y melancolía. Durante el baño ritual, estas propiedades se incorporan en las nuevas *qantuphukuna*, que posteriormente asumen las mismas propiedades que el romero. Estas prácticas relacionales entre humanos y no-humanos están perdiéndose poco a poco, como también los rituales colectivos relacionados al ciclo agrícola (Rösing 2008). En algunas ocasiones, mi anfitrión en Niñocorin me mostró calendarios agrícolas-musicales-rituales que él dibujó, y me explicó que se entendían las músicas antes estacionalmente en relación con la producción agrícola y algunos rituales colectivos, como evidencian también otros estudios en Bolivia (Stobart 2006).

En comparación con la ritualidad individual, la ritualidad colectiva es más de forma preventiva en relación con el mantenimiento del equilibrio de vida y del bienestar en la comunidad, por ejemplo, pedir buena cosecha o salvación de calamidades. En el contexto de la ritualidad colectiva, el involucramiento crítico de músicas colectivas asume una forma más directa y es, de hecho, de mucha importancia, aún no figura en los documentos de la UNESCO. En otro lugar (Hachmeyer 2017a; 2017b), mostré como los *pinkillu* se relacionan con un ritual colectivo llamado *qallay* (literalmente comienzo) para llamar la lluvia y anticipar la época lluviosa (*paray pacha*) durante la siembra de maíz (*sara tarpuy*) en noviembre. Desde tempranas horas de la mañana, “mensajeros” (*kachapuriq*) llevan ofrendas a lugares sagrados relacionados al agua, por ejemplo, lagos o vertientes, y traen de vuelta algo de ellos a la comunidad para *qallay*, sean flores, hierbas o aguas. Los *kachapuriq* son recibidos al medio día con comida y música de los *pinkillu qallay*, y posteriormente el ritualista colectivo (*watapurichiq*, “el que hace andar al año”) prepara la mesa con los ingredientes que trajeron los *kachapuriq*.

Para entender la música y danza *qallay*, quisiera introducir un concepto propio, el cuerpo-persona-montaña, que desarrollé basándome en los trabajos de Bastien (1978), reinterpretando su discurso metafórico de su antropología andina clásica ante nuevas tendencias teóricas desde los Andes sobre la relación entre cultura y naturaleza, priorizando aspectos ontológicos (Hachmeyer 2017a, 2017b; Arnold 2017; Ochoa Gautier 2016; De la Cadena 2015; Allen 2015; Cavalcanti-Schiel 2014; Kohn 2013). Bastien (1978) explica en su “metáfora de la montaña” como los médicos kallawayá del *ayllu* Kaata entienden “metafóricamente” la fisiología de sus propios cuerpos en relación con la montaña, con la cual conviven. Tal entendimiento del flujo relacional constante de la vida y de las convivencias entre humanos y no-humanos, que recurre a la ayuda de metáforas, fue recientemente criticado por Arnold (2017, 27):

Muchos ejemplos en la etnografía de los Andes ya nos explican cómo entender estos flujos constantes, pero la modalidad de describirlos se ha limitado hasta ahora al uso de metáforas u otros tropos literarios [...]. Una de las desventajas de estas modalidades anteriores de explicación es que se limita al dominio del lenguaje humano.

Aparte de limitarse al dominio del lenguaje humano, el uso de metáforas invoca

daño intencional ‘contra’ un enemigo.” (Rösing 1996, 538). Aparte de estos conceptos propios kallawayá, Rösing introdujo su concepto propio de la mesa gris: “Ritual de defensa, limpieza, purificación. La intencionalidad [...] se puede resumir con la palabra ‘fuera’. A él pertenece por ej. el ‘ritual para alejar las penas’ [*llaki wijch'uña*] o también los rituales de purificación para protegerse de la brujería y para el ‘desembruajamiento’. He introducido este término para poder distinguir conceptualmente este tipo de ritual de curación, tanto de las curaciones blancas, como de las curaciones negras.” (Rösing 1996, 520).

inevitablemente el concepto multiculturalista de una representación cultural específica sobre el mundo natural. Allen (2015), basándose en el perspectivismo cosmológico de Viveiros de Castro (1998), argumenta en sus nuevas perspectivas del animismo andino que no hay que considerar las descripciones etnográficas como proyecciones metafóricas de la imaginación humana sobre la naturaleza, sino tratarlas como premisas ontológicas que privilejan “punto de vista”, el cual tiene una función deíctica.

Releyendo el trabajo de Bastián (1978) ante esa reciente discusión, propongo que el cuerpo de la persona y el de la montaña son *equivalentes ontológicos*. Alberti (2012) usa este concepto para mostrar como la práctica y técnica de moldear ollas cerámicas es ontológicamente equivalente al moldeamiento del cuerpo humano. Pero, no es esa idea de equivalencia que quiero enfatizar. Equivalencia entre los cuerpos de la persona y de la montaña en este caso se entiende más en términos de uniformidad fisiológica y correspondencia. Los “fluidos” energéticos en el cuerpo humano son gobernados por dinámicas equivalentes dentro de la montaña. Ellos fluyen de ida y vuelta entre el cuerpo de la persona y de la montaña, como una unidad inseparable, en la cual la persona está apegada a la montaña, como la montaña está apegada a la persona, *a través de sus cuerpos*.

Tanto el cuerpo humano (*ukhu*), expresado a través de la unidad de elementos internos, como el cuerpo de la montaña, expresado a través de la unidad de comunidades del *ayllu*, tiene un centro de destilación de “fluidos” energéticos. La integridad del cuerpo-persona-montaña, o la “sanidad” en términos occidentales, es un proceso, en el cual fuerzas de moción centrípeta y centrífuga juntan “fluidos”, para después dispersarlas a las periferias. Enfermedades, no solo de la persona, sino también del *ayllu* o de la montaña, están vinculadas a una circulación impropia de “fluidos” y la desintegración de sus elementos internos. Esto correspondería también con lo dicho más arriba, que los médicos herbolarios se preocupan primeramente por la circulación de fluidos, por ejemplo, la sangre.¹⁰ No hace falta decir que la música y danza *qallay* también se relacionan con el cuerpo-persona-montaña y el sentido de “sanidad” integral. Todos los participantes (músicos, danzantes, portador de bandera blanca) bailan en una fila como un río o manantial subiendo y bajando por toda la plaza principal, hasta que los músicos forman un círculo en el medio de la plaza. Los danzantes y los portadores de banderas blancas danzan alrededor, en la dirección al contrario de las agujas de reloj, y después en la dirección con las agujas de reloj (Figura 5). Tanto la recolección y quema de elementos del *ayllu*, como la música y danza *qallay* son fuerzas de circulación centrípetas y centrífugas de procesos de concentración y dispersión de “fluidos” corporales (Bastien 1983; 1985).

¹⁰ Es interesante que en la Amazonía el parentesco se concibe en la asimilación activa a través de fluidos (Conklin y Morgan 1996; Vilaça 2002; véase también Alberti 2012). En el caso de las montañas en la región kallawayá, se dice que algunos picos son abuelos (*machula/awicha*), y la gente en las laderas son sus nietos (*allchhi/willka*). Para más detalles, véase Arnold (1998).

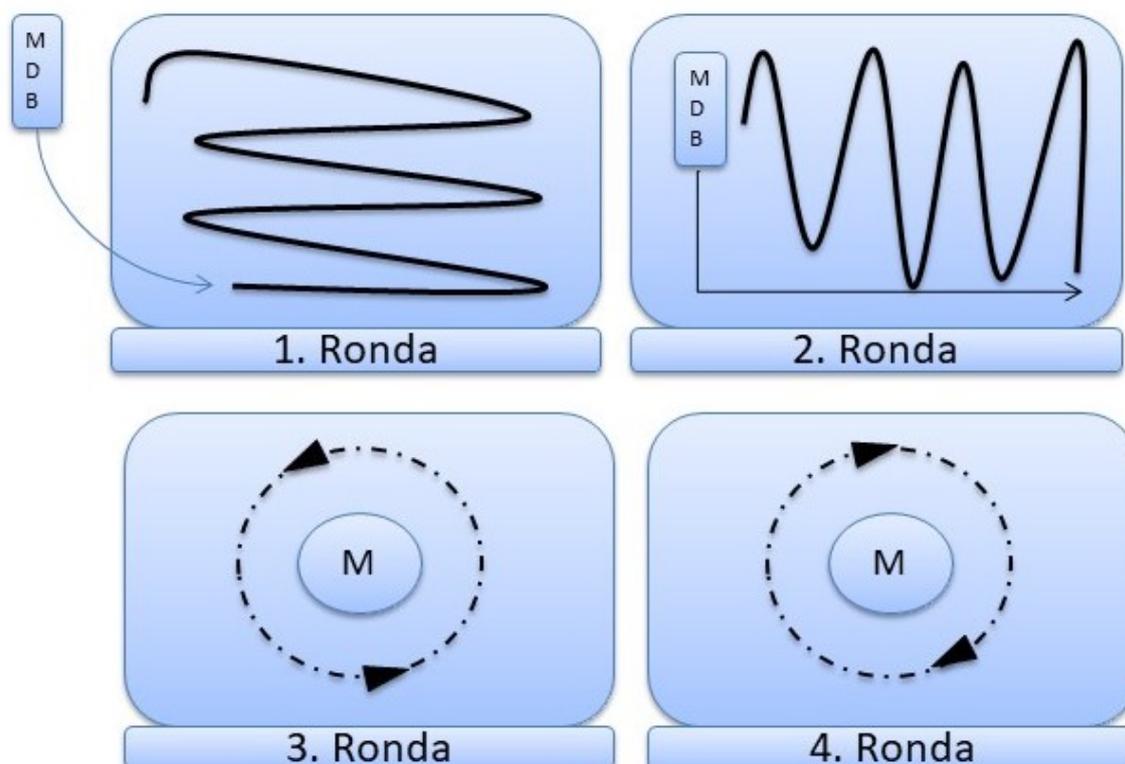


Figura 5: Danza *qallay* en Niñocorin; Abreviaciones: M=Músicos, D=Danzantes, B=Banderas blancas (Fuente: Hachmeyer 2017a)

Estacionalidad del *Qantu* y su tradición participativa

Feliciano también asoció la anatomía del *pinkillu* y los sonidos que produce con influencias en los patrones del viento, también llamado *ankari*, el mensajero o servicio de los *lugarniyuq*, que lleva ofrendas a los lugares sagrados. La embocadura de las flautas con canal de insuflación de *paray pacha*, como el *pinkillu*, es como una tapa para el tubo de bambú. El sonido es agudo y apretado, de una u otro manera tapado, deteniendo *ankari* en *paray pacha*, para que no disperse con su aliento las nubes portadoras de lluvia, o parafraseando Rösing (1996) para cerrar la puerta del viento (*wayra punku*)¹¹. Las prácticas agrícolas, rituales y musicales existen lado al lado y forman una compleja trama de correspondencias relacionadas a la convivencia entre seres vivos humanos y no-humanos en el entorno social, ético y natural llamado *pacha* (cosmos, clima, tiempo).

Stobart (2000a) argumenta en el contexto de una comunidad en Norte-Potosí, que aun el sonido es una dimensión muy importante en curaciones rituales, la música no es directamente usada en contextos clínicos para prácticas curativas. Stobart (2000a) muestra aspectos paralelos entre el uso de sonido en la transformación del paisaje a través de la música y del cuerpo a través

¹¹ “Para la región Kallawayta: el viento habita en el interior de la tierra y sopla por una puerta, la puerta del viento, que en el ritual de lluvia se debe cerrar para que el viento no siga soplando lejos las nubes de lluvia.” (Rösing 1996, 537). Véase también Kistemann y Lauer (1990) sobre la importancia del sistema de viento en el clima local desde un punto de vista geográfico.

de curaciones. Es esa fuerza transformadora de los sonidos musicales durante el ciclo agrícola, que asegura una buena cosecha y el bienestar individual-corporal y colectivo-social. Como los aerófonos (*phukuna*, lo que se sopla, del verbo *phukuy*, soplar) están relacionados a los pulmones y la respiración, son consecuentemente también relacionados al flujo de *ajayu*, que en este sentido se entiende a través de sonidos comunicadores y conectadores con las fuerzas criadoras en *pacha*.¹²

Ahora, vale la pena preguntar, hasta cual punto, el *Qantu* formó parte de esta estacionalidad de músicas colectivas en el contexto kallawayaya. Las condiciones bajo las cuales surgió en la región kallawayaya todavía no son investigadas a profundidad. Escuché muchas versiones y algunas fueron muy incoherentes y contradictorias. Sin embargo, tuvieron congruencia en el hecho de que el *Qantu* se originó a los inicios del siglo XX durante tiempos de latifundios, con elementos propios del lugar, por ejemplo, de los sucesores de los *Tuailu* y *Chiriwano*, así como con elementos ajenos del lugar, como otros géneros de *siku* de la zona circunlacustre del lago Titicaca, por ejemplo, *Jach'a Siku* de Qullana o *Sikuri* de Conima.¹³ Aún relacionado al latifundio y fiestas patronales desde el inicio, es muy probable que se mantuvo el entendimiento estacional del *Qantu* hasta recientemente, quizá una continuación de entendimientos generales sobre el instrumento musical y otros géneros anteriores.

Feliciano, por ejemplo, es testigo de tal entendimiento estacional y describe el *Qantu* como parte de los instrumentos de la época seca (*ch'aki pacha*). Las flautas de *ch'aki pacha*, como por ejemplo las familias de las quenás o las flautas transversas, pero también las *qantuphukuna*, no tienen una tapa como los *pinkillu*. Sus sonidos son más fluyentes, abiertos y directos, atrayendo *ankari* para dispersar las nubes y calmar las lluvias en tiempos apropiados del ciclo agrícola (al contrario de los instrumentos de *paray pacha*). Muchas veces escuché que “no se toca el *Qantu* en cualquier tiempo”, y que era antes relacionado a la época de cosecha, por sus impactos en el clima local. Langevin (1992) todavía cita a músicos de Quiabaya que afirman que tocar el *Qantu* antes o durante *paray pacha*, previene que llueva, significando un peligro para la producción agrícola y la cosecha.

¹² En el contexto aymara en la zona circunlacustre del lago Titicaca escuché que esta función comunicadora y conectadora de los sonidos musicales es llamado *saqapa* (literalmente cascabel). Burman (2011) dice que *saqapa* es un elemento del *jach'a ajayu* (grande espíritu), aparte de *janchi ajayu* (corporal) y *qamasa* (coraje, fuerza), expresando el poder de mantener la comunicación con una red más amplia de todos los *ajayus* en el entorno, también con espíritus criadores o *ajayu uywiri*. Schramm (1992) habla de un “idiófono, *saccapa* (con respecto a este término Bertonio escribe: ‘Vna frutilla prolongada, a modo auellana de corteza muy dura, y suelen los indios servirse della para cascaueles por el sonido que haze no con lo que tiene adentro sino encontrándose, o golpeando y no con otro.’).” Entre muchos *amawt'as* en la ciudad de La Paz, una campanita pequeña es usada en la actualidad para “conectarse” (*mayisthapiña*) con el *ajayu* perdido y llamarlo de vuelta. Según mi interpretación, es una continuación actual del idiófono *saccapa*. Chaumeil (2016) enfatiza la importancia de códigos acústicos en la relación con espíritus entre los Yagua de la Amazonía y argumenta que, en el chamanismo, el sonido típico de la chacapa usada por chamanes en sesiones curativas, tiene un efecto particularmente suavizante en espíritus.

¹³ Vale la pena mencionar que tanto los estilos antiguos de los *Tuailu* y *Chiriwanos* de la región kallawayaya, como el estilo actual de *Jach'a Siku* de Qullana tienen armonías de octavas paralelas tocadas con tres registros (Baumann 1985; Langevin 1992; Borrás 1995). En algunos testimonios que escuché en la región kallawayaya se mencionó directamente la influencia de los *Sikuri* de Conima, y relaciones de parentesco con familias de la provincia Moho en Perú. Por lo tanto, hay cierta especulación en que elementos de los *Sikuri* de Conima intervinieron en la fusión, ya que los Conimeños, antes de cambiar a una armonía “criolla” compuesta de terceras paralelas de mayores y menores bajo la organización del hacendado indigenista Natalio Calderón en abril 1928, tocaron en la misma armonía de cuartas, quintas y octavas paralelas (Turino 1993), que encontramos actualmente en los *Qantu* de Bautista Saavedra. Según un colaborador, el mayor de Charazani, Ginés Pastén (†2018), los *Sikuri* de Conima también tocaron varias veces en fiestas en Charazani en los inicios del siglo XX.

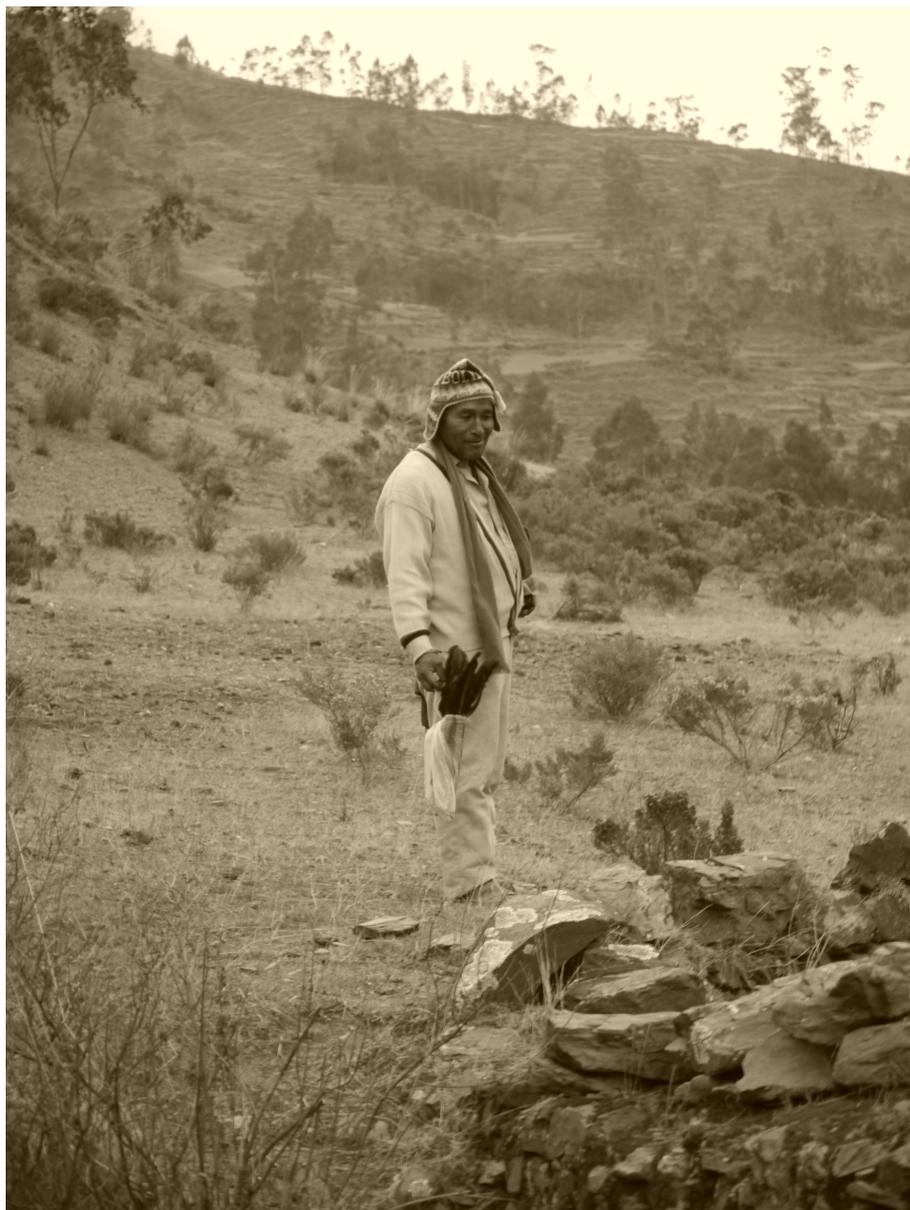


Figura 6: Yachaj Feliciano Patty (Fotografía: Sebastian Hachmeyer)

En general, las estructuras de las canciones del Qantu evidencian lo que Turino (2008) llama una tradición participativa del hacer música. La estructura es repetitiva, compuesta de formas seccionales cortas (por ejemplo, AAB1B2C1C2) y el ritmo es *ostinato* (cíclico) y constante, a pesar agógicas *stringendo* y aceleraciones del tiempo hacia el fin de la pieza. La textura del sonido es densa y el virtuosismo individual es minimizado. Todas esas características permiten un aprendizaje rápido durante la ejecución práctica y colectiva¹⁴. Por lo tanto, existen normas sociales que nos llevan a prioridades estéticas en las cuales la participación es dada precedencia sobre la exactitud musical (Stobart 2006). Asimismo, Turino (2008) argumenta que la etiqueta de la socialidad tiene prioridad sobre la calidad del sonido. Por lo tanto, no suele existir un control de calidad con relación al nivel

¹⁴ A pesar de algunas pruebas individuales con instrumentos propios, el aprendizaje musical suele ser de manera comunitaria y participativa, táctil y kinestésica (Langevin 1990). Stobart (2000b) argumenta que “el practicar mucho a solas un instrumento, a puerta cerrada, puede ser considerado un acto antisocial y motivo de alarma”. El aprendizaje musical asume un modo más informal y sobre todo de internalización.

del conocimiento musical y la habilidad de ejecución dentro del grupo (Turino 1989). A pesar de la existencia de diferencias en las habilidades y experiencias reconocidas dentro del espacio privado, realmente no existe una clara diferenciación del estatus social entre los más experimentados y sabios -por ejemplo, los dos guías- y los demás (Langevin 1990; Turino 1989). A los *guías* corresponde la responsabilidad de “igualar” o “equilibrar” el conjunto.

Langevin (1990) describe como jóvenes menos experimentados entraron al grupo sin mayores controles de habilidad antes de las fiestas. Los *guías* les proporcionaron un par más experimentado para que aprendan rápido y se equilibre el grupo, porque el más experimentado “jala” a su par menos experimentado. Este trabajo de los guías es importante, especialmente, cuando nuevos músicos se integran de manera espontánea durante fiestas con sus instrumentos propios. En algunos casos incluso con *phukuna* en una afinación diferente a la del grupo, una situación, que no causó ninguna restricción en la participación siquiera (Turino 1993). En una situación parecida, Langevin (1990, 125) menciona en el contexto del *Qantu* en Quiabaya, que los guías a veces pidieron, “durante fiestas, a otros (llegado el momento) venir a tocar”. El grupo tuvo que manejar constantemente desequilibrios en sus performances respecto al sonido, un aspecto que resulta secundario en el contexto de la prioridad de la participación social.¹⁵

Stobart (2006) argumenta que la participación en las prácticas musicales es parte de la “producción de la gente”, durante la cual jóvenes no solo desarrollan competencias cognitivas (un aspecto clave también en la musicoterapia contemporánea), sino también aprenden como géneros particulares, formas melódicas, emociones de ritmos y sensaciones corporales se relacionan con el entorno en el cual viven. Es una “cosmopraxis” (De Munter 2016), o un aprendizaje continuo de la vida que trata de las prácticas relacionales de coparticipación a través de las cuales los humanos aprenden a relacionarse, no solamente con otros humanos, sino también con otros seres vivos de la vida. Por lo tanto, la participación en las prácticas musicales es fundamental para el equilibrio social de la comunidad y la continuidad de su funcionamiento como un conjunto de humanos y no-humanos cercanamente relacionados. Recurriendo a Canessa (1998), Stobart (2006) argumenta que la participación en las prácticas musicales es un proceso en el cual “jóvenes no-socializados” gradualmente se transforman en “seres humanos completos” (*runa*) a través de su integración en relaciones íntimas con seres vivos humanos y no-humanos en el *ayllu*.

A partir de la proclamación por la UNESCO

Pero ¿en qué sentido contribuyó la proclamación por la UNESCO a la desvinculación del *Qantu* de sus aspectos curativos? Aparte de denunciar una “definición encogida” de la medicina kallawayaya en el contexto patrimonial, Rösing (2008) criticó, además, la falta de reconocimiento de los médicos femeninos, el énfasis en la ejecución de proyectos con organizaciones kallawayas urbanas y la inexistencia de participación de los habitantes locales de la región kallawayaya. Hoy en día, sabemos que estas circunstancias se debieron a la coordinación local de la solicitud ante la UNESCO y de la ejecución de los primeros proyectos (*ibid.*).¹⁶ Al final, la coordinación local cambió, justamente antes

¹⁵ Interesantemente, esta idea de manejar o equilibrar constantes desequilibrios es muy común para entender ciclos vitales y la relación entre sanidad and enfermedad. Bastien (1978) explica que el tiempo no es un punto fijo, sino un círculo entre dos golpes siempre circulando entre el cuerpo de la montaña. Como la oscilación de un péndulo, cada golpe puede ir solo tan lejos para después reiniciarse. La vida siempre oscila entre estados de enfermedad y sanidad, con el ultimo de ser necesario para el primero y al revés. En tal sentido, la enfermedad no siempre es una desgracia, sino un complemento necesario para la vida, un reto para siempre equilibrar la oscilación constante entre sanidad y enfermedad, y últimamente entre la vida y la muerte, que solo es el reinicio de la oscilación.

¹⁶ Véase Alderman (2016, 117-122) y Loza (2004) para una explicación detallada sobre el proceso de solicitud ante la

del proyecto de salvaguardia y los “talleres de transmisión de ancianos a jóvenes kallawayas” en septiembre y octubre de 2015. Aun asumiendo un concepto muy occidental-formal de transmisión de saberes, que es muy ajeno a la historia y realidad kallawayaya, tuve la impresión de que se reflexionaron algunas críticas durante la organización de los talleres. La socióloga boliviana Ada Álvarez, nueva coordinadora local, me explicó en Curva donde se llevaron a cabo los talleres que

intentamos mostrar un equilibrio entre los dos brazos de la medicina kallawayaya y su síntesis. También, se involucró más la participación de la gente local de la región, que no fue considerada antes, también las mujeres, que es muy importante para el equilibrio de género. Otro factor es la inclusión de la parte política y la participación de las autoridades locales de las organizaciones sociales, que son también Kallawayas en el sentido de la nación indígena.



Figura 7: Mujeres kallawayas durante el taller de transmisión de saberes kallawayas (Fotografía: Johnny Guerreros)

Este enfoque equilibrado de género y de curaciones también se manifiesta en la memoria de los talleres (UNESCO 2017). Lo que es más interesante aún es el involucramiento de las autoridades políticas y su relación con el proceso reivindicatorio de la cultura kallawayaya como nación indígena. En el tiempo de la proclamación en 2003 todavía existió una diferencia clara entre los “Kallawayas”, en el sentido restringido los médicos tradicionales, y los otros habitantes en la región actualmente conocida como región kallawayaya. El ser Kallawayaya era todavía una profesión específica de algunos individuos especialistas en la curación herbolaria y espiritual-ritual, antes que una identidad propia en el sentido de un pueblo o nación indígena, como se dice actualmente en el Estado Plurinacional de Bolivia.¹⁷ A partir de la proclamación por la UNESCO en 2003, la identidad

UNESCO.

¹⁷ En el censo poblacional de 2001, la población local en la provincia de Bautista Saavedra se autodeterminó como quechuas y aymaras (INE 2001). Al respecto, Llanos y Spedding (2009, 402) argumentan -antes del censo poblacional en 2012- que “la autodeterminación como quechuas es lo que se da en primer lugar y que luego viene la profesión para algunos varones, dado que ser Kallawayaya es más una ocupación específica que una identidad que abarca todos los contextos de la vida para todos los habitantes de una comunidad o región.” Después, en 2012, la gran mayoría de la

kallawayas con referencia a la profesión de algunos especialistas en la medicina tradicional experimentó un proceso de reivindicación identitaria. El médico herbolario proveniente de Curva, Jesús Gómez, quien trabaja en el Servicio Departamental de Salud (SEDES) de Cochabamba, identifica la proclamación por la UNESCO como el punto de referencia, y explica durante una entrevista en su consultorio que

hay que hacer un corte, o sea antes del patrimonio y después. Antes, creo que los que han podido expresar la medicina kallawayas como parte de su vida, como su verdadera expresión cultural, sin tener pudor, sin tener ningún tipo de vergüenza, incluso hasta someterse a la acción penal; los que han estado aplicando la medicina kallawayas para la población, haciendo demandas al colegio médico, ellos son los verdaderos depositarios de la cultura kallawayas. Después empezaron a ver el tema más folclórico. Obviamente, por la denominación cultural todos son Kallawayas, pero en la práctica real de lo que es la medicina tradicional, no pues, hay linajes. El linaje es innegable. [...] Entonces hay dos rangos, la cultura que son todos, su forma de vivir, la agricultura, la cosmovisión. Pero, el tema de la medicina kallawayas es más preciso, es más de una elite.

La solicitud ante la UNESCO surgía dentro de la lucha de los médicos tradicionales por reconocimiento oficial de su profesión como algo científicamente legítimo (Llanos y Spedding 2009; Loza 2004). Pero, asimismo, tuvo un impacto fundamental en la autodeterminación de la población local de toda la región kallawayas. De hecho, la proclamación por la UNESCO en 2003 generó un espacio ideal para tal reformulación identitaria, porque promovió una conciencia colectiva que culminó en la participación en la asamblea constituyente en 2006/07 como nación indígena, la cual se presentó -quizá recurriendo a cierto "esencialismo estratégico" (Spivak 1987)¹⁸- como un legítimo actor político en la reconstitución del estado plurinacional de Bolivia a partir de 2006. En diciembre de 2009, diez meses después de que la nueva constitución política del estado (CPE) entre en vigencia, el municipio de Charazani votó exitosamente por la autonomía indígena originaria campesina (AIOC).¹⁹

En este contexto de "etnogénesis", Alderman (2016, 122) argumenta que "el reconocimiento de la identidad cultural kallawayas [por la UNESCO] era importante para promover la autoestima y la autoconciencia kallawayas como un pueblo". La UNESCO reconoció con mayor énfasis a las comunidades del primer rango como "ayllus exclusivamente dedicados a la medicina tradicional" (Viceministerio de Culturas 2002, 11). Pero, también reconoció a otras comunidades como "ayllus kallawayas" en un sentido más amplio, por decir cultural, como dice Gómez. La proclamación implica que la cultura kallawayas tiene algo específico, de ahí el énfasis en la medicina tradicional, pero, al mismo tiempo, características comunes de una cosmovisión sincretizada y compartida en todos los

población ya se autodeterminó Kallawayas en un sentido de un pueblo minoritario o nación política en el Estado Plurinacional de Bolivia (INE 2012).

¹⁸ Para la autora, él presenta una crítica y táctica política por parte de un grupo particular, basándose en una identidad compartida en el espacio público con el interés de mostrar unidad durante luchas por reconocimiento y derechos igualitarios.

¹⁹ En la constitución política del estado (CPE) de 2009 figura la autonomía indígena originaria campesina (AIOC) como un reconocimiento del "autogobierno como ejercicio de la libre determinación de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, cuya población comparte territorio, cultura, historia, lenguas y organizaciones o instituciones jurídicas, políticas, sociales y económicas propias" (Artículo 289, CPE). Véase también Artículo 2 de la CPE: "Dada la existencia precolonial de las naciones y pueblos indígena originario campesinos y su dominio ancestral sobre sus territorios, se garantiza su libre determinación en el marco de la unidad del Estado, que consiste en su derecho a la autonomía, al autogobierno, a su cultura, al reconocimiento de sus instituciones y a la consolidación de sus entidades territoriales, conforme a esta Constitución y la ley." La definición de "nación indígena" se encuentra en el Artículo 30 de la CPE: "Es nación y pueblo indígena originario campesino toda la colectividad humana que comparta identidad cultural, idioma, tradición histórica, instituciones, territorialidad y cosmovisión, cuya existencia es anterior a la invasión colonial española."

Andes.

Además, Alderman (2016) dice que la candidatura era parte de un esfuerzo deliberado de manejar la imagen étnica kallawayaya, cambiando su discurso respecto a lo que significa ser Kallawayaya, y combatiendo de esa manera opresiones que los Kallawayas sentían como pueblo étnico. Adhiriéndome a esta idea de Aldermann (2016), argumentaría que el proceso de patrimonialización de la cosmovisión andina de los Kallawayas llega a ser percibido como una medida importante de descolonización del contexto kallawayaya en el sentido, en que se produjo una esperanza dentro de la sociedad kallawayaya de desarticular localmente relaciones asimétricas de poder, desigualdad y dominio persistentes desde hace mucho tiempo (en este caso dentro de la relación ‘originario’–‘misti’/‘vecino’).

Después de la proclamación por la UNESCO las condiciones de trabajo de los médicos kallawayaya cambiaron. Se fundaron nuevas organizaciones kallawayaya a nivel nacional y muchos médicos beneficiaron de lo que se puede llamar la “comercialización patrimonial”. Algunos médicos kallawayaya, como Gómez, se insertaron a espacios de la medicina moderna. Hoy en día, existen varias leyes que destacan la existencia igualitaria de la medicina tradicional ancestral en Bolivia, aún leyes en papel no siempre corresponden con la realidad.

Sin embargo, lo que se percibe como algo positivo, tiene sus aspectos conflictivos. En la actualidad, los médicos kallawayaya se encuentran en una situación de hacer énfasis en la “verdadera” expresión de la identidad kallawayaya, la medicina tradicional, en el contexto de la reivindicación de la cultura kallawayaya como pueblo o nación indígena. Rösing (2008) notó en algunos casos éticas cambiantes del practicar la medicina kallawayaya con relación a pagos monetarios y maximización de beneficio individual en contextos turísticos u otros ajenos a la vida cotidiana. Como vimos, la medicina tradicional nace en una estrecha relación con el entorno físico-espiritual, *pacha*. Habrá que ver con mucho más detalle, bajo cuales premisas ontológicas los médicos kallawayaya trabajan en la actualidad y hasta qué punto su adaptación a espacios modernos se manifiesta “solo” discursivamente en su lenguaje.²⁰

Comercialización y profesionalización del *Qantu* en el contexto de reivindicación

El *Qantu* juega un rol esencial en este contexto de reivindicación. Gracias a este género muy famoso y actualmente emblemático de toda la región (y otros elementos culturales representativos y englobadores), se construyó la “comunidad imaginada” (Anderson 1983) que llega ser la actual nación indígena kallawayaya con su respectiva imagen homogénea en presentaciones públicas.

Por ende, Gómez me dijo que “el tema del *Qantu* es ahora más para ocasiones reivindicatorias, de presentación pública de lo que es la nación kallawayaya”. El *Qantu* aparece en el contexto de la nación indígena kallawayaya como una música representativa y de reivindicación identitaria. Es más: en los talleres de la UNESCO se mencionó directamente el potencial de comercialización y desarrollo local (fuentes de ingresos económicos adicionales). Esta dinámica alrededor del “objeto cultural” del *Qantu* mina los aspectos curativos como una práctica relacional en un sentido indirecto. El *Qantu* deja ser una música “ancestral” en el sentido de una expresión participativa relacionada a la convivencia con seres vivos humanos y no-humanos en *pacha*, donde, por ejemplo, ancestros son “incorporados” en ciertos picos de montaña (*machula*, *awicha*, *apu*), para transformarse en una música “ancestral” en el sentido de los derechos culturales

²⁰ Véase De la Cadena (2015) por un ejemplo en el contexto de Cuzco.

propagandeados por la UNESCO.

En tal contexto, el término “ancestral” juega un rol importante en la reivindicación de la autoría del *Qantu* como un elemento cultural perteneciente a la nación indígena kallawayaya. Así mismo, legitima su comercialización como parte de sus derechos culturales, los cuales se aplican solamente en términos del pasado y de las continuidades de los actores indígenas de hoy en un sentido de descendencia y genealogía (Llanos y Spedding 2009).²¹ Respecto a la reivindicación de la autoría del *Qantu*, Gómez me explica que

obviamente, la proclamación del patrimonio ha sido transcendental para hacer promoción justamente de las músicas, el *Qantu* más que todo. Se ha podido difundir mucho a partir de la proclamación, y también reconocer la autoría, porque también existían grupos que lo han imitado, no, queriendo ver el tema de que serían los autores de esa música.

Mientras que en el contexto de la medicina tradicional existieron preocupaciones sobre la biopiratería o el uso no-autorizado y no-compensado del conocimiento médico de los Kallawayas en contextos ajenos (Callahan 2011), se puede hablar en el contexto del *Qantu* de preocupaciones sobre la piratería musical o el uso no-autorizado y no-compensado de elementos musicales en contextos ajenos. Por ende, el gobierno municipal de Charazani aprobó una ley de músicas “ancestrales” en 2016, que declara el *Qantu* y otros géneros musicales de la región propiedad intelectual colectiva de la nación indígena kallawayaya. El involucramiento de cuestiones de autoría es un indicio de un proceso, en el cual prácticas culturales pueden transformarse en objetos alienables dentro de una economía política de la cultura, donde el valor potencial de (inter)cambio de la performance asume prioridad sobre cualquier valor de su uso (Bigenho 2002).

Lo que se busca es desarrollo local, la comercialización de bienes culturales y una alternativa de ingresos económicos, por ejemplo, a través de un turismo con base comunitaria. El presidente del grupo de *Qantu* de Niñocorin, por ejemplo, colaboró durante mi trabajo de campo con agencias nacionales de viajes en ofrecer participaciones en rituales kallawayaya con música. En este sentido, Mújica (2014a) habla de un “binomio cultura-desarrollo” dentro de las concepciones de la UNESCO, ya que aspectos de economía y turismo están netamente ligados al concepto del patrimonio cultural inmaterial (véase también Bigenho *et al.* 2015; Kutukdjian y Corbett 2010; McKercher y duCros 2002).

Es interesante como estos aspectos de comercialización se alinean con demandas sobre un reconocimiento oficial de los músicos de *Qantu* como músicos “profesionales”. Durante un *akhulliku* -el mascar colectivo de la hoja de coca que usé como un tipo andino de grupo focal- con los músicos de grupo de *Qantu* de Niñocorin, tuvimos la siguiente discusión, la cual reproduzco en parte:

SH: ¿Cómo, tener reconocimiento, de qué forma, más o menos?

Mario: Algún tipo de reconocimiento oficial, por el Ministerio de Culturas, tal vez. Como los médicos también tienen, y ahora trabajan y ganan bien.

Ponciano: Si, a los músicos de banda, o de las orquestas que vienen, a ellos dicen que son músicos profesionales, pero a nosotros no. Nosotros somos pues músicos profesionales también, de música autóctona.

²¹ Ingold (2000) argumenta que el modelo genealógico, tan omnipresente en el pensamiento moderno y fundamento de las definiciones de “pueblo indígena” en documentos internacionales de la ONU o la OIT, presenta una historia de personas en la forma muy particular de una historia de conexión genealógica y descendencia, la cual se desdobra sin tomar en cuenta las relaciones actuales de la gente con elementos humanos y no-humanos de su territorio, por ejemplo, algunos cerros que son “ancestros”.

SH: O sea, ¿hay una discriminación, a que se debe?

Feliciano: Tal vez, porque ellos pueden leer notas, o aprenden de manera más formal. Pero, sería bueno un reconocimiento, porque hay esta diferencia en el estatus, entre música profesional y música autóctona.

La demanda de ser reconocidos como músicos “profesionales” se basa en las experiencias del reconocimiento de los médicos kallawaya en el contexto patrimonial. Aparte de que existen esperanzas de obtener más ingresos económicos viendo las experiencias de los médicos kallawaya, los músicos discuten discriminaciones relacionadas a la percepción pública de los músicos de la banda o de la orquesta como músicos “profesionales”; un contexto muy similar al cual de los médicos kallawaya antes del reconocimiento por la UNESCO. En una estrategia similar a la de los médicos kallawaya, que introdujeron términos de la medicina moderna en su discurso, los músicos del *Qantu* se encuentran transformando sus normas sociales para adaptarse a sentidos más “profesionales” del hacer música.

En desmedro de la participación social

Quisiera volver al contexto de la fiesta patronal en Chajaya y el aniversario de la provincia en Charazani. Durante toda la fiesta en Chajaya quise preguntar al presidente del grupo de *Qantu* si sería posible tocar con ellos en la fiesta patronal. Al final no pude, porque el *pasante* siempre tuvo la intención de involucrarme en tomar y bailar. En el camino a Charazani tuve una conversación con el presidente respecto a mi participación en el aniversario en Charazani. “Siempre quería preguntarle si me podría juntar a tocar con ustedes. Pero, no había oportunidad. ¿Sería posible que pueda tocar con ustedes ahora en la plaza de Charazani?”, le pregunté. El presidente me respondió: - “No creo, porque no sabemos si puedes tocar o no. Tampoco conoces los temas. Tendrías que practicar antes.” –“Si, entiendo. ¿Tal vez puedo venir a los ensayos?”, interrogué. El presidente se rio, y me respondió: - “No ensayamos, hermano, directo vamos a tocar, y normalmente nosotros nos presentamos como grupo”. Primeramente, pensé que esta forma de evaluar la calidad del nuevo integrante, tal vez, fue un caso muy especial relacionado a mi persona como persona ajena. Pero, cuando hablé con algunos jóvenes en Niñocorin y en la región, surgieron aspectos muy similares. Parece que los grupos son menos abiertos respecto a la integración de nuevos integrantes, reflejando de esa manera nuevas normas sociales que minimizan la participación.

El presidente del conjunto -un poder centralizado en una persona similar a la estructura de la banda (véase Mújica 2014b)- es responsable de la mayoría de los asuntos organizativos, como negociaciones de contratos y la inserción de nuevos músicos, los cuales tienen que ser pagados después de la performance musical. En tal sentido, la integración de nuevos músicos depende mucho de la evaluación de habilidad, conocimiento y experiencia de la persona. Eso levanta preguntas sobre como estas habilidades son adquiridas. En sí, no hay muchos jóvenes en la comunidad de Niñocorin, porque migran a buscar nuevas oportunidades de educación superior o de trabajo. Además, no tienen mucho interés en la música “autóctona”, lo que algunos culpan a la introducción de nueva tecnología (radio, tele, celulares, entre otros), haciendo que no participen en las actividades sociales como las fiestas con música colectiva (Bold 2016). Por lo tanto, no hay muchas personas para acoplarse al grupo tampoco, y a veces intercambian músicos entre comunidades vecinales para llenar la tropa, especialmente en contextos de parentesco.

Uno de los hijos de mi anfitrión me explicó que dejó de tocar en el grupo de *Qantu*, porque los más experimentados exigieron mucha perfección para “no fracasar el sonido”. Eso evidencia la importancia que dan al sonido en la actualidad. El nuevo contexto de la producción musical del

Qantu, expresada en una relación comercial-mercantilista, impone un sistema que busca anticipativamente la perfección para tener una ventaja competitiva y justificar la demanda (Mamani 2005). Por ende, y en contraste de lo dicho sobre la tradición participativa y la priorización del elemento social, el nuevo músico debería practicar individualmente hasta un nivel sofisticado, permitiéndole esto la integración al conjunto en un futuro. Así, el músico experimentado y sabio tiene cierto estatus superior al músico principiante, que tarda a ser reconocido plenamente en el grupo. Tal es el caso con el aprendiz Leonel, quien me dijo que está practicando mucho para memorizar los temas y presentarse en las fiestas locales o reivindicatorias, las cuales implican o un pago monetario o prestigio social. Nunca vi una incorporación de músicos de una manera espontánea. El elemento participativo se manifiesta a través de la danza.

Esto me lleva a pensar sobre el sentido de tocar *Qantu* en diferentes contextos actuales, involucrando también diferentes públicos. En el caso de performances contratados, como por ejemplo fiestas patronales, las expectativas del contratante y sus invitados sobre la “profesionalidad” de los músicos son generalmente distintas al caso de las festividades reivindicatorias, como por ejemplo el aniversario de la provincia, donde los organizadores y participantes tienen un motivo distinto en juntarse. Tal es el caso en performances turísticos para un público no-indígena.

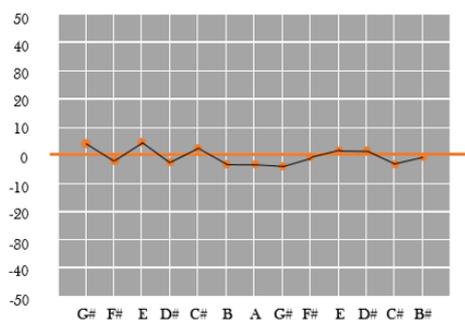
Las comunidades de la región kallawayaya mantuvieron la tradición de tener maestros en la construcción de las *qantuphukuna*, quienes cuidaban minuciosamente las medidas, o palitos de bambú o madera que contienen las relaciones y tamaños deseados de los tubos (Langevin 1990, 1992; Langevin muestra también un análisis de la tropa de Quiabaya). Las afinaciones resultantes de los instrumentos de cada “voz” producen “desviaciones” del temperamento igual. Estas “desviaciones” producen batimientos o pulsaciones notorias, una estética multifónica de sonidos complejos muy particular en los grupos colectivos de los Andes, donde los instrumentos musicales, por ejemplo, las *qantuphukuna* tocadas casi al unísono, y en octavas, quintas y cuartas paralelas están construidas intencionalmente con alturas ligeramente desiguales (Gérard 2015).²² Muchos músicos indígenas perciben este sonido multifónico como dando “sabor” al sonido del grupo, y probablemente rechacen la tropa de instrumentos afinados en temperamento igual por la falta de “sabor” (Stobart 2006, 193). En Niñocorin, conocí a un constructor mayor que raras veces construye nuevas *qantuphukuna* en la actualidad. Me explicó, que muchos grupos de la región prefieren comprarlas en La Paz o El Alto. En este caso, las compran de los maestros constructores de la comunidad altiplánica de Walata Grande, un centro especializado en la construcción de aerófonos andinos (Gutiérrez y Gutiérrez 2009). Los músicos lo justifican, diciendo que “son bien afinadas y tienen mejor calidad”. Algunos maestros constructores Walateños adoptaron nuevas tecnologías para afinar las *phukuna*, como el afinador electrónico cromático, permitiéndoles afinar cada tubo individualmente según una afinación occidental igualmente temperada y estandarizada (La 440 Hz).

²² “Las orquestas nativas están compuestas por conjuntos de flautas (*tropas*), generalmente de diferentes tamaños, acompañados por instrumentos de percusión como bombos, cajas, tambores, platillos, etc. La ejecución es colectiva y no individual. Las flautas tocan una sola melodía en paralelo, en cuasi unísono, octavas, cuartas, quintas, etc. El detalle reside en que intencionalmente no se igualan exactamente las alturas entre instrumentos de una misma ‘voz’ lo que provoca un notorio batimiento que densifica o ‘enturbia’ la percepción sonora global” (Gérard 2015, 44).

Qantu (Ch'uli Niñocorin) hecho en WalataEscala heptatónica Mi Mayor sin desviaciones de cents

Khati: G#(4) E(-5) C#(2) A(-4) F#(-1) D#(1) B(-1)

Ira: F#(2) D#(-3) B(-4) G#(-5) E(1) C#(-4)

Qantu (Ch'uli Niñocorin) hecho en NiñocorinEscala heptatónica Mi Mayor con desviaciones de cents

Khati: G#(-48) E(-2) C#(-30) A(13) F#(24) D#(33) B(10)

Ira: F#(45) D#(17) B(-15) G#(-12) E(25) C#(38)

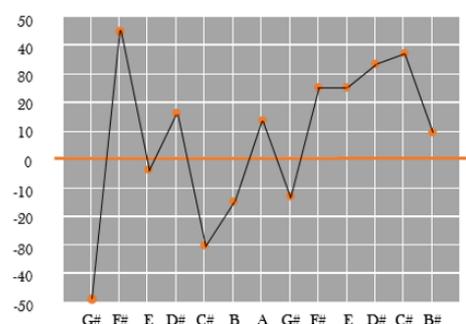


Figura 8: Análisis de *qantuphukuna* hechas en Walata Grande y Niñocorin (notación sistema de nomenclatura alfabética; traducción al sistema de nomenclatura latina: escala heptatónica MI Mayor: E=Mí; F#=Fa#; G#=Sol#; A=La; B=Si; C#=Do#; D#=Re#; E=Mí)

Consecuentemente, el cambio en la construcción de instrumentos y las actitudes de selección de instrumentos por parte de los músicos ha resultado en una diferencia de sonido de los conjuntos. Por lo tanto, la afinación estandarizada del temperamento igual elimina las estéticas multifónicas, como por ejemplo los batimientos o pulsaciones, tan características de la música colectiva de los Andes (véase el análisis ejemplificado con las *qantuphukuna* hecho en Walata Grande y Niñocorin; Figura 8). En vez de rechazar estas *phukuna* con afinación igualmente temperada como ocurre en otros contextos (cf. Stobart 2006, 193), algunos músicos de los conjuntos de *Qantu* explícitamente las buscan por sus afinaciones “profesionales”.²³

Además, hay una tendencia de que las comunidades de la región kallawayaya se especializan o “profesionalizan” en tocar un género particular, que posteriormente tocan sobre todo el año y para cualquier acontecimiento social.²⁴ Desde mi punto de vista, estas dinámicas son adaptaciones

²³ Diría que esta percepción dominante de la escala igualmente temperada como una “escala profesional” es un caso de lo que Bithell (2003) llama la colonización de la mente y del oído musical (véase, también, Solomon 2012).

²⁴ Es conocimiento común que el mejor grupo de *Pifano* en la región kallawayaya viene de Charazani o Chulina, el mejor grupo de *Montonero* de Amarete, el mejor grupo de *Qina Chatre* de Cañizaya, y el mejor grupo de *Qantu* de Niñocorin o Quiabaya. Esto sería justo el contrario de lo que muestra Buechler (1980) en la comunidad de Irpa Chico, donde los comunarios tocan unos 12 tipos de instrumentos y géneros musicales durante el año, cada uno relacionado a una actividad, periodo y fiestas calendáricas.

para justificar la demanda de ser reconocidos como músicos “profesionales”, ya que recurren a elementos de una supuesta “profesionalidad” musical, por ejemplo, aprendizaje más formal, afinaciones “profesionales”, o especialización en tocar un género particular. Finalmente, no sorprende que el *Qantu* como práctica representativa en el contexto patrimonial kallawayaya y de la reivindicación de la identidad kallawayaya como nación indígena tiende a incorporar valores sociales de una performance más escenificada, la cual, en términos de Turino (2008), se refiere a situaciones donde un grupo de personas, los músicos, prepara y proporciona música para otro grupo, la audiencia, la cual no participa directamente en la actividad musical.

Conclusiones

En este artículo analicé el impacto de la proclamación de la cosmovisión andina de los Kallawayas en la reproducción del *Qantu* en la actualidad. Mostré como el *Qantu* se desarrolló como una expresión representativa en el contexto de la reivindicación de la cultura kallawayaya como *nación indígena* a partir de la proclamación por la UNESCO en 2003. Argumentaría, que justamente el *Qantu* era sujeto a esa transformación porque es uno de los más famosos géneros musicales de la región, representando la identidad kallawayaya desde un punto de vista de la nación indígena, no tanto de los médicos tradicionales. Si bien es difícil definir el momento exacto cuando el uso social del *Qantu* se transformó, pienso que pude mostrar como la proclamación por UNESCO contribuyó a su desvinculación, fomentando ideas sobre la comercialización del *Qantu* como un objeto cultural y la profesionalización del hacer música en relación con discriminaciones que sienten los músicos del *Qantu* en el contexto local. Interesantemente, los músicos del *Qantu* de Niñocorin basaron sus demandas de reconocimiento como músicos profesionales en las experiencias de los médicos kallawayaya en el contexto patrimonial.

Si bien la comercialización del *Qantu* como parte de las críticas sobre el patrimonio y las repercusiones de las declaraciones de la UNESCO es un tema controversial, vale la pena enfatizar el potencial “descolonizador” en el sentido de una desarticulación de las relaciones asimétricas entre *originarios-vecinos/mistis* en la región. En este contexto, una pregunta interesante sería como el patrimonio podría ser una herramienta práctica de ejercer un control autónomo sobre el *Qantu*, articulando de esa manera una independencia económica en relación con los *vecinos* o *mistis* de la región. Sin embargo, en muchos casos, el aspecto económico y la comercialización del *Qantu* como objeto cultural causaron mucha desestabilidad y desconfianza en la comunidad de Niñocorin, donde realmente deberían gobernar normas sociales de la vida y economía comunitaria.

Concluyendo podemos decir que el *Qantu* como una expresión relacional del bienestar corporal-individual y social-comunitario, se transformó en a) un objeto cultural con potencial de desarrollo local y fuente de ingresos adicionales, b) en un discurso de “musicoterapia” apropiado por los médicos herbolarios en el contexto urbano y en los espacios de la medicina moderna. Parece que, para la UNESCO, la continuidad de prácticas culturales en la actualidad es cuantitativa y paradigmáticamente más importante que la calidad de su significancia social.

BIBLIOGRAFIA

- Alberti, Benjamin. 2012. "Cut, Pinch and Pierce. Image as Practice among the Early Formative La Candelaria, First Millennium AD, Northwest Argentina". En *Encountering Imagery. Materialities, Perceptions, Relations*, ed. Ing-Marie Back Danielsson, Frederik Fahlander y Ylva Sjöstrand, 13-89. Stockholm: Studies in Archaeology 57.
- Alderman, Jonathan. 2016. "The Path to Ethnogenesis and Autonomy: Kallawayá-consciousness in Plurinational Bolivia". Tesis de Doctorado, Universidad de St. Andrews.
- Allen, Catherine. 2015. "The Whole World is Watching. New Perspectives on Andean Animism". En *The Archaeology of Wak'as. Explorations of the Sacred in the Pre-Colombian Andes*, ed. Tamara L. Bray, 23-46. Colorado: University Press of Colorado.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.
- Arnold, Denise. 2017. "Hacia una antropología de la vida en los Andes". En *El desarrollo y lo sagrado. Resignificaciones, interpretaciones y propuestas en la cosmopraxis*, ed. Heydi Tatiana Galarza Mendoza, 11-40. La Paz: ISEAT.
- _____. (ed.). 1998. *Gente de carne y hueso: Tramas de parentesco en los Andes*. La Paz: CIASE e ILCA.
- Bastien, Joseph. 1986. "Etnofisiología andina. Evidencia Lingüística, metafórica, etiológica y etnofarmacológica para conceptos Andinos sobre el cuerpo". *Arinsana* 1: 5-24.
- _____. 1985. "Qollahuaya-Andean Body Concepts: A Topographical-Hydraulic Model of Physiology". *American Anthropologist* 87(3): 595-611
- _____. 1983. "Pharmacopeia of Qollahuaya Andeans". *Journal of Ethnopharmacology* 8 (1983): 97-111.
- _____. 1978. *La montaña del cóndor: Metáfora y ritual en un ayllu andino*. La Paz: Hisbol.
- Baumann, Max Peter. 1985. "The Kantu Ensemble of the Kallawayá at Charazani (Bolivia)". *Yearbook for Traditional Music* 17: 146-166.
- Bigenho, Michelle. 2002. *Sounding Indigenous. Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bigenho, Michelle; Cordero, Juan Carlos; Mújica, Richard; Rozo, Bernardo y Henry Stobart. 2015. "La propiedad intelectual y las ambigüedades del dominio público: casos de la producción musical y la patrimonialización". En *Lo público en la pluralidad. Ensayos desde Bolivia y América Latina*, ed. Gonzalo Rojas Ortuste, 131-161. La Paz: Editores Plurales.
- Bithell, Caroline. 2003. "Shared Imaginations: Celtic and Corsican Encounters in the Soundscape of the Soul". En *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, ed. Martin Stokes y Philip Vilas Bohlman, 27-72. Lanham, MD: The Scarecrow Press, Inc.
- Bold, Rosalyn. 2016. "Landscapes of Alterity. Climate Change in Contemporary Bolivia". Tesis de Doctorado, Universidad de Manchester.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1988. "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos". *Anuario Antropológico* 86: 13-52.
- Borras, Gérard. 1995. "Les Aérophones Traditionnels Aymaras dans le Département de La Paz (Bolivie)". Tesis de Doctorado, Universidad de Toulouse.
- Buechler, Hans. 1980. *The Masked Media. Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands*. The Hague: Mouton Publishers.
- Burman, Anders. 2011. *Descolonización Aymara: Ritualidad y política (2006-2010)*. La Paz: Plural Editores.

- Callahan, Mollie. 2011. "Signs of the time: Kallawayá Medial Expertise and Social Reproduction in 21st Century Bolivia". Tesis de Doctorado, Universidad de Michigan.
- Canessa, Andrew. 1998. "Procreation, Personhood and Ethnic Difference in Highland Bolivia". *Ethnos* 62(2): 227-47.
- Cavalcanti-Schiel, Ricardo. 2014. "Como construir y sobrepasar fronteras etnográficas. Entre los Andes y Amazonía, por ejemplo." *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46(3): 453-465.
- Chaumeil, Jean-Pierre. 2016. "Speaking Tubes: The Sonorous Language of Yagua Flutes". En *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, eds. Jonathan D. Hill y Jean-Pierre Chaumeil, 49-68. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Clayton, Martin; Sager, Rebecca y Udo Will. 2004. "In Time with the Music. The Concept of Entrainment and its significance for ethnomusicology." *ESEM CounterPoint*, Vol.1, 2004.
- Conklin, Beth y Lynn Morgan. 1996. "Babies, Bodies, and the Production of Personhood in North America and Native Amazonian". *Ethos* 24(4): 657-694.
- De la Cadena, Marisol. 2015. *Earth Beings. Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham and London: Duke University Press.
- De Munter, Koen. 2016. "Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara". *Chungara Revista de Antropología Chilena* 48(4): 629-644.
- DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. London: Cambridge University Press.
- Fernández Juárez, Gerardo. 1998. *Los Kallawayas. Medicina indígena en los Andes bolivianos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gutiérrez, Ramiro y Edwin Gutiérrez. 2009. *Música, danza y ritual. Una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el chaco boliviano*. La Paz: Fautapo.
- Descola, Phillipe. 2012. *Mas allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gérard, Arnaud. 2015. "Tara: La estética del sonido pulsante – una síntesis." En *Mundo Florido. Arqueomusicología de las Américas. Vol. 4*, ed. Matthias Stöckli y Mark Howell, 43-64. Berlin: Ekho Verlag.
- Hachmeyer, Sebastian. 2017a. "Atrayendo y Deteniendo Ankari. Cambio Musical y Climático en la Región Kallawayá en el Norte de Bolivia". Tesis de Maestría, Universidad de Suecia.
- _____. 2017b. "Music, Climate, and Therapy in Kallawayá Cosmology (Part I): Sonorous Meshwork, Musical Performativity, and the Transformation of Pacha." *Ecomusicology Review* (5).
- Halbmayer, Ernst. 2012. "Amerindian Mereology. Animism, Analogy, and the Multiverse". *Indiana* 29 (2012): 103-125.
- Holbraad, Martin y Morten A. Pedersen. 2017. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. London: Cambridge University Press.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skills*. London and New York: Routledge.
- Kistemann, Thomas y Wilhem Lauer. 1990. "Lokale Windsysteme in der Charazani-Talung (Bolivien) (Local Wind Systems in the Charazani Valley (Bolivia))". *Erdkunde* 44(1): 46-59
- Kohn, Eduardo. 2013. *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kutukdjian, Georges y John Corbett. 2010. *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*. Informe Mundial de la UNESCO. Paris 07: UNESCO.
- Langevin, André. 1992. "Las zamponas del conjunto de kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera

de tubos: datos etnográficos y análisis semiótico". *Revista Andina* 10(2): 405-440.

_____. 1990. "La organización musical y social del conjunto de kantu en la comunidad de Quiabaya (provincia de Bautista Saavedra), Bolivia". *Revista Andina* 8(1): 115-137.

Llanos, David y Alison Spedding. 2009. "Los valles interandinos del Norte. Charazani y las identidades en la región kallawayá". En *¿Indígenas u obreros? La construcción política de identidades en el Altiplano boliviano*, ed. Denise Arnold, 397-428. La Paz: Fundación UNIR-Bolivia.

Loza, Carmen Beatriz. 2004. *Kallawayá: Reconocimiento mundial a una ciencia en los Andes*. La Paz: Viceministerio de Cultura.

McKercher, Bob y Hilary duCros. 2002. *Cultural Tourism. The Partnership Between Tourism and Cultural Heritage Management*. New York: Haworth Press.

Mamani, Edwin. 2005. "La continuidad dinámica y práctica de la música instrumental Andina en los artesanos de Walata residentes en la ciudad de El Alto". *Textos Antropológicos* (15)1: 51-77.

Mújica, Richard. 2017. "Patrimonialización de la música-danza de la *sikuriada*: Tensiones entre patrimonial cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano". En *Nuevas tendencias: Desigualdades persistentes en América Latina*, ed. Fabiana Espíndola, 13-60. Buenos Aires: CLACSO.

_____. 2014a. "Cultura, desarrollo y patrimonialización. Acercamiento a la vinculación entre desarrollo y patrimonio cultural en Bolivia". Ponencia presentada en el II. Congreso plurinacional de Antropología, La Paz, Bolivia, septiembre 22-25, 2014.

_____. 2014b. "Quina Quina y bandas en la fiesta de San Pedro y San Pablo: Dinámicas musicales y culturales en la localidad de Tiwanaku". Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Ochoa Gautier, Ana Maria. 2016. "Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology." *Boundary 2* (43)1: 107-141. (<https://doi.org/10.1215/01903659-3340661>)

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

_____. 1996. *Rituales para llamar la lluvia*. La Paz and Cochabamba: Los amigos del libro.

Schramm, Raimund. 1992. "Ist'apxam! – Escuchen! Tradiciones musical y oral aymaras". En *La cosmovisión aymara*, eds. Hans van den Berg y Norbert Schiffers, 309-349. La Paz: UCB/hisbol.

Solomon, Thomas. 2012. "Where is the Postcolonial Ethnomusicology?". En *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and beyond*, eds. Sylvia Nannyonga-Tamusuza y Thomas Solomon, 216-249. Kampala: Fountain Publishers.

Spivak, Gayatri. 1987. *Other Worlds. Essay in Cultural Politics*. Routledge: New York and London.

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

_____. 2013. "Staging Sound: Acoustic Reflections on Inca Music, Architecture and Performance Spaces". En *Flower World: Music Archaeology of the Americas. Vol 2.*, eds. Matthias Stöckli y Arnd Atje Both, 11-35. Berlin: Ekho Verlag.

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

_____. 2002. "Sensational sacrifices. Feasting the Senses in the Andes". En *Music, Sensation and Sensuality*, ed. Linda Austern. New York: Routledge.

_____. 2000a. "Bodies of Sound and Landscapes of Music: A View from the Bolivian Andes". En *Musical Healing in Cultural Contexts*, ed. Penelope Gouk, 26-45. London: Routledge.

_____. 2000b. "Bolivia (música indígena andina)". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed., Emilio Casares, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y María Luz González

Peña. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Titon, Jeff Todd. 2009. "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint". *The World of Music* 51(1): 119-137.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

_____. 1993. "The History of a Peruvian Panpipe Style and the Politics of Interpretation". En *Ethnomusicology and Modern History*, ed. Stephen Blum, Philip Vilas Bohlman y Daniel Neuman, 121-138.

_____. 1989. "The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru". *Ethnomusicology* 33(1): 1-30.

UNESCO. 2017. *Tejiendo los saberes kallawayas. Aproximaciones a la historia y medicina kallawayas*. Quito: Ecuador.

Viceministerio de Culturas. 2002. *Cosmovisión andina de la cultura kallawayas. Candidatura de la República de Bolivia para su proclamación como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*. La Paz: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Viceministerio de Culturas.

Vilaça, Aparecida. 2002. "Making Kin Out of Others in Amazonia". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 8: 347-365.

Viveiros de Castro, Eduardo. 1998. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4(2): 469-488.

Whitney Templeman, Robert. 1994. "We answer each other. Musical Practice and Competition among Kantus Panpipe Ensembles in Bolivia's Charazani Valley". Master Thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Fuentes de Página Web:

Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia
(<http://www.ftierra.org/index.php/component/attachments/download/6>)

Instituto Nacional de Estadísticas. Censo Nacional de Población y Vivienda 2012.
(<http://datos.ine.gob.bo/binbol/RpWebEngine.exe/Portal?LANG=ESP>)

Instituto Nacional de Estadísticas. Censo Nacional de Población y Vivienda 2001.
(<http://datos.ine.gob.bo/binbol/RpWebEngine.exe/Portal?LANG=ESP>)

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

Sebastian Hachmeyer es alumno de doctorado de la Universidad de Londres Royal Holloway en los departamentos de Música y Geografía. Tiene formación académica en antropología y sociólogo ambiental, así como en ecología humana. Ha trabajado entre 2014-2016 en la región kallawayas en varios temas relacionados a la música, el clima, las curaciones y el medioambiente. Es investigador del *Centro de Culturas Originarias Kawsay* de Cochabamba, y miembro del *Ayllu Pacha Ajayu*, un grupo musical basado en La Paz, que investiga y practica los sentidos espirituales y curativos de la música de los pueblos. Actualmente, investiga temas ecomusicológicos para su disertación, la cual se trata de la construcción de instrumentos de viento en el altiplano paceño y el uso sostenible de los bambúes musicales de Bolivia.

Cita recomendada

Hachmeyer, Sebastian. 2018. "El *Qantu* y la musicoterapia en el contexto patrimonial kallawayá". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 21-22 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES