

**Canto y feminidad entre los *jalq'a*
y los *tarabuco* (Bolivia)**

Rosalía Martínez

Canto y feminidad entre los *jalq'a* y los *tarabuco* (Bolivia)¹

Como otras sociedades del mundo indígena, los *jalq'a* y los *tarabuco* de la región de Sucre construyen con sus prácticas musicales la diferencia de género; o sea, distinguen lo masculino de lo femenino. Encontramos así una distribución sexuada de los roles musicales en la que los hombres –salvo excepciones rituales– tocan los instrumentos y las mujeres cantan. Aunque los hombres suelen también utilizar la expresión vocal, el ideal estético se encuentra en la voces agudas de las mujeres. Una primera mirada a las prácticas vocales femeninas revela que estas son puestas en relación con el ciclo vital y delimitan en él grandes etapas. A través del canto, las mujeres recorren un camino que las lleva desde el tiempo y el espacio salvaje al mundo socializado de la cultura, recorrido que, simultáneamente, juega un rol esencial en la elaboración de la feminidad.

Palabras clave: Andes, música, feminidad, género, voz

Singing and femininity among the *jalq'a* and *tarabuco* (Bolivia)

Like other societies of the indigenous world, the *jalq'a* and *tarabuco* from the Sucre region use their musical practices to define gender difference; to set the boundary between masculine and feminine. Thus, there is a gender distribution of the musical roles where men -except in some rituals- play the instruments and women sing. Although men also sometimes join in the singing, the aesthetic ideal is in the women's high pitched voices. A first glance at feminine vocal practices reveals that these are associated with the life cycle and divide it large stages. Through their singing, women move from a wild untamed time and space towards the socialized world of culture, a journey that, at the same time, plays an essential role in the elaboration of femininity.

Keywords: Andes, music, femininity, gender, voice

¹ Este texto es una versión traducida y aumentada del trabajo "Quand chanter c'est être femme, voix et féminité chez deux groupes quechua de la Bolivie", publicado en *Musiques d'Amérique Latine*. Actas del coloquio homónimo, 5-20. Cordes: La Talvera, GEMP, 1998.

Así soy cantante lengua de fuego
(*Jina takirapa kani*)

Entre los *jalq'a*² y los *tarabuco*³, dos grupos quechua de la región de Sucre donde trabajo desde hace varios años⁴, es usual escuchar afirmaciones tales como “en música somos los varones los que mandamos”, o “cuando el varón toca el charango y una jovencita canta, él es el que guía, ella sigue”. En efecto, en toda esta zona, la esfera de la música es considerada como esencialmente masculina: son los hombres los que componen las melodías, construyen los instrumentos y los tocan. Sin embargo, es a las mujeres a quienes incumbe la responsabilidad del canto y sin su presencia la interpretación de numerosos repertorios no se considera enteramente lograda: “faltan las mujeres”, dicen los hombres cuando cantan solos. Los hombres pueden también cantar –de hecho existen repertorios como el del carnaval tarabuco (*pujllay*), que son exclusivamente masculinos–; no obstante, el modelo de belleza ante el cual todos suspiran es el de la aguda voz femenina. Es un cumplido decir a un muchacho que canta bien, que lo hace “como una *imilla*”, como una joven soltera.

La distribución particular de roles –canto / femenino e instrumento / masculino– se inscribe en el marco de un complejo mítico-ritual ampliamente difundido en los Andes y en la América indígena⁵, el cual implica que, salvo excepciones, las mujeres no tocan los aerófonos, es decir, la familia organológica predominante en los instrumentos de origen americano. Esta situación, que se encuentra desde los grupos Mapuche del sur de Chile hasta los Salish de la Columbia británica (Beudet 1997), se ha extendido en el mundo andino, probablemente desde la época colonial, a otros instrumentos como las cuerdas. A partir de un análisis detallado de diversos mitos y datos etnográficos procedentes de las tierras bajas de América del Sur (Chaco, Amazonas), Beudet (1997: 153) formula la hipótesis de

² Los *jalq'a* constituyen un grupo quechua de aproximadamente 30.000 personas, que viven en comunidades dispersas en un extenso territorio ubicado al oeste y noroeste de la ciudad de Sucre.

³ Las comunidades *tarabuco* se sitúan al este de Sucre. La población del área cultural llamada corrientemente “*tarabuco*”, se estima en unas 12.000 personas.

⁴ Los datos citados aquí provienen esencialmente de las comunidades *jalq'a* de Irupampa, Potolo y Maragua, y de las comunidades *tarabuco* de Pila Torre, Candelaria y Pisili.

⁵ Una comparación detallada sugiere que, más allá del intercambio histórico, se encuentran trazos comunes entre las prácticas y las conceptualizaciones musicales andinas y amazónicas que pertenecerían a los procesos míticos y al universo religioso. Esto nos lleva a considerar similitudes y diferencias entre los mundos amazónico y andino a partir de una visión cuya profundidad histórica sea considerable y que tenga en cuenta vastos y complejos movimientos de población en la época prehispánica, movimientos que comienzan a ser identificados y analizados (Curtenius Roosevelt 1993).

que numerosas sociedades indígenas americanas establecerían una forma de polarización entre el poder de dar a luz de las mujeres y la utilización de los aerófonos por los hombres asociada a la representación política. Generadora de orden social, esta organización sexuada de la ejecución musical puede por el contrario, cuando se la transgrede, significar el caos.

Es sugerente así que el único momento en que las mujeres *jalq'a* tocan un aerófono (las mujeres *tarabuco* no los tocan jamás), sea durante el carnaval. Se dice entonces que el sonido del clarinete *erqe* tocado por ellas, es "la voz del *saxra*", divinidad central de este ritual, en la que predomina el valor de desorden, caos e incluso destrucción. Las *calcha* de la región de Potosí tocan también un aerófono, la flauta *jant'arki*, únicamente en carnaval, cuando el *paqoma* –entidad con contenidos muy próximos a los del *saxra jalq'a*– "agarrá" a la gente, "entra" en ella, bajo la forma de ilusiones acústicas y se corre el riesgo de enloquecer.

Algunos discursos indígenas sugieren la existencia de un lazo, de connotación negativa, entre la ejecución instrumental y la fecundidad femenina. Me han comentado en la comunidad *jalq'a* de Irupampa, que si una mujer toca un instrumento pueden interrumpirse sus reglas, o podría secarse la leche de sus pechos, si está criando. Pero no se trata al parecer, por lo menos hoy en día, de una creencia válida. Simplemente, las mujeres no se muestran atraídas por la ejecución instrumental, salvo en casos como el que cuenta Justina de Irupampa:

"Cuando era chica tocaba *thurumi*⁶ [flauta] en los cerros en épocas de lluvias, en las puntas cuidando los animales... *Thurumi* tocan los hombres... ¿'Acaso tienes pájaro para que toques esto'?, me han dicho. Yo tocaba porque tenía miedo, podían venir otros jóvenes, yo vivía solita, tocando podían creer que vivía con mi hermano. Yo era la menor y nadie había para que me acompañe a los 15 añitos".

Otras conductas en relación con el sonido son igualmente sexuadas. Por ejemplo, el silbar es percibido como una actividad exclusiva de los varones: "las mujeres no silbamos nunca, cantamos nomás porque los hombres nos dicen "¿acaso eres hombre?" Canturrear, por el contrario, es vista como una práctica femenina. Así, no solo la música sino también diferentes comportamientos vinculados al universo de los sonidos aparecen en el interior de estas sociedades como un elemento estructurante de la diferencia de género: distinguen lo masculino de lo femenino.

Las líneas que siguen constituyen una primera exploración de las conexiones que los *jalq'a* y los *tarabuco* establecen entre el cantar y la feminidad, cuya coherencia –como veremos– se inscribe en el contexto más vasto de la cosmovisión; concretamente, en el marco de una oposición entre mundo "salvaje" y mundo socializado. En un trabajo precedente analicé en profundidad el problema de cómo en esta zona concepciones musicales y concepciones del universo religioso se encuentran estrechamente articuladas⁷. Cabe solamente señalar aquí, que tal como

⁶ *Thurumi* es el nombre con que los *jalq'a* designan la flauta de aeroducto conocida generalmente como *tarka*.

⁷ Sobre esta cuestión véase Martínez, R. 1994.

ocurre con otros dominios de la cultura —la organización del espacio y del tiempo, o la construcción de identidad étnica, por ejemplo—, los lazos complejos con los que se une la experiencia musical a la feminidad muestran hasta qué punto los sonidos constituyen en estas sociedades un poderoso agente de transformación de la persona y del mundo.

Música y ciclo de vida

Pese a las transformaciones aceleradas que se viven hoy día en las comunidades y aunque los mayores suelen quejarse de que los jóvenes prefieren bailar con las músicas de moda que suelen oír en grandes radiocasetes portátiles, las muchachas siguen cantando. Las jóvenes solteras, las *imillas*, sin embargo, no se deciden fácilmente a sacar la voz en presencia de los demás y es costumbre que se hagan de rogar o empujar por sus amigas con risas, golpes de codo y versos especiales: “Orégano, orégano, canta hermanita” (*urqanitu, urqanitu, takirikuy hermanita*). Una suerte de timidez, de pudor, “miedo” dicen las *imillas*, que surge en las risas sofocadas o a través del gesto de cubrirse fugazmente la boca con la mano o con el chal, acompaña corrientemente el paso al acto de cantar. Esta actitud, que exhibe claramente que el canto en público no es cosa fácil, es abandonada sin embargo en las fiestas y rituales cuando se ha bebido abundantemente chicha, y las voces agudas y vibrantes se suman durante horas al sonido de las flautas o instrumentos de cuerda tocados por los hombres. Más tarde, cuando las muchachas se instalan en una vida estable de pareja, la expresión vocal es sometida a restricciones importantes y es poco frecuente ver a las mujeres adultas cantar. Así, la voz femenina no se expone fácilmente en el espacio público y cuando esto ocurre es durante una etapa precisa de la vida y en condiciones bien definidas.

Una primera mirada a las prácticas vocales revela que estas son puestas en relación con el ciclo vital de la mujer y distinguen en él grandes etapas: es así que el canto aparece definiendo tres períodos distintos de la vida femenina: el de la infancia, el de joven soltera y el de mujer casada. Entre cada uno de estos períodos no es el repertorio, el tipo de cantos, el que varía —por ejemplo, no existen canciones propiamente infantiles, ni canciones de cuna cantadas por las madres— sino otros parámetros, tales como las circunstancias que caracterizan el acto de cantar o bien el grado de frecuencia con el que se realiza.

¿A qué corresponden estas etapas estructuradas por el canto? Los trabajos de Olivia Harris entre los *layni* de las tierras del norte de Potosí, muestran que la transformación progresiva del niño en adulto plenamente socializado se encuentra asociada a una idea de transición del mundo “salvaje” al mundo social de la cultura (ver, por ejemplo, Harris 1980). Un niño de baja edad que muere sin haber recibido ritualmente un nombre —sea en la ceremonia de corte del cabello que se realiza entre los dos y tres años (*rut'u*), sea por intermedio del bautizo católico—

no es enterrado en el cementerio sino en un sitio específico donde será “comido” por los dioses de las montañas asimilados al espacio salvaje, al mundo no-social (*ibíd.*). Arnold, igualmente, saca a luz las representaciones de los *qaqachaka* (grupo étnico de Potosí), que piensan el ciclo de vida como un proceso paulatino a lo largo del cual se llega a ser persona (Arnold *et al.* 2007: 61).

Como se verá, los períodos delimitados por el canto trazan en la vida femenina este recorrido que va desde el mundo salvaje al universo humano y socializado de la cultura. Podría pensarse que en este proceso –como ocurre con la adquisición del conocimiento del tejido (Arnold *et al.* 2007: 59-60)- el cantar es una actividad a través de la cual se construye y se expresa el ser social, pero esto no permite entender por qué la etapa de mujer adulta y enteramente socializada se caracteriza no por la presencia del canto, sino justamente por su poca intensidad o su total ausencia. Cabe preguntarse entonces ¿qué concepciones subyacen a las prácticas vocales?

Tiempo de infancia

De manera semejante a otras sociedades de tradición oral, el aprendizaje musical de los niños en las comunidades quechua no se realiza a través de situaciones formalizadas; además, este tipo de aprendizaje posee otra característica: son los propios niños los que asumen de manera autónoma e independiente la adquisición del conocimiento musical⁸.

Dos procesos distintos de aprehensión del repertorio son citados en los discursos, el primero, es la observación. Las señoras, las *mamas*, cuentan generalmente que han aprendido a cantar “mirando, escuchando en las fiestas a las mayores”. El segundo, es la práctica misma que se considera como una experiencia esencialmente individual; todas dicen que han aprendido a cantar “solitas”, aunque a veces alguna amiga o pariente algo mayor les haya “mostrado algo”.

Sin embargo, aunque no es señalado explícitamente, el juego aparece como una parte central y colectiva de la actividad de aprendizaje. Los niños empiezan a interesarse en la música alrededor de los ocho o nueve años. En una suerte de espejo de las actividades adultas suelen teatralizar los rituales de su comunidad. “jugando” a la fiesta de San Juan, al Carnaval, a la fiesta de Guadalupe. En este contexto se organizan los *takipayanaku*, competencias musicales que poseen un fuerte contenido amoroso, humorístico y lleno de alusiones eróticas. Estimulados por sus grupos respectivos, los niños de ambos sexos se enfrentan riendo y cantando los versos siguientes que han “agarrado” de los grandes.

⁸ Existen sin embargo excepciones que conciernen a ciertos repertorios, como el de los “monos”, tocados por músicos semi-especializados. Algunos músicos indican que aprendieron a tocar con su padre o un pariente cercano.

Soy una buena soltera
 soy solterita de vida
 tengo que encontrar y botar [un amor]

Allin soltirita kani
Soltiritu wira kani
Tarinay wijch'unay tiyan

La adquisición del conocimiento musical a través del “jugar a los rituales” implica que desde una temprana edad se estén creando las estructuras cognoscitivas que constituyen los cimientos de una de las principales características de las músicas andinas: el alto nivel de interpenetración que se da en la situación ritual entre los sonidos y los otros lenguajes, visuales, gestuales o la danza.

Así, aunque el aprendizaje es considerado como el fruto de un trabajo personal, una parte de su práctica puede ser colectiva. De este modo, las niñas aprenden a apropiarse del canto de manera creativa integrando no solo el conocimiento de un ritmo o de una melodía particular, sino también los procedimientos de variación individual (y sus límites) puestos en acción en cada interpretación. Por otro lado, la niña aprende a dominar un vasto conjunto de versos que más tarde podrá combinar libremente y adaptar a cada tipo de música, debido a que la gran mayoría de los textos poéticos son intercambiables entre los diversos repertorios cantados por la comunidad (Carnaval, San Juan, Santa Rosa, etc.). Posteriormente, algunas muchachas compondrán ellas mismas las letras de sus canciones.

En otras culturas del mundo, el aprendizaje musical infantil también se realiza sin la participación de los adultos: los niños de Bali acostumbran a practicar solos la orquesta de gongs *gamelán*⁹; las niñas brasileñas de los barrios pobres de San Pablo se entrenan en sus juegos para entrar en transe y aprenden entre ellas a tocar en los tambores los ritmos de los *orishas* del culto del *candomblé*¹⁰. Pero entre los *jalq'a* y los *tarabuco*, la ausencia de los mayores es una característica que define de manera central este aprendizaje. Es frecuente que las señoras cuenten que cuando niñas practicaron el canto “a escondidas”. No se trata ciertamente de una regla estricta, pero las madres que ven a una hija demasiado joven cantar ante otras personas suelen reprenderlas diciéndoles, en un tono entre serio y bromista: “¿acaso estás en tu edad?”

Otro aspecto particular de estas experiencias musicales infantiles es su asociación con el espacio de las montañas. El momento predilecto para el juego y la música es cuando los niños “van al chivo”; es decir, van a los cerros a cuidar las cabras. La relación con este espacio aparece como un elemento significativo de la práctica musical infantil, si se considera que los niños no acostumbran a cantar ni a tocar un instrumento en el espacio comunitario, incluso aunque estén solos. Los adultos cuentan que esta restricción era mucho más fuerte hace algunos años y constatan que la introducción reciente de la escuela en las comunidades transfor-

⁹ Comunicación personal de Nathalie Jacquemart.

¹⁰ *Barbara et ses amies au pays du candomblé* (vídeo), Carmen Oipari y Sylvie Timbert. Calounga Films, CNRS Audiovisuel, Francia, 1997, 52 min.

ma cada vez más este panorama, ya que los maestros primarios hacen cantar a los niños en distintas actividades escolares. Sin embargo, por el momento, la vida musical de los niños en la escuela suele circunscribirse al ámbito de ésta y de sus actividades, y es poco frecuente verlos cantando o tocando instrumentos espontáneamente en otros lugares comunitarios¹¹.

A la luz de las connotaciones rituales y religiosas que poseen los cerros en estas sociedades y más allá de las razones de orden práctico, el lazo que se establece entre la experiencia musical de la niñez y este tipo de lugares es especialmente revelador. En las culturas andinas, las montañas son un espacio cargado de sentido, lugar asociado al pasado mítico, que en oposición al universo considerado como “social” de la comunidad, mitos y creencias describen como no-social, salvaje. En la esfera musical, las montañas cumplen un rol genésico: en ellas se manifiestan las divinidades que “dan” música (*sereno, saxra, Tata Pujllay*) y son designadas claramente como el lugar de origen de algunos repertorios.

Encontramos, entonces, que la actividad musical infantil no solamente no produce la integración directa del niño a la vida adulta —como sería el caso si los niños participaran junto a sus mayores en situaciones musicales colectivas— sino que por el contrario, marca claramente una separación de ella. El canto se realiza al margen de la vida social comunitaria y en un espacio que encarna en sí mismo la imagen de lo no-social.

Imilla, joven soltera

En la adolescencia, aproximadamente hacia los dieciséis años, la práctica vocal presenta un cambio radical: se efectúa en el espacio de la comunidad y en el marco público de fiestas y rituales, lo que no implica que las jóvenes dejen de cantar en los pastoreos o a veces en privado en las casas cuando están solas tejiendo. En el recuerdo de las señoras, la época de *imilla* se encuentra profundamente marcada por la música y el baile. Ellas cuentan cómo vestidas con sus mejores ropas cantaban y danzaban en ferias y fiestas destinadas a los santos, experiencia que cuando se es joven “se desea hasta llorar”.

A través del canto en este nuevo período, las muchachas asumen cuestiones fundamentales de la vida de su comunidad: la música contribuye activamente a la estructuración de las relaciones interétnicas y con la sociedad mestiza. se encuentra en el centro de la concepción y organización del tiempo y del espacio, y es parte indisoluble de la actividad ritual. El importante rol social de la música en esta época de la vida ha llevado a algunos autores como Harris a sostener que cantar

¹¹ No me ha tocado nunca ver, por ejemplo, niños cantando una ronda o haciendo un juego musical en una casa, en una calle o en un camino de la comunidad.

los textos y componer versos marcan el ascenso al dominio del lenguaje y la integración al mundo social de los jóvenes, dos aspectos que van juntos puesto que el hablar es considerado como el instrumento “que forma el devenir humano” (Harris 1980:75). Empero, un análisis más profundo de las connotaciones del cantar muestra que el uso de la voz en este momento del ciclo vital implica la idea de transición, marcando el hecho de que las jóvenes no están todavía plenamente incorporadas al universo de los adultos.

Tiempo de libertad

Corrientemente, se habla de la música en términos de emoción y placer estético. Los sonidos “hermosos” (*sumaj*) y “claros” (*sut’i*) tienen el poder de crear un estado de “alegría” y de “hacer llorar el corazón”, la capacidad de movilización afectiva de la música está ciertamente en relación con el hecho de que ella constituye uno de los principales lenguajes de la seducción y de la conquista amorosa. Este tema aparece recurrentemente en los textos de las canciones y en contextos extremadamente variados, incluso rituales, en los que versos con contenido amoroso, a veces claramente eróticos, son cantados junto a otros que se dedican a los santos. Así por ejemplo, para el 25 de julio, la fiesta del Tata Santiago, se cantan en la iglesia versos como: “Ay Tata Santiago, tú, arriba del altar en tu caballo blanco y yo, abajo, tu *wawa* [hijo], pobre, pelado [desnudo]....”, y le sigue otro que dice, “dame mujer para mi cama”.

Sin embargo, el juego amoroso se expresa esencialmente a través del *takipayanaku* donde muchachos e *imillas* se enfrentan cantando. Estas competencias musicales tienen lugar en las veladas, *qhatus*, que preceden la fiesta de un santo y se prolongan también los días siguientes durante el ritual mismo. La noche que precede la fiesta, los jóvenes van “de casa en casa, de fuego en fuego, de trago en trago”, cantando y tocando. La música se acompaña de risas, comentarios maliciosos y de doble sentido, que hacen referencia a la sexualidad. La competencia se realiza sobre la música misma del ritual adaptándose los textos a las melodías específicas de cada fiesta.

El *takipayanaku* es una forma musical alternada en que un hombre y una mujer “se contestan”, a veces apoyados por un grupo de su mismo sexo. Generalmente son los muchachos los que comienzan provocando a las *imillas* a cantar. Como cuenta una jovencita tarabuco de la comunidad de Pilatorre:

“Cuando nos ven por primera vez, los *lloqhalla* [muchachos] nos *takipayanakan*. Las amigas estimulan a cantar, empujan y yo pienso, carajo ¿qué hago? ¿canto o no canto? Los *lloqhalla* nos cantan:

¿el papel está escrito, acaso tu boca está con llave?
¿*Papilqa* *escribisqachu simiykiqa llawisqachu?*

Y nosotras podemos responder:

Que toque el charanguero
que toque el charanguero
hasta que se rompan las cuerdas
hasta que se gasten las uñas

*Charankiru tukakuchun
charankiru tukakuchun
kirtas p'itikonankama
sillus thantakunankama*

Durante la interpretación de un *takipyanaku*, varios muchachos ocupan espontáneamente el rol de solista y, a la inversa, varias muchachas alternativamente pueden contestar, aunque a veces sea una misma pareja la que “combate” durante un largo lapso. Por otro lado, es corriente que en las repeticiones de los versos un coro al unísono de mujeres o de hombres apoye a sus respectivos solistas. No se trata de una competencia formalizada ni hay tampoco un ganador reconocido; más bien son desafíos que se arman en el momento y que pueden durar varias horas. Dos procedimientos diferentes son utilizados para expresar lo que se quiere decir: la improvisación de versos nuevos, improvisación que incorpora siempre algunas fórmulas poéticas preestablecidas, y la combinatoria, es decir el proceso de encadenar de una manera particular versos ya existentes con el propósito de expresar una nueva idea.

El *takipyanaku* posee una importante dimensión de confrontación, de “combate” dicen los muchachos, que generalmente se realiza en un marco humorístico aunque a veces los participantes reconozcan que se han enojado realmente. El lazo que existe en los Andes entre el amor (con sus implicaciones de fertilidad) y la lucha ya ha sido sugerido por algunos autores¹² y aparece claramente en el campo semántico de la palabra *tinku*, que designa tanto las batallas rituales como el encuentro amoroso. En la competencia musical, la confrontación se realiza a través de textos que no siempre tienen contenidos amorosos¹³, aunque estos ciertamente predominan:

Colibrí, hondita,
alita que brilla como el espejo
yo te quiero
para mi esposa, para mi cadena

*Siriq'inti warakita
espejo k'anchaj alita
ñoqaqa munakuyki
esposaypaj, cadinaypaj*

Y pone a menudo en juego una relación de pareja en la que los muchachos provocan a las *imillas* amenazando “robárselas”, “llevárselas al río” o “al campo”.

¹² Ver por ejemplo, Molinié 1988 o Randall 1993.

¹³ Se afirma, por ejemplo, la pertenencia a una comunidad, o se comentan hechos sociales o políticos recientes.

Hermana, mi hermanita
te voy a robar siempre
aunque duermas al medio
[de la cama familiar]
te voy a robar siempre

*Ñaña ñanakituy ari
suwasqaykipuni ari
chawpipis puñuy ari

suwasqaykipuni ari*

Y ellas responden riéndose con evidente desdén:

Especie de cacto,
perro petiso que anda tras de mí
¿acaso fui tu faja
para que esté en tu cintura?

*Waraqitu, waraqitu
qhipqy purij muqu alqitu
kurti chumpikichiu karqani
cinturaykipi kanuypaj*

Cola pelada, corazón rojo
te dejo de todo corazón

*Q'ala rawu puka sunqu
saqipuyki tukuy sunqu*

Pero los textos constituyen solo uno de los elementos de la seducción. Se dice que la voz misma de las *imillas* provoca la fascinación atrayendo a los jóvenes “como los campos cultivados tientan a los loritos”, “como el molle llama y enreda los pájaros en sus ramas”. El encanto producido por la voz de las *imillas* tiene algo de irresistible, que es descrito a menudo con el verbo *chipay*: “armar trampa”, “engrillar” (Lara 1978: 64) y que en la zona es traducido al castellano como “enredar”. Refiriéndose a una cantora famosa la gente comenta “esta es la *imilla* donde todos los hombres se enredan”.

Uno de los aspectos musicales más característicos de la voz de las *imillas* es el tratamiento del registro en el que predomina la estética del agudo. Mucha gente atribuye a esta particularidad un gran poder de seducción. El registro agudo es llamado *ñañu*, “fino”, y cuando la voz provoca emoción se la califica también de *ch'uya*, “clara”, “límpida” o *sut'i*. Este término, sinónimo de “clara”, posee también una connotación de “visible” (Lara 1978: 267), de “manifiesto” (González Holguín 1989: 332); es decir, se trata de voces que no son solo agudas, “finas”, sino que además tienen una cierta presencia. Voces que a pesar de lo agudo del registro en que se desplazan tienen cuerpo, energía¹⁴. ¿El encanto de la voz residirá en esta mezcla sutil entre fuerza y finura?

Cantar, bailar, seducir..., la época de soltería es un momento de gran libertad en el que muchachos y muchachas pueden vivir diversas aventuras antes de establecerse definitivamente en pareja. Este tipo de sexualidad se distingue de la de los casados, sin que se formule ninguna valoración jerárquica entre ellas (Harris 1980). A estos dos tipos de sexualidad corresponden dos espacios distintos: la vida

¹⁴ El análisis espectral muestra que se trata de voces en las cuales los armónicos agudos poseen una gran cantidad de energía.

sexual de la pareja reconocida está asociada al espacio socializado de la casa, mientras que los lugares de encuentro de los solteros son esencialmente las montañas, los ríos, considerados como formando parte del espacio salvaje (*ibíd.*).



Mujer *jalq'a* de Irupampa, en el "espacio salvaje" (Foto ASUR)

En numerosos versos cantados por los jóvenes, se encuentran referencias a este espacio particular: los muchachos tratan a las *imillas* de "árbol del río", "red para los loros"¹⁵, y las escenas amorosas descritas suceden en este tipo de lugares:

Voy por río abajo
recogiendo piedra menuda
Cuidado que vengas tras de mí
llorando agua de lluvia

¿Qué te puedo hacer?
te voy a robar
Hasta el río de mi casa
te voy a llevar

*Uray mayuntaqa rini
t'una rumita pallaspa
Wajtan qhipayta jamuwaj
para yaqusta waqaspa*

*Imaykimantaj
suwakapusqayki
Hasta wasiy mayu
pusakapusqayki*

¹⁵ En distintas textualidades, cuentos o iconografía (bordados), el loro encarna la idea de libertad, de mundo no-doméstico.

Del río de mi casa
 te voy a hacer descansar
 después de descansar
 te he de soltar
 Con la *wawa* en su vientre
 con la *wawa* en su espalda

Wasiy mayumanta
descansachisqayki
descansachiytawan
kacharpanpusqayki
Wisanpi wawayuj
wasanpiwawayuj

Se establece así un eje de sentido que une el canto a la sexualidad de los jóvenes y al espacio salvaje, asociación que aparece tanto en el aspecto performativo del *takipayanaku* como en los versos mismos. La estrecha relación existente entre canto y libertad sexual se manifiesta en la ambigüedad de un discurso local que hace propios los argumentos de la Iglesia católica y condena las relaciones sexuales extra-matrimoniales. Así por ejemplo, medio en serio, medio en broma, los mismos jóvenes califican su canto con el término *juchita*, versión castellanizada de la palabra quechua *jucha*, corrientemente traducida como “pecado” o “delito”, término que por lo demás designa claramente la “copulación ilícita” (Perroud y Chouvinc 1970: 74). Para empezar una sesión de canto, las jóvenes entonan: “cantaremos, ¿qué pecado? [¿por qué es pecado?], bailaremos, ¿qué pecado?”¹⁶.

En síntesis, el canto público de los jóvenes tiene una evidente connotación social, se efectúa en el espacio de la comunidad y produce la integración a la vida colectiva, pero aparece igualmente vinculado a aspectos del ser y de la experiencia ligados al mundo no-social, al espacio salvaje. Las representaciones vehiculadas por el acto de cantar en esta época de la vida, sugieren que es concebido como la expresión de un estadio intermedio del desarrollo de la persona, un estar a medio camino entre el mundo no-social y el universo de la cultura.

Cantar y tejer

En las sociedades *jalq'a* y *tarabuco*, donde los ritos de pasaje son poco importantes o prácticamente inexistentes, el ejercicio público de la voz cantada es una de las principales acciones que marcan el paso de niña a “joven soltera”. Ninguna formalidad consagra el momento en el que por primera vez una muchacha canta en público. A menudo, sin embargo, esta acción tiene como contrapartida una reacción de enojo, real o simulado, por parte de los padres y esencialmente de la madre:

¹⁶ *Takikuy ima juchita, tusukuy ima juchita.*

“Después que he cantado la primera vez mi mamá me ha dicho ‘¿habías cantado, no? ¿acaso sabes tejer, hilar bien?’ A mi hija yo la reñiría si canta antes que sea su edad cuando sepa tejer”¹⁷.

La transición del canto infantil en las montañas al canto público de las jóvenes exige como requisito el saber tejer. Una *imilla* debería cantar en las fiestas solo cuando ya sabe tejer en el telar la prenda más importante del vestuario femenino, el *axsu*¹⁸, cuya realización necesita de una gran maestría técnica y artística así como el conocimiento cabal de los códigos visuales que definen la identidad del grupo:

“En el primer *axsu* no se puede cantar, tiene errores, solo si sale bien. A los quince años ya saben tejer bien [las jóvenes]... Los hombres ya cantan en público por los quince años, no hay tanto control estricto. Cuando ya saben manejar las yuntas, hacer herramientas, arar”¹⁹.

Las jóvenes que cantan sin saber tejer se exponen fuertemente a la crítica, importante mecanismo de control social. Se trata de una crítica, generalmente humorística, y relativamente formalizada a través de comentarios y de frases estereotipadas y conocidas por todos, “aquella ni siquiera sabe tejer pero ya canta y ya baila, si aparece con hijo ¿en qué va criar?” Este tipo de contenidos constituye un tema central de los versos entonados por los mismos jóvenes y es enunciado de manera general, sin que se dirija a una destinataria precisa:

¿Acaso sabe tejer?
¿acaso sabe hilar?
sabrás pues cantar

*Awaytarajchu yachasqa
phushkaytarajcu yachasqa
takiytachá yachan*

Q'aytu negro ovillándose
q'aytu blanco ovillándose
imillita trasero ovillándose
[que mueve el trasero como un ovillo]

*Yana q'aytu khiwi khiwi
yuraj q'aytu khiwi khiwi
imillita siki khiwi*

¹⁷ Justina de Irupampa.

¹⁸ El *axsu* es una pieza del vestuario que las mujeres portan sobre el vestido en la parte trasera del cuerpo.

¹⁹ V. Romero, Irupampa.



Delfina, joven *tarabuco* tejiendo un *axsu* (Foto M. Donabin)

Las relaciones privilegiadas entre tejido y música que establecen numerosas sociedades andinas han sido puestas en evidencia por algunos investigadores. Se ha señalado su dimensión identitaria (Martínez, G. 1996 y Harris 1980) o se han sacado a luz homologías existentes entre la organización de materiales tejidos y materiales sonoros (Martínez, R. 1994: 171). Los trabajos de Arnold sobre los *qaqachaka* constituyen una contribución importante a este tema, mostrando un conjunto de analogías que establecen las mujeres *qaqa* entre el cantar y el tejer, a tal punto que para la investigadora “cantar es tejer y tejer es cantar” (Arnold et al. 1992: 56). Los *jalq'a* y los *tarabuco* comparan metafóricamente el tejer y cantar, pero no las consideran como actividades análogas y son pensadas de manera jerarquizada, pues para cantar en público hay que saber tejer, pero no es necesario saber cantar para tejer correctamente ¿Cómo entender esta relación establecida entre el acceso al conocimiento del tejido y el derecho a cantar en público?

Los tejidos, como las canciones, ejercen un poder de atracción sobre los hombres. En las fiestas, las mujeres bailan portando sus mejores piezas. Las muchachas *jalq'a* acostumbran a llevar plegadas sobre la parte trasera de su falda, no solo uno sino que a veces hasta tres, cuatro o más tejidos. Sin embargo, los discursos masculinos explican que el tejido y el canto no provocan el mismo tipo de seducción. Los hombres cuentan que mirando los tejidos saben si la tejedora “será buena compañera”, “será buena esposa”. Saber tejer es una cualidad reconocida de la

mujer casada, mientras que, al contrario, la práctica del canto presenta incompatibilidades con la vida de pareja. Todo esto sugiere que tejido y canto conciernen a aspectos diferentes de la feminidad. Numerosos comentarios cantados explicitan esta concepción: “Esta *imilla* no sabe tejer y ya canta y danza, si aparece con *wawa*²⁰, ¿sabr  cargarla en su espalda?”, lo que puede ser entendido como: “esta *imilla* todavía no es mujer (no sabe tejer) y ya est  practicando la seducción y la sexualidad (canta y danza), si se embaraza y tiene un hijo ¿sabr  ser madre? (¿sabr  cargarlo en su espalda?)”. El tejido se encuentra en relación con la dimensión social de la feminidad (esposa, madre), mientras que el canto est  ligado a un erotismo, un tipo de sexualidad, que, como hemos visto, posee una fuerte connotación no-social. La exigencia de saber tejer para cantar puede entenderse como la necesidad de que la parte social de la feminidad est  ya construida en la persona, previamente a que ella practique la seducción y la libertad amorosa.

El tiempo de la medida

Las nociones de “exceso” y “medida” aparecen constantemente en los discursos a propósito del canto. La primera se aplica al canto de las jóvenes, la segunda, a la expresión vocal de las mujeres casadas.

Se admite explícitamente que el canto de las muchachas tiene una dimensión de “exceso”. “Nosotras, las solteras, cantamos sin medida”, dicen las *imillas*. El “exceso” del canto juvenil se manifiesta de diferentes maneras, por ejemplo, las jóvenes que cantan bien y que son llamadas “cantante lengua de fuego”, *takirapa*²¹, cantan “sin respeto” (*mana respetuyuj*). “farsanteando” (*machu ikachaspa*), “exageradamente” o “sin vergüenza” o “sin miedo” (*mana manchikuyyoj*). Todas estas expresiones -cuyo contenido no es negativo, como en castellano- se refieren al hecho de que la expresión vocal en esta época de la vida contiene un aspecto que podríamos calificar de “no restringido”.

A la expresión “exagerada” de las solteras corresponde el canto “medido” de las mujeres que viven de manera estable en pareja²².  A qué se refiere esta idea de lo “medido” en el canto de las casadas? Antes que nada, a una disminución en la intensidad de la práctica: las señoras, las *mamas*, cantan en menos oportunidades que las solteras, no asisten a los *qhatus*, y en las fiestas se dedican de preferencia a otras actividades: cocinar, servir la comida, la chicha o conversar. Pero a veces, cuando toman chicha o tragos, suelen ponerse a cantar. En este contexto se produ-

²⁰ Hijo.

²¹ La palabra *rap* es una onomatopeya que denomina la “lengua de fuego”, el “encenderse de la llama” (Perroud y Chouvenec 1970: 145).

²² Lo que es suficiente para considerar “casada” a una mujer, independientemente de que haya habido ceremonia civil o religiosa.

ce una asociación entre cantar y beber: se dice que la chicha y las canciones vuelven las mujeres “hacia a su tiempo”, cuando eran *imillas*.

Nos encontramos aquí con el complejo canto/borrachera/memoria difundido ampliamente en el mundo andino y tratado desde una perspectiva etnohistórica por Thierry Saignes (1993). Algunos autores se han referido a la concepción indígena del estado de embriaguez como una vuelta al pasado mítico (Randall 1993) y un proceso de reactivación de la memoria colectiva (Abercrombie 1993; Saignes 1993). A las mujeres *jalq'a* y *tarabuco* los cantares ebrios las hacen retornar a un momento bien preciso y personal de su propia historia. Vuelta al pasado que no puede ser “en exceso”:

“Después de casadas no cantamos, solo cuando mareadas. Cuando una casada está cantando la gente dice “¿se está arishando o qué? ¿se está acordando de su tiempo?”²³

Comparado a la *arisha*, un ser sobrenatural femenino que se pasea a la hora del crepúsculo por las montañas “comiendo” a los hombres que encuentra en su camino, el canto “en exceso” de las casadas, las sitúa fuera de los límites de lo social, posición significada por el apetito sexual desmesurado de este personaje y por su relación con el espacio salvaje.

Pero cantar “con medida” no solo se refiere a la intensidad de la práctica sino también a un modo de relación con el espacio: “La mujer casada canta siempre en el mismo lugar, *pachallanpi* decimos...”

El término quechua *pachallanpi* puede ser traducido como “en el sitio de costumbre” (Herrero y Sánchez de Losada 1983: 271); la raíz *pachallan* tiene que ver con lo que no cambia de estado, lo que no se modifica (*ibíd.*). Cuando se pregunta qué quiere decir exactamente “cantar *pachallanpi*”, las *mamas* contestan que se trata de “cantar en el mismo lugar”, y de no desplazarse entre las diferentes casas que celebran la fiesta:

“Los casados cantamos parados o sentados en el mismo sitio, *pachallanpi*. Los jóvenes andan correteando de un *qhatu* [velada] a otro *qhatu*, de ponche en ponche. Los casados en un solo *qhatu* nomás estamos.”²⁴

La expresión *pachallanpi* parece referirse más que a una prescripción que definiría un espacio preciso donde debería desarrollarse el canto, a una idea de reducción del desplazamiento, del movimiento, a estar “en el mismo sitio”.

¿Por qué esta restricción del movimiento? En otros contextos semánticos, la oposición entre lo que se mueve o lo que varía y lo que se encuentra fijo o estáti-

²³ *Arishakunchu imataj, timpunta yuyarishan.*

²⁴ V. Romero. Irupampa.

co, aparece connotando justamente esta oposición que estamos tratando entre mundo no-social y mundo socializado. Así en el tejido, el *axsu jalq'a*, que puede ser entendido como una representación plástica del universo del *saxra*, entidad diabólica del mundo salvaje y no-doméstico (Cereceda 1993: 40), está poblado de figuras de animales salvajes, indómitos (*khurus*) dispuestos de manera tal que producen la sensación de encontrarse en constante movimiento, en un “continuo cambio de lugar” (*op. cit.*: 38). Las tejedoras dicen de ellos que “siempre van” (*ibid.*). Una de las características principales de la música de carnaval *jalq'a*, que es la “voz del *saxra*”, divinidad central del ritual que re-actualiza el desorden del pasado mítico, es justamente la de producir una sensación de movimiento y cambio continuo, lo que se logra a través de varios procedimientos musicales, como la utilización de la improvisación y otros²⁵. En el ciclo musical anual de los mismos *jalq'a*, la música de carnaval se opone a otras tocadas en charango, en las que predominan elementos de fijeza²⁶ y conllevan valores del mundo doméstico y orden (Martínez, R. 1996). A partir del análisis de diversos textos coloniales españoles que comentan los desplazamientos en andas de divinidades o autoridades incaicas, el etno-historiador José-Luis Martínez adelanta que existiría una oposición entre las andas de paseo asociadas a la armonía y el orden (a lo social), que se reposaban constantemente en el camino, y las andas de guerra, más veloces, cuyo movimiento era continuo y encarnaban la destrucción y el desorden, el mundo salvaje (1995). En los ejemplos citados, la idea de movimiento se encuentra ligada a divinidades pertenecientes al mundo salvaje, con sus valores de confusión y desorden, mientras que el movimiento restringido o “medido” conlleva valores del mundo doméstico y de la cultura que reenvía a la noción de orden.

Es muy probable, entonces, que la restricción de cantar *pachallanpi* se refiera a estas significaciones del movimiento. Numerosos versos mencionan explícitamente la inmovilidad de los casados:

¿Acaso sería cebolla de maíz
para estar dentro de la huerta?
¿Acaso sería casado por civil
para que esté en el mismo sitio?²⁷

*Sara siwillachu kayman
wirta ukhupi kamaypaj
Civil kasarachu kayman
pachallanpi kamaypaj*

²⁵ Como, por ejemplo, el empleo de un sistema de variación continua de una frase a la otra (*tijray*), o el pasaje, casi sin interrupción, que realizan los músicos entre diversos instrumentos durante una ejecución del *waynu* (Martínez, R. 1994).

²⁶ Estas músicas, a la inversa de las precedentes, implican procedimientos que remiten a la idea de fijeza, consistente en una repetición prácticamente estricta de una frase a la otra, ausencia de improvisación y muy poca variación entre distintas interpretaciones de la misma música (Martínez, R. 1994).

²⁷ Traducción que hacen los propios *jalq'a* de este verso.



Familia González Quispe de Pilatorre (Tarabuco), en el espacio doméstico

Quedarse en un mismo sitio (*pachallanpi*) está comparado aquí con la imagen de la cebolla de maíz en el espacio de la huerta, tanto la planta de maíz como la huerta encarnan igualmente la imagen de lo doméstico. ¿Puede interpretarse esta restricción del movimiento como una manera de “domesticar” el canto de las casadas?

El traspaso de estos límites reenvía a la idea de riesgo: “una chica casada que cante es peligroso, puede celar a su esposo. A veces pelean de eso, de recordar cómo andaba la chica”. Al interior del imbricado universo relacional comunitario, la discordia familiar –fuente de conflictos y comportamientos pasionales– es particularmente temida. Suele suceder que la desavenencia profunda con algún pariente próximo, sea indicada como el origen de una enfermedad e incluso de la muerte de alguien. Practicado en demasía, el canto de las casadas podría poner en peligro la pareja e introducir el desorden en la vida colectiva. Una vez más, en esta imagen, el canto aparece definido como una actividad que en la edad adulta debe ser regulada.

Cantar

Puestos en relación con el universo no socializado, con las fuerzas del mundo salvaje, el canto y la voz encarnan algo definible, provisoriamente, como una suerte de “estado de libertad” de la persona, libertad de la infancia, libertad que adque-

re una connotación erótica cuando la muchacha ya es joven o adulta y que entonces conviene controlar. Los comportamientos musicales son la expresión y hacen parte de este estado que se define también por una asociación con espacios particulares (montañas, ríos / huerta, espacio familiar). Cantar es una experiencia cognoscitiva a través de la cual se exhibe ante los demás y, simultáneamente, se construye la percepción interior del paso a través del tiempo y del acceso a etapas de la vida codificadas por la cultura. En un ciclo vital concebido como un proceso continuo con pocos períodos claramente marcados por ritos de pasaje, el canto asume aquí el rol del rito, marcando precisamente la transición de una etapa a otra, ya no a través de un suceso puntual sino mediante una experiencia que se extiende a lo largo del tiempo.

Este estado de libertad aparece pensado como siendo parte constitutiva de la persona, como una parte que siempre está presente y que no desaparece totalmente una vez que la mujer alcanza la plena socialización²⁸. ¿Puede interpretarse el canto de las mujeres casadas, como una forma –medida– de introducir una cuota necesaria de libertad en la obligación y el peso del orden comunitario?

En un trabajo anterior, me interrogué sobre la noción de “fuerza” que aparece constantemente ligada a la música (2002: 420). Se trata de una noción estética central que tiene un doble significado. Por un lado, designa una cierta energía y tensión interpretativa, y por otro, da cuenta de su relación con la capacidad que se atribuye a los sonidos de actuar sobre humanos, seres vivos, entidades sobrenaturales o fenómenos meteorológicos (*ibíd.*). Al interior de esta concepción, la voz femenina posee cualidades propias: encanta y enamora a los muchachos, hace volver a una mujer casada a “su tiempo” o puede causar la discordia familiar. Su poder actúa tanto sobre la persona que está cantando como sobre los que se dejan atrapar por su irresistible fascinación.

Bibliografía

Abercrombie, Thomas

- 1993 Caminos de la memoria en un cosmos colonizado. En Thierry Saignes (comp.), *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, 139-170. La Paz: Hisbol-IFEA.

Arnold, Denise, Domingo Jiménez y Juan de Dios Yapita

- 1992 *Hacia un orden andino de las cosas*, La Paz: Hisbol \ ILCA.

²⁸ Las mujeres viudas o sin compañero pueden cantar a veces como las jóvenes sin que por ello susciten la crítica.

- Arnold, Denise, Elvira Espejo y Juan de Dios Yapita
 2007 *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Plural e ILCA.
- Beaudet, Jean-Michel
 1997 *Souffles d'Amazonie*. Paris: Société d'ethnologie.
- Cereceda, Verónica
 1993 *Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles tarabuco y jalq'a*. Sucre: ASUR.
- Curtenius Roosevelt, Anna
 1993 The Rise and Fall of Amazonian Chiefdoms. *L'Homme* 126-128: 225-283.
- González Holguín, Diego
 1989 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad de San Marcos.
- Harris, Olivia
 1980 The Power of Signs: Gender, Culture and the Wild in the Bolivian Andes. En Carol MacCormack y Marilyn Strathern (eds.), *Nature, Culture and Gender*, 71-94. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herrero, Joaquín y Federico Sánchez de Lozada
 1983 *Diccionario Quechua*. Cochabamba: C.E.F.CO.
- Lara, Jesús
 1978 *Diccionario qhëshwa-castellano, castellano-qhëshwa*. La Paz: Cochabamba, Los amigos del Libro.
- Martínez, Gabriel
 1996 *Saxra (diablo)/ pachamama: música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a*. En Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes*, 283-309. Berlin: Vervuert, Iberoamericana.
- Martínez José-Luis
 1995 *Autoridades en los Andes. Los atributos del señor*. Lima: Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Martínez, Rosalía
 1994 *Musiques du désordre, musiques de l'ordre. Le calendrier musical des Jalq'a (Bolivie)*. Tesis de Doctorado, Université de Paris X, Nanterre.

- 1996 El sajjra en la música de los jalq'a. En Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes*, 311-322. Berlin: Vervuert, Iberoamericana.
- 2002 Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalq'a. En Walter Sánchez (ed.) *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*, 413-434. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

Molinié Fioravanti, A. toinette

- 1988 Sanglantes et fertiles frontières : à propos des batailles rituelles andines. *Journal de la Société des Américanistes* 74: 49-70.

Perroud, Pedro Clemente y Juan María Chouvenec

- 1970 *Diccionario castellano kechwa, kechwa castellano*. Santa Clara: Seminario San Alfonso: Padres Redentoristas.

Randall, Robert

- 1993 Los dos vasos. Cosmovisión y política de la embriaguez desde el inkano hasta la colonia. En Thierry Saignes (comp.), *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, 73-112. La Paz: Hisbol - IFEA.

Saignes, Thierry

- 1993 Borracheras andinas ¿Por qué los indios ebrios hablan español? En Thierry Saignes (comp.), 43-71. La Paz: Hisbol-IFEA.