



Universidad Alberto Hurtado Facultad de Filosofía y Humanidades

Instituto de Música

Rosa y el canto inaudible:

Rol, silenciamiento y agencia de una cantora aymara en Iquique

Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana

Rosario Mena Larraín

Profesor Guía: Jacob Rekedal

Santiago de Chile, marzo 2021

Agradecimientos

Agradezco a Rosa Qhispi por la confianza y sinceridad para compartir conmigo su música, sus recuerdos, sus penas, sus alegrías, su orgullo, su vacío y desarraigo. Y abrireme las puertas de su vida y de su casa. Por su disposición- en medio de sus permanentes luchas- para responder a mi invitación de hurgar en la memoria y enunciarla a su manera. Por su respuesta agradecida a mi reivindicación de su rol de mujer cantora y transmisora de la lengua y la cultura aymara en Chile. Por su claridad para denunciar una interculturalidad hoy transformada en una camisa de fuerza institucional.

Por nuestros viajes a la fiesta de la Mama Asunta en Huatacondo y a la Anata en Oruro, Bolivia, donde pudimos participar juntas en la celebración y compartir cada momento del día, comentando sobre el canto, las mujeres, la lengua, la costumbre. Por nuestras interminables conversaciones telefónicas, transitando desde la evocación a la rabia, el desconsuelo y la risa... mezclando de todo un poco; desde la letra de una canción hasta los problemas familiares y de pareja, el corte de pelo, el clima, la revuelta social o las disputas en el trabajo. Porque nada está separado de nada.

Infinitas gracias, querida Rosa, por esta amistad fundada en el cariño y las ganas de comunicarnos; la confianza y el respeto; el reconocimiento de nuestras diferencias y contradicciones; la complicidad y el humor.

Agradezco a mi tutor, Jacob Rekedal; al profesor Javier Osorio; a Jonathan Ritter, de la Universidad de Riverside, California y a la profesora Sandra Navarrete, del Instituto de Estudios Avanzados (IDEA), Usach, quienes me ayudaron a dibujar una cancha conceptual dentro de la cual poder moverme. Al etnomusicólogo José Pérez de Arce, al historiador Alberto Díaz Araya y a los antropólogos Daniel González y Francisco Mena por sus valiosos aportes. A las cantoras e investigadoras peruanas Consuelo Jeri y Sonia Ccahuana, a la artista boliviana Elvira Espejo y al historiador de la música peruano Fred Rohner por sus testimonios iluminadores sobre la mujer y el canto.

A mis maestras y maestros del magister Juan Pablo González, Lorena Valdebenito, Daniela Fugellie y Anibal Fuentealba, por su entrega y compromiso y a mis compañeros y compañera de curso por su amistad y apoyo. A mis padres, Luz y Francisco, quienes siempre han alentado y celebrado mis búsquedas. Y muy especialmente, a mis hijas, Laura y Clara, con la certeza de que este esfuerzo compartido ha contribuido a su formación como mujeres conscientes de su lugar y responsabilidad en las estructuras de poder.

Por último, dedico esta tesis a la memoria del músico y profesor aymara Manuel Mamani (1935-2018), a quien nunca conocí personalmente y cuya muerte aconteció mientras buscaba en sus escritos la puerta oculta hacia el canto inaudible de las mujeres aymara en la región de Tarapacá.

Resumen

Esta investigación emerge de la inaudibilidad del canto de las mujeres andinas en Chile, producto de un silenciamiento histórico y estructural que abarca tanto dimensiones sonoras como culturales y se consolida en la institucionalidad y el sistema capitalista urbano. Desde un enfoque decolonial de la etnomusicología, y en torno a la experiencia de la cantora y educadora intercultural aymara de la región de Tarapacá, Rosa Qhispi, doy cuenta de su carencia de un lugar de enunciación (Spivak, 1994) en tanto voz subalterna, mujer e indígena, relevando tanto sus conflictos como su capacidad de agencia en la proyección de su rol tradicional musical y de género.

En el contexto de translocalidad -tránsito permanente entre la ciudad y los espacios rurales- de las poblaciones aymaras urbanizadas en la región, propongo sus prácticas musicales como lugares de memoria (Nora, 2009 [1983]) con distintos niveles de arraigo territorial. Es así que su único disco *Uma Nayra* (2003) se constituye en lugar deslocalizado y mediatización de la tradición oral, que permite a Rosa desafiar ese no-lugar para autorrepresentarse.

Dicha autorrepresentación, basada en una intención de transmitir la tradición “verdadera” o “pura”, da cuenta de las complejas negociaciones de significados históricamente llevadas a cabo por las y los sujetos indígenas frente al dominio colonial, constituyendo estrategias tanto de resistencia como de adaptación a las estructuras sociales que sostienen la colonialidad del poder.

Palabras Clave: mujeres indígenas, aymaras en Chile, canto femenino andino, silenciamiento estructural, feminismo decolonial, interculturalidad crítica

Presentación: Rosa y el canto inaudible, 6

1. ¿Puede cantar esta voz subalterna?, 17

1.1 Decolonialidad e interculturalidad, 22

1.2 Feminismo decolonial y feminismo paritario, 24

1.3 Interculturalidad crítica y educación intercultural, 31

1.4 Voz e inaudibilidad, 39

2. La cantora andina: Rol musical y de género, 42

2.1 Prohibido soplar: el chacha warmi en crisis, 45

2.2 Voz de jilguero: El tono agudo como construcción identitaria, 48

3. Prácticas vigentes del canto femenino aymara en la Región de Tarapacá:

Resumen comentado, 52

3.1 Canciones en la crianza, 52

3.2 Cantos en el carnaval andino, 53

3.3 Cantos en festividades religiosas, 54

3.4 Cantos en la marcación y floreo de ganado, 54

3.5 Tareas pastoriles: Awatiña, 57

4. Translocalidad y prácticas musicales como lugares de memoria, 58

4.1 Lugar de memoria localizado: Baile de Pastores de La Huayca, 63

4.2 Lugar de memoria relocalizado: Floreo altiplánico en la pampa, 66

4.3 Lugar de memoria deslocalizado: Presentaciones urbanas y registro discográfico, 67

5. Disco, resistencia y no lugar, 68

5.1 Uma Nayra: el ideal intercultural, 69

5.2 Huayno: tradición y modernidad, 74

5.3 Los animales y el nexa voz - lugar, 77

5.4 Canción “Verde Lorito”: Multitextualidad y discurso, 80

5.4.1 Texto musical, 85

5.4.2 Texto literario, 86

5.4.3 Texto performático, 86

5.4.4 Texto sonoro, 88

5.4.5 Paratextos, 88

5.4.6 Discurso, 89

Conclusiones, 90

Referencias bibliográficas, 98

Discografía, 101

Videografía, 101

Presentación: Rosa y el canto inaudible

“El silencio es un bolso lleno de posibilidades”

Murray Schafer

Rosa Qhispi -inscrita en el Registro Civil de Chile como Rosa Quispe- es aymara nacida en 1957 en la localidad de La Huayca, Pampa del Tamarugal, región de Tarapacá, y residente en Iquique. Formada como pedagoga en la Universidad Arturo Prat de esta ciudad y Magister en Educación Intercultural Bilingüe de la Universidad de San Simón de Cochabamba, Bolivia, pertenece a la primera generación de profesionales universitarios de su familia. Pionera líder indigenista, ha sido una relevante impulsora del rescate y enseñanza de la lengua aymara en el norte del país.

Como educadora intercultural bilingüe, labor que ha desarrollado durante más de dos décadas, inserta en la institucionalidad nacida de la Ley Indígena promulgada en Chile en 1993, ha impartido cursos y capacitaciones, ha conducido programas radiales, ha liderado organizaciones, ha realizado actuaciones y grabaciones de relatos educativos y canciones. Ex funcionaria del Ministerio de Salud es autora de un lenguaje instrumental para la atención de adultos mayores aymara hablantes en el sistema sanitario urbano.

Si bien el canto no ha sido su ocupación principal, sino, según ella, “algo por gusto” (R. Qhispi, 2020) y uno de los canales de su proyecto intercultural como difusora de la cultura tradicional, Rosa tiene a su haber un disco de canciones en aymara y español (*Uma Nayra*, 2003), destinado a la enseñanza de la lengua originaria a los niños. Se ha presentado en vivo en distintas ciudades de Chile y el extranjero y ha participado en varios eventos

institucionales, tanto estatales como privados -nacionales e internacionales- relacionados con las culturas indígenas.

En 2008 fue reconocida con el Premio a la Trayectoria Artística Santos Chávez en la Bienal de Arte Indígena, organizada por la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) organismo del Gobierno de Chile. El mismo año, fue parte de la obra “Ayni”, compuesta por el músico Andreas Bodenhofer y presentada junto a la Orquesta Sinfónica de Stuttgart en esta ciudad germana.

Se ha presentado en distintos escenarios de Santiago y regiones y en varias versiones del Tambo Andino, el mayor evento urbano anual que reúne a los pueblos indígenas de la región de Tarapacá en Iquique, financiado con fondos estatales. En 2019 fue parte de la inauguración en Iquique del Centro Originarias de ONU Mujeres.

Descendiente de pastores que a fines del siglo XIX emigraron desde el límite altiplánico con Bolivia para trabajar en el servicio a las salitreras, desde niña practicó las canciones aprendidas de su madre y de su abuela y participó cantando y bailando en las celebraciones tradicionales comunitarias de su pueblo y otras localidades de la región. Instancias a las que hoy le es muy difícil acceder, como difícil resulta realizarse en su faceta musical en la ciudad, debido a sus compromisos laborales y la falta de oportunidades y espacios de difusión.

Instalados en la ciudad, los aymaras regresan periódicamente a los pueblos de la pampa, precordillera y, en menor medida, del altiplano, por razones familiares, comerciales y productivas y para participar en las ceremonias y celebraciones regidas por el calendario agrícola y religioso. Es así que, pese a la integración en el sistema urbano y a los procesos de blanqueamiento y aculturación, en su mayoría sostienen una identificación étnica alimentada

por esta translocalidad (Gunderman, 2001) y por el permanente flujo cultural y migratorio desde Bolivia.

En la vigencia de esta identidad, el baile y la música son centrales, cohesionando a las comunidades indígenas en torno a sus “costumbres” (ritualidades agrícolas) y “espiritualidad” (festividades religiosas) y atrayendo permanentemente a las nuevas generaciones. El canto de las mujeres se hace presente tanto en los carnavales andinos, celebrados durante el verano, como en las celebraciones religiosas que ensamblan los momentos del ciclo agrícola con el calendario católico. Sin embargo, la voz femenina raramente es perceptible en los eventos más concurridos, donde se impone el despliegue de las bandas instrumentales masculinas.

La presente investigación se propone, en base al testimonio y la práctica musical de Rosa, y desde una etnomusicología decolonial, indagar en el rol de cantora tradicional de la mujer andina, ignorado en Chile, en el contexto urbano y en el marco de la interculturalidad institucionalizada, a partir de la constatación de su inaudibilidad, producto de un silenciamiento histórico y estructural. Este determina la carencia de un “lugar de enunciación” que denuncia Spivak (1994) desde el cual poder hablar (y cantar), autorrepresentándose. Y ser escuchada.

Como lo explica Natalia Bieletto (2016), al referirse a sus investigaciones históricas sobre músicas del pasado de las cuales no se dispone de un registro sonoro, “lo inaudible refiere a los límites de la escucha impuestos por circunstancias históricas, culturales y socio-políticas que generan restricciones para la práctica y propagación de la música” (p.18). Dice la musicóloga mexicana:

Uno de los puntos que, en mi opinión, reviste mayor interés en debates recientes sobre el sonido, incluyendo su ausencia, gira en torno a la noción de inaudibilidad [...] no como la incapacidad del oído de escuchar sonidos, sino más bien como el resultado de silenciamientos históricos (2016, p.18).

Tras reformular la pregunta de Spivak “¿Puede hablar el subalterno?” (1994) y preguntarme ¿Puede cantar esta voz subalterna? -desplazando la cuestión hacia el canto y relevando la particularidad subjetiva de Rosa- intento dar cuenta de su capacidad de agencia y resistencia mediante las prácticas musicales. Estas son abordadas en sus diferentes contextos geográficos como “lugares de memoria” (Nora, 2009 [1983-1994]) que permiten actualizar la tradición y desafiar un no lugar que es tanto epistemológico, como existencial y territorial, dada la migración a la ciudad y el abandono de las comunidades y formas de vida tradicionales.

Dicha agencia es consustancial a la historia de la colonización hispana y la chilenización forzada de los territorios antes peruanos y bolivianos. En ambos casos, y hasta la actualidad, los indígenas, lejos de ser pasivos ante la represión de sus prácticas culturales, han desplegado complejas estrategias tanto de resistencia como de adaptación (Díaz, 2013) en el intento de burlar esta dominación sobre el sujeto en tanto cuerpo, ser comunitario y parte de la *Pachamama*. Todo lo cual se proyecta hasta hoy formando parte del “paquete de la colonialidad” (Quijano, 2014).

Sus prácticas constituyen, así, una memoria oral no registrada que, como señala Diana Taylor, distinguiéndola de las “memorias de archivo”, se inscribe mediante la performance y su repertorio de actos, gestos, oralidad, movimiento, baile, canto y otras manifestaciones inmateriales habitualmente consideradas “efímeras” (Taylor, 2005). Ello destaca la importancia de atender a las prácticas musicales en sus contextos cotidianos, rituales y

productivos, validando la lectura de las memorias culturales en una variedad de acciones, palabras y elementos, dentro y fuera de la ejecución musical.

La “etnografía de lo particular”, entendida como “una herramienta muy útil para alterar el concepto de cultura y subvertir el proceso de otredad” (Abu-Lughod, 2012, p.146) y el método cualitativo de la historia de vida, basado en el relato de una persona sobre su propia experiencia, aparecen como las vías más idóneas para emprender esta tarea huyendo de las generalizaciones y las representaciones hegemónicas. Es así que me centro en los registros musicales y entrevistas a Rosa, tanto presenciales como telefónicas, para articular mi “escritura”, la cual implica siempre una interpretación (Abu-Lughod, 2012).

Como señala la etnomusicóloga mexicana Lizette Alegre, “la opción decolonial se vuelca hacia el sujeto enunciante sobre la base de que los lugares de enunciación son lugares de producción epistémica” (Alegre, 2015, p. 73). Desde la perspectiva del feminismo decolonial, que aterriza el giro post-colonial a la realidad latinoamericana, promulgando la validación del pensamiento-otro de las mujeres de este lado del mundo, relevo las propias categorías, nociones y estructuras de género validadas por Rosa en las cuales se inserta el rol tradicional de cantora. Por ello, nuestros diálogos en torno a las divergencias de significado de términos como subalternidad o patriarcado forman parte sustancial del *backstage* de esta tesis.

Expongo también la reflexión, los cuestionamientos y propuestas elaborados por otras mujeres andinas, así como pensadoras feministas indígenas y occidentales en torno a los roles de género. Esto en el marco de un proyecto crítico de la interculturalidad institucionalizada jerarquizada y funcional a los intereses del desarrollo capitalista (Walsh, 2012).

Reviso luego algunos marcos teóricos sobre la voz, en tanto materialidad sonora significativa y corporizada, vinculándola a la lengua y la raza en el silenciamiento estructural que subyace a la inaudibilidad. Ofrezco antecedentes sobre el rol tradicional de cantora, en complementariedad con el rol instrumental del hombre, en el cual se tensionan las representaciones de género tradicionales con los patrones de la sociedad blanca y blanqueada. Reviso también la colonialidad de ciertas construcciones culturales en torno a las cantoras andinas, asumidas como tradición indígena. Es el caso del tono agudo en tanto marca identitaria de las mujeres andinas.

Reseño las principales prácticas del canto femenino vigentes en la Región de Tarapacá incorporando los comentarios de Rosa sobre sus significados y objetivos, así como su percepción sobre el impacto de las dinámicas y comportamientos sociales propios de la urbanidad neoliberal.

Desde la sociología de la música, particularmente la idea de “música en acción” (De Nora, 2000), y superando la noción homológica de la música como reflejo de la cultura, doy cuenta de que la música no solo es expresión de la cultura, sino que, en tanto “agente estético”, es capaz de incidir en la construcción de lo social, la memoria y la identidad, lo que habilita a las prácticas musicales como “lugares de memoria” (Nora, 2009 [1983 -1994]) y estrategias de resistencia al no lugar.

Como señala Mamani (2010), en la tradición andina la sobrevivencia se basa en el equilibrio, mediante la reciprocidad, entre las tres esferas del cosmos: la comunidad humana, la naturaleza y el mundo de las divinidades. Los ritos (o “costumbres”) tienen como fin la protección de la comunidad, las siembras o el ganado, la petición y agradecimiento por la cosecha, entre otros, y poseen cada uno una estructura propia, con momentos que se

identifican por la música. Tal es el poder de agencia de la música que sus usos, destinados a garantizar la sobrevivencia, son capaces de transformar el sistema cultural y natural implicado en la vida.

Describo, en particular, las prácticas musicales de Rosa en distintos espacios geográficos, en tanto lugares de memoria localizados, relocalizados y deslocalizados, que a su vez representan diferentes niveles de mediatización de la práctica comunitaria. Ello me permite abordar su dinamismo y plasticidad lejos de la noción estática de la “tradición”, abarcando tanto su participación interrumpida en el Baile de Pastores de su pueblo -en el cual cumplió un rol importante desde la infancia como cantora- como su recreación del floreo altiplánico en la pampa y su producción discográfica.

Es así que su único disco *Uma Nayra* (2003) aparece como lugar de memoria deslocalizado que constituye una mediatización tecnológica de la tradición oral y condensa la autorrepresentación de su rol de cantora andina en el marco de su proyecto intercultural. El álbum contiene siete canciones tradicionales en su versión aymara y español y está destinado a la enseñanza de la lengua originaria a los niños preescolares en general, pero especialmente, a los de ascendencia indígena en la ciudad, en el intento por frenar su acelerado proceso de extinción entre las nuevas generaciones.

El discurso que emerge de esta producción independiente configura su apropiación y proyección del rol de mujer aymara, cantora y transmisora de su cultura. Esta autorrepresentación, necesariamente compleja y ambivalente, responde a una intención descolonizadora y a la vez esencialista de lo que ella entiende como “tradición pura” o “tradición verdadera”, la cual incorpora tanto elementos coloniales como atributos que resisten al influjo occidental.

Su esencialismo, sin embargo, es funcional a las nociones hegemónicas de la interculturalidad institucionalizada, cuya estaticidad invisibiliza el conflicto y el dinamismo y, dada su falta de plasticidad, limita las posibilidades de proyección de Rosa, en el contexto de permanente cambio cultural, contribuyendo a perpetuar su propia inaudibilidad.

Específicamente, me detengo en el análisis musical de la canción “Verde Lorito” (*Uma Nayra*, 2003) recurriendo a una adaptación del “racimo de textos” propuesto por González (2016) como opción metodológica que busca evitar la aplicación de modelos de análisis musical académicos y occidentales al canto de Rosa, en tanto performance musical con sus propias leyes que inscribe una tradición oral. Entre estos textos se incluyen los musicales, los sonoros, los performativos, los literarios, los visuales y los discursivos, asumiendo que “es en la interrelación de estos textos donde la canción se forma y adquiere sentido” (González, 2016, p. 11).

En un marco de enorme dinamismo de la tradición, la estaticidad de los modelos institucionalizados insiste en el rescate y puesta en valor de expresiones consideradas “tradicionales”, algunas de las cuales se han vuelto inviables o incluso prescindibles dentro de los nuevos esquemas de vida, como explicita Rosa: “Yo no practico mucho el canto tradicional de comunidad, no siempre es necesario” (R. Qhispi, 2019). Asimismo, las nociones patrimonializantes ignoran o descalifican el hibridaje contemporáneo que permite que, a pesar de su visión tradicionalista, Rosa confiese: “A mí me gustan todos los ritmos, la otra vez escuché un rock metálico y al ratito le agarré el gusto” (R. Qhispi, 2018).

Como afirman Smith y Waterton (2009) dichos discursos patrimonializantes son elaborados por expertos que no pertenecen a las comunidades locales, priorizan valores estéticos y definen “lo auténtico” como algo original, “ancestral” y “puro”. Las manifestaciones

culturales tienden a ser cosificadas (Lacarrieu, 2008) de modo de ser inventariables, por ejemplo, en la Lista de Patrimonio Inmaterial de la UNESCO, invisibilizando los procesos y su dinamismo. Por otro lado, en varias comunidades indígenas, dichos inventarios generan reticencia al ser controlados por estados que operan bajo estructuras colonialistas sin la participación de las comunidades.

Abordar esta complejidad desde el relato, la experiencia y el canto de una cultura local es de suma importancia para quienes, como Rosa, aspiran a poner en valor y difundir este patrimonio cultural de la mujer andina y proyectar su arte a través de su práctica musical. Y lo es también para la etnomusicología, dentro de la cual el enfoque del feminismo decolonial, que busca reivindicar el pensamiento y el activismo colectivo de las propias mujeres indígenas frente a las nociones hegemónicas, es un campo escasamente cultivado.

Si bien sostengo la esperanza de generar al menos un murmullo en torno a la inaudibilidad y un destello en torno a la invisibilidad de “las cantoras aymara chilenas”, mi aspiración se reduce, ni más, ni menos, a acercarme a comprender la realidad particular de Rosa. Intento aprehender desde su perspectiva subjetiva los elementos que condicionan y componen su propia construcción intercultural del rol tradicional de cantora y transmisora andina, en tanto resistencia de la memoria y estrategia de legitimación identitaria en la ciudad.

La interculturalidad, en la cual se inscribe mi trabajo, entendida como una relación entre dos universos discretos con sus propias leyes y concepciones, lleva implícita el reconocimiento de la diferencia. Por tanto, en ella la alteridad opera en ambos sentidos. Como dice Rosa: “están los otros; los *karas*, los no indígenas. Ustedes pues, los blancos” (R. Qhispi, 2018). Esta dinámica intercultural exige una horizontalidad que en este caso se encuentra con la

infranqueable barrera de la lengua, que, una vez más, inevitablemente, se resuelve en la imposición de la lengua hispana hegemónica.

Explicita Abu-Lughod, en referencia al trabajo etnográfico, que “un tema importante podría ser el de los vínculos e interconexiones históricas y contemporáneas entre una comunidad y el antropólogo que trabaja ahí y escribe sobre ésta, además del mundo al que pertenece y le permite estar en ese lugar en particular estudiando dicho grupo” (2012, p. 144). Al respecto, cabe señalar que antes de conocer a Rosa no tuve un vínculo específico con ella ni con las mujeres aymara chilenas, aunque sí, como periodista, con varias comunidades andinas chilenas en general, en las cuales realicé reportajes sobre festividades locales, tanto en Arica como en la zona del Alto Loa, región de Antofagasta.

El nexo con Rosa se generó a partir de un espectáculo en Santiago en 2016. En esa ocasión, además de producir su presentación en el Centro Cultural Montecarmelo de la Municipalidad de Providencia, compartiendo escenario y diálogo con una cantora mapuche y una rapa nui, gestioné una serie de presentaciones breves con entrevista para un microprograma de la Televisión Nacional de Chile. Eventos cuya importancia recién ahora dimensiono de cara tanto a la inaudibilidad de las cantoras andinas en Chile como a la relevancia de la conexión entre cantoras indígenas de diferentes etnias en su visibilización y en la construcción de un pensamiento y un proyecto propio crítico de la interculturalidad institucionalizada.

Conocí a través de Rosa una forma de cantar que ignoraba que existiera en el territorio chileno. Me sorprendió especialmente la recurrencia al tono agudo, la afinación no templada y la carga emocional de su voz en la interpretación. Me interesé en saber más sobre el desconocido canto de las mujeres aymara en Chile, sus significados y la labor de difusión que Rosa realizaba. Fue así como nuestra conversación se convirtió luego en tema de esta

investigación, que prontamente se enfocó en las múltiples dificultades laborales, familiares y emocionales que la aquejaban y que dificultaban su práctica musical, la cual se hacía incompatible con sus obligaciones como funcionaria del Ministerio de Salud en Iquique.

Entendí que el silencio de Rosa hacia parte de un silenciamiento estructural que subyacía a la inaudibilidad del canto de las mujeres andinas en Chile. Juntas hemos asistido a la festividad de Mama Asunta en Huatacondo, precordillera de Tarapacá, en agosto de 2018 y a la celebración de la Anata Andina en Oruro, Bolivia, en febrero de 2020, en experiencias de intenso reencuentro con su memoria y la vitalidad de sus raíces.

En Bolivia pudimos observar, oír y registrar los cantos agudos de las mujeres quechuas y aymaras -niñas, jóvenes, adultas y ancianas- que llegan a la ciudad desde las comunidades rurales a desfilar en los bailes en agradecimiento por las cosechas, en los días previos al turístico Carnaval de Oruro. Esta vivencia compartida permitió gatillar diversos recuerdos sobre distintas épocas y aspectos de su vida y conversaciones en torno la música, las canciones, la cultura aymara, el rol de la mujer y el vínculo de Chile con Bolivia, de donde proceden sus ancestros y donde ella cursó sus estudios de post grado.

Por mi parte, he realizado sin ella otras visitas a terreno, entre las que cabe destacar la Pascua de Negros en La Tirana, donde, en otro tiempo, Rosa participó como cantora del Baile de Pastores de su pueblo, La Huayca, próximo al santuario en la pampa del Tamarugal. Ver y escuchar cantar a las jóvenes y niñas fue un modo de visitar su pasado y situarme en el vacío de su huella para sopesar su ausencia y su silencio.

Otros entrevistados a quienes he recurrido, además del productor del disco *Uma Nayra* (2003), Mauricio Novoa, han sido investigadores de la región como el historiador Alberto

Díaz; las cantoras de Perú Sonia Ccahuana y Consuelo Jeri; el historiador de la música peruano Fred Rohner; la artista e investigadora boliviana, Elvira Espejo. Además de contar con la valiosa colaboración del etnomusicólogo chileno José Pérez de Arce. A todos ellos mi profundo agradecimientos por compartir conmigo sus saberes de manera afectuosa y desinteresada.

1. ¿Puede cantar esta voz subalterna?

Festividades religiosas, carnavales y otras celebraciones sociales y prácticas rituales son espacios de fortalecimiento de la identidad indígena en los que se despliega la diversidad de la riqueza musical andina. Dentro de ésta, tradicionalmente, desde la época pre Inca, las mujeres han jugado un papel principal -aunque no exclusivo- como cantoras, reservándose solo a los hombres la ejecución instrumental.

Al igual que el tejido, en las comunidades tradicionales, tanto aymaras como quechuas, el canto constituye una competencia que forma parte de la identidad femenina y marca, desde la infancia hasta la vejez, las distintas etapas de la vida de la mujer, siendo un elemento central en su socialización (Arnold, 2018; Mamani, 2010; Martínez, 2014).

Este rol musical, reconocible en Perú y Bolivia, donde se ha desarrollado una potente industria discográfica y audiovisual en torno a las cantantes femeninas -tanto tradicionales como de proyección folclórica y fusionadas en estilos de moda- es ampliamente desconocido en Chile. Los hombres, integrantes de bailes chinos, *lakitas* (agrupaciones de zampoñas) y bandas de bronce, así como intérpretes de guitarra, violín, acordeón, charango, bandolas, bombo, son quienes protagonizan las celebraciones tradicionales.

Esta inaudibilidad del canto femenino responde, especialmente, a la pérdida general de las prácticas indígenas antiguas, prohibidas y reprimidas en el Norte Grande en el marco de la chilenización forzosa de los territorios anteriormente peruanos y bolivianos tras la Guerra del Pacífico a fines del siglo XIX. Este borramiento se consolida en la migración a la ciudad y la incorporación al modelo de desarrollo capitalista, la institucionalidad y los patrones de género dominantes.

Es así que la inaudibilidad del canto de las mujeres aymara en Chile se corresponde con una opresión histórica y estructural. Como señala Natalia Bieletto (2016), lo (físicamente) inaudible es resultado de la violencia política, la opresión histórica, la colonización de los saberes y no simplemente de una dimensión acústica (Bieletto, 2016). Así, la musicóloga mexicana aboga por una comprensión de la escucha “como un medio de intervención política/histórica así como una oportunidad, primero, para el diseño de nuevos e innovadores métodos y, como fin último, para la reescritura de la historia” (Bieletto, 2016, p.30).

Destaca el feminismo decolonial que a este silenciamiento se opone la agencia de las mujeres indígenas, quienes no constituyen un grupo oprimido por definición, como ha pretendido el feminismo hegemónico (Bidaseca, 2010). En general, los pueblos indígenas de la región, desde la colonización hasta hoy, han desarrollado complejas estrategias tanto de adaptación como de resistencia para mantener su cosmovisión y sus prácticas. A ello ha contribuido, en la región de Tarapacá, el aislamiento geográfico de las comunidades, que explica la escasa presencia de la autoridad colonial, religiosa y estatal (Díaz, 2019).

Actualmente, en paralelo a las celebraciones religiosas, los bailes y procesiones, habitualmente se desarrollan distintos rituales netamente indígenas, de carácter más bien privado y familiar, en los cuales la música se hace presente. El sincretismo de las festividades

nortinas, al cual habitualmente se alude, esconde una enorme complejidad y, más que una asimilación de los elementos foráneos implica negociaciones de significados y estrategias de resistencia dentro de las cuales no es casual que el silencio actúe como recurso: “Estamos en la religión, pero con la costumbre presente, de nosotros. Así lo hemos hecho. Sin hacer mucho ruido” (R. Qhispi, 2018).

La identificación de la Virgen María con la *Pachamama*, por ejemplo, es uno de los paradigmas del sincretismo argumentado desde los años 70 hasta ahora para explicar la apropiación de la figura de la Virgen en la religiosidad andina. Una idea no necesariamente interpretada del mismo modo por los propios andinos y andinas, como Rosa, que establece una clara diferencia entre ambas entidades: “No es así. Nosotros no creemos que la Virgen es la *Pachamama*, si no que agradecemos y pedimos a la *Pachamama* por las siembras, las cosechas, la protección, y también invocamos a la Virgen en cantos y oraciones” (R. Qhispi, 2020).

La urbanidad de los aymara en el norte de Chile y el abandono de los modos de vida tradicionales conllevan nuevas dinámicas económicas y territoriales que dificultan cada vez más la realización de ceremonias y rituales, algunos en proceso de extinción y víctimas de imposiciones institucionales y religiosas. Es el caso del marcaje y floreo de ganado, que apenas sobrevive en algunas localidades del altiplano, incomprendido y considerado como costumbre pagana (R. Qhispi, 2020) y condenado por la iglesia evangélica que ha ganado gran terreno en las localidades abandonadas por la iglesia católica.

La tensión entre sistemas valóricos occidentales y tradicionales, asimismo, trastoca el modelo andino de dualidad opuesta y recíproca hombre-mujer (*chacha warmi*), que determina los roles musicales según los cuales la mujer canta y el hombre toca los instrumentos en perfecta

complementariedad y armonía. Es así que han surgido numerosas agrupaciones femeninas jóvenes de *lakitas* (bandas de zamponas), que cuestionan esta tradición, reivindicando la importancia de la mujer en la música, y son cada vez más frecuentes en las festividades tradicionales urbanizadas tanto en el norte como en otros lugares de Chile.

Al tiempo que Rosa deslegitima este tipo de innovaciones y, desde su propuesta intercultural, abraza la idea de una “tradición pura” que supone una relación de horizontalidad entre hombre y mujer, observa y experimenta cómo ésta se resquebraja con la adopción de imaginarios y patrones de conducta occidentales que ella misma califica de “machistas” y que han obstaculizado tanto su desempeño profesional y artístico como su vida familiar.

Si bien en la sociedad aymara la mujer dispone de amplias atribuciones en la administración económica del hogar, los hombres, en tanto poseedores de la palabra, son quienes ostentan el protagonismo en el espacio público. Esto se proyecta en la modernidad acentuando la jerarquía de roles y limitando notablemente la participación de las mujeres tanto en las organizaciones comunitarias como en los espacios de difusión cultural.

Sugiero que el esencialismo conservador de Rosa, condicionado por su rol de educadora intercultural, contribuye a perpetuar su propio silenciamiento al limitar sus posibilidades de adaptación a los cambios culturales y su resistencia contra la discriminación de las mujeres indígenas.

Mientras me aproximo al aún desconocido canto de las mujeres andinas -sus antecedentes, atributos, significados y contextos- observo su actualización del rol de cantora andina tradicional, constatando la indiferencia y falta de apoyo y la discriminación racial y de género

que Rosa denuncia, incluso, al interior de la institucionalidad pública, de la cual ella formó parte por dieciocho años como funcionaria del Ministerio de Salud.

La vocación reivindicativa continúa siendo el motor de su accionar, en base a la conciencia de un colonialismo que se perpetúa en la actualidad, revelando el doble estándar de lo políticamente correcto en contraste con su vivencia cotidiana. Dice Rosa:

Antes te tenían como esclavo, ahora es como más intelectual, pero igual nos hacen problema. O sea, sigue, pero que no se note, de otra forma, pero sigue. Eso es una parte de mi lucha: demostrarle al otro que somos tan igual, con nuestra inteligencia, nuestra sabiduría, solo que somos distintos. Además, que tenemos otra cara, y quién dice qué es lindo y qué es feo ¿por qué el negro es feo y el blanco bonito?” (R. Qhispi, 2020).

La afirmación “sigue, pero que no se note” coincide perfectamente con la sentencia “la colonialidad es la faz oculta de la modernidad” (Mignolo, 1995). Se trata de un no-lugar tanto social, epistemológico y espiritual como físico, puesto que implica también un abandono del territorio. Equivale al “paquete de la colonialidad” (Quijano, 2014) y se manifiesta como silencio o “vacío”, que es la palabra que usa Rosa para referirse a su sentimiento sobre la vida en la ciudad.

A la colonialidad del poder sobre el sujeto (su raza y su sexo), el territorio y la economía, se suma la colonialidad del conocimiento, interactuando con los demás planos (Quijano, 2014). Tal como señala Rosa: “Las personas que tienen mayor conocimiento y tienen poder en la jerarquía laboral te lo hacen sentir así. Uno es parte de esa jerarquía como mujer” (R. Qhispi, 2020).

La interculturalidad neoliberal y sus criterios patrimonializantes y funcionales al modelo de desarrollo capitalista; las jerarquías de la institucionalidad creada con la promulgación de la Ley Indígena, así como la progresiva extinción de la lengua aymara -cuya transmisión es el

principal propósito de su canto- constituyen el silenciamiento estructural que consolida y perpetúa el silenciamiento histórico. Este condiciona la posibilidad de Rosa de autorrepresentarse, como señala Spivak cuando explica su respuesta negativa a su clásica pregunta “¿Puede hablar el subalterno?” (Spivak,1994). Pregunto, por mi parte: ¿Puede cantar esta voz subalterna? Y sobre todo ¿Cómo puede cantar esta voz subalterna?

1.1 Decolonialidad e interculturalidad

Escribe Silvia Rivera Cusicanqui:

Para mí la etnicidad como mapa es una lectura masculina, en tanto que la etnicidad desde el punto de vista de las mujeres podría compararse más bien con un tejido, por su naturaleza intercultural. En el tejido las mujeres incorporan lo ajeno para domesticarlo, para suavizarlo, y éste es el acto femenino por excelencia. Esto está detrás de las relaciones mercantiles y de las mediaciones con el mundo externo (Rivera, 2015, p.68).

La etnicidad de las mujeres indígenas latinoamericanas, como señala la socióloga boliviana, está atravesada por la interculturalidad como modo de relación -comparable al tejido- con el conjunto de la sociedad. Es así que decolonialidad, género e interculturalidad, se hallan profundamente imbricados en el tema que nos ocupa.

Afirma Fernández (1997) que “las sociedades aymaras precisan de sus mujeres como reproductoras no solo del hogar, sino de la memoria de grupo: como sustentadoras de las claves culturales que lo sostienen y soportan su identidad cultural frente a los ‘otros’, los extraños” (p.191). “Es a través de la mujer que el cambio cultural puede ser filtrado y encaminado de la forma menos traumática posible” (Fernández, 1997, p.192).

Si la interculturalidad es inherente al rol tradicional de la mujer andina como transmisora de su tradición, función que cumple, de modo importante, a través del canto, el silenciamiento

estructural de su voz subalterna, en tanto mujer e indígena en el norte de Chile, es lo que mantiene inaudible su voz. Ya sabemos que la pregunta de Spivak “¿Puede hablar el subalterno?” (Spivak, 1994) no apunta a la viabilidad del acto físico de hablar, sino al silenciamiento establecido en la colonización y consolidado en la modernidad y el capitalismo que se perpetúa en la institucionalidad y sus jerarquías.

Es así, que, situándose más allá de la crítica post estructuralista y el reconocimiento de la alteridad, la pensadora india operativiza el concepto post colonial de subalterno y subalterna en función de la carencia de una posición discursiva desde la cual hablar o responder: el “lugar de enunciación” (Spivak, 1994). El problema de las cantoras andinas no es, entonces, no poder cantar. El problema es no ser escuchadas.

Spivak (1994) insiste en que “el sujeto colonizado subalterno es irremediamente heterogéneo” (p.322). Poniendo sobre la mesa la diversidad de la mujer del tercer mundo, afirma la insostenibilidad de la categoría unitaria” mujer”, la cual invita a cuestionar, visibilizando sus fracturas. Lo mismo plantea Mohanty (1991) en el clásico texto postcolonial *Third World Women and The Politics of Feminism*, que, deliberadamente, recurre a la cuestionable denominación de” tercer mundo”, para graficar la jerarquía construida desde el poder hegemónico.

Las mujeres no blancas en distintos territorios y contextos socioculturales no responden a generalizaciones ni a una conciencia unitaria de grupo oprimido como se ha pretendido desde el feminismo blanco. El silenciamiento se sostiene en la homogeneización de los y las sujetas bajo paradigmas occidentales. En función de los bajos índices que ellas presentan en parámetros de desarrollo social y económico occidentales -nivel educacional, inserción laboral, etcétera- que no responden a sus sistemas de valores y modelos, se establece la

victimización de las “mujeres del tercer mundo”, eclipsando su capacidad de agencia, negando su espacio y su posibilidad de hablar desde una posición propia.

Tanto Spivak (1994) como Mohanty (2008) problematizan la representación de “la mujer del tercer mundo” en el discurso occidental para demostrar su imposibilidad de autorrepresentarse. Ambas alertan sobre lo contraproducente que puede resultar la producción intelectual y la práctica feminista cuando la subalternidad es definida por su diferencia respecto de una elite femenina blanca y occidental. Inclusive cuando esta distinción es aplicada por autoras y activistas tercermundistas, como advierte Mohanty (2008), poniendo el dedo aún más profundo en la llaga. Es la imagen que usa Diane Nelson (2006) para describir la relación del estado con las comunidades indígenas en Guatemala.

Por ello, esta investigación exige interrogar continuamente mis propias visiones y preconcepciones que sitúan a la mujer indígena en una posición de opresión generalizada. En cuanto al rol de Rosa como cantora, la misma afirmación del no-lugar de enunciación debe ser relativizada en la medida en que dicha condición no es generalizable en su memoria, su autopercepción y su discurso, el cual puede también incluir -aunque rara la vez lo hace- la conciencia de reconocimiento y validación: “Yo quería que se mostrara la música nuestra, pero en lengua aymara. He tratado de tener un rol como cantora y transmisora y he trascendido” (R. Qhispi, 2020).

1.2 Feminismo decolonial y feminismo paritario

El feminismo decolonial surgido como respuesta a las estructuras del colonialismo en América Latina, perpetuadas en la modernidad y el capitalismo, excede el ámbito de la academia y el tema de la representación, reivindicando las formas de ser, actuar y pensar de

las mujeres indígenas, mestizas y afrodescendientes de la región. Sus planteamientos apuntan a la deconstrucción no solo de las categorías y paradigmas establecidos, sino también de todos los sistemas de poderes fácticos que obstaculizan o impiden la participación y la autodeterminación de las mujeres en contextos socioculturales diversos.

En esta corriente regional, activista y colectivista, se inscriben Karina Bidaseca, Yuderkys Espinosa, Ochi Curiel, Julieta Paredes, Zoila Mendoza, entre otras, quienes afirman que el feminismo blanco concibe a las mujeres del “tercer mundo” como inmaduras para la participación política, justificando con ello la necesidad de “educarlas” (Bidaseca, 2010). La respuesta de Rosa es clara: “Yo me posiciono de acuerdo a mis ideas, yo no permito que alguien me diga” (R. Qhispi, 2020).

Como señala Alegre (2015), las feministas decoloniales “han llevado a cabo desplazamientos político-epistémicos en sus análisis críticos al (hetero) patriarcado moderno en su articulación con el racismo, el capitalismo y la colonialidad” (p. 56). La denuncia de la marginación de las mujeres indígenas y afrodescendientes y la problematización sobre la interacción entre las variables de raza, sexo y clase -aporte productivo de la interseccionalidad- así como la opción por el activismo político, son tributarios tanto del movimiento feminista negro como de los movimientos latinoamericanos indigenistas.

La misma noción de género sería una categoría impuesta. Señala Lugonés (2010) que ésta “no escapa de la modernidad colonial. Por lo tanto, la resistencia a la colonialidad del género es históricamente compleja” (p.5). Ello dado que el género sería tanto constituido como constituyente de la colonialidad, tal como lo confirma Rosa: “Enfoque de género no me hace sentido, es algo de afuera” (R. Qhispi, 2018).

Las mujeres indígenas no solo habrían sido racializadas, sino reinventadas como mujeres en base a códigos discriminatorios que resultaron en la pérdida de las relaciones igualitarias que habrían tenido con los varones (Alegre, 2015.) Al igual que Lugonés (2010), Rosa sitúa el inicio de esta degradación en la colonización:

Con la colonización comienza el abuso hacia la mujer. En algunos lugares ahora los hombres son los que toman, se meten con mujeres, maltratan a su esposa. Pero en otras comunidades todos comparten. En algunas festividades incluso hay violaciones. Eso existe. Había una buena base, pero con el tiempo adoptó cosas negativas. La forma de vida entre el campo y la ciudad es muy diferente. Como yo soy mujer de campo, yo jamás voy a decir que soy urbana. Uno en la familia tiende a llevar esa misma regla y se encuentra con choques culturales fuertes (R. Qhispi, 2020).

El patriarcado, entendido como dominación masculina universal, sería, según Lugonés (2010) un concepto occidental impuesto y no aplicable a las sociedades prehispanicas. Se trataría de una noción totalizadora mediante la cual el feminismo hegemónico ha pretendido unificar a todas las mujeres del mundo en base a una supuesta opresión compartida. Al respecto señala Rosa:

Yo no estoy de acuerdo con lo del patriarcado, el hombre es un complemento. En la familia aymara, antiguamente, siempre era complementario hombre y mujer, pero ante la autoridad es el hombre el que habla, el que opina. Después el hombre dice: lo voy a consultar con mi mujer. Por eso se puede ver como un patriarcado, pero no es así. La mujer aymara no es sumisa, pero se puede ver así. Nosotros siempre tenemos derecho a voz y voto. Pero en los lugares públicos a nosotros no nos dan el espacio (R. Qhispi, 2020).

Las declaraciones de Rosa grafican hasta qué punto es imposible aplicar categorías homogéneas a realidades socio culturales diversas, cuyas figuraciones valóricas, pueden concebir el machismo sin asumir el paradigma del patriarcado, sino en combinación con sus propios modelos tradicionales, dentro de los cuales se manifiesta otra agencia y una resistencia-otra. Dice Rosa:

El matrimonio *chacha warmi* siempre fue un complemento, no había una superioridad, sino que cada uno cumple su rol, las responsabilidades son mutuas, tanto en la educación de los niños como en proveer lo material. En la chacra la mujer también trabaja para que la familia sobreviva, porque la mujer no está en la casa esperando la plata, la mujer teje, quizás no era la parte monetaria, con eso abrigaba a sus hijos. Teje también para la cama, para el marido. La mujer en general administra. También está la parte de cómo enseñarle a los hijos a cuidar el bien, porque eso ha sido un esfuerzo (R. Qhispi, 2020).

En las distintas prácticas domésticas, de crianza, artesanales, rituales, organizacionales, comerciales, agrícolas y también en la música, la cultura tradicional aymara distribuye roles complementarios entre hombres y mujeres. Según Mamani:

En los tiempos antiguos, las primeras divisiones de trabajo entre la mujer y el hombre se atribuyen a la época de los cazadores de animales y recolectores de frutos. Los hombres se dedicaban más a la caza de animales silvestres de la época para las necesidades básicas de alimentación, y las mujeres se dedicaban de preferencia a la recolección de frutos, cuidado de animales domésticos, perfección de los tejidos, etc. La conformación física de los hombres les permitía perseguir con mayor velocidad a la presa que las mujeres, lo que era decisivo para asegurarse de los alimentos. En cambio, las mujeres no podían alejarse mucho del asentamiento por posible embarazo, lactancia, cuidado de los hijos, etc. En este período, la mujer era favorecida en el conocimiento y la práctica de utilidades herbáticas y el uso de la música en la medicina y en otros campos del saber (Mamani, 2010, p.95).

La cita del músico y profesor aymara, además de destacar el protagonismo de la mujer en la música y su uso vinculado a la medicina y otros ámbitos de la espiritualidad en la tradición andina, inserta el rol musical femenino en el patrón de complementariedad entre hombre y mujer. Este es determinado por la diferencia sexual -entendida como biológicamente establecida por la conformación del cuerpo- asignando el espacio doméstico a la mujer procreadora y el espacio público al hombre proveedor, que es, asimismo quien sale a tocar en las fiestas tradicionales. Una idea que se proyecta hasta la actualidad y que incide en la invisibilidad e inaudibilidad del canto de las mujeres.

En la actualidad, según Rosa:

La mujer es la que la lleva, la que toma las decisiones importantes, pero el hombre siempre trata de dejarla atrás y la mujer al final pasa a segundo plano. Como hombres ellos tienen la facilidad de moverse, porque alguien está haciendo sus cosas en la casa. Algunas oportunidades yo he rechazado porque vivía sometida (R. Qhispi, 2020).

Explica Segato (2013) que las estructuras de género operan de un modo particular en las comunidades indígenas tradicionales y al ser intervenidas por la modernidad, conservan una “apariencia de continuidad” en tanto que sus sentidos son transformados de acuerdo a nuevos modelos que acentúan la jerarquía del hombre sobre la mujer, acorde a la preminencia de la esfera pública sobre la privada.

En respuesta a la diferente configuración del género en distintas culturas tradicionales indígenas de América Latina, han surgido propuestas como el llamado feminismo paritario el cual adhiere a una concepción filosófica que se basa en la paridad (Paiva, 2014) y no en la noción occidental de unidad. Según Alegre:

Entre las contribuciones que las mujeres indígenas hacen se encuentra la apelación a las nociones de dualidad, equilibrio y paridad como forma de restablecer el lugar que las cosmovisiones indígenas otorgan a las mujeres, cuya posición y estatus fue alterado por la intrusión de la modernidad colonial (2015, p.68).

La noción de paridad en el feminismo paritario implica una relación entre dos elementos diferentes y complementarios que se combinan en una relación de horizontalidad (Paiva, 2014). Según Mamani (2010), el principio de dualidad o *panipacha* abarca todo el ordenamiento del universo andino en aspectos femeninos y masculinos y es central en la relación entre los miembros de la comunidad, así como con la naturaleza y el cosmos. Según Rosa, esta noción refiere a la relación de paridad entre dos personas cualesquiera, no

necesariamente una dualidad femenino-masculina. El *chacha warmi* encarnaría específicamente el matrimonio entre hombre y mujer (R. Qhispi, 2020).

Según Bidaseca (2010) “este modelo está compuesto por entidades complementarias, pero, a la vez, opuestas. [...] No se busca asegurar la superioridad masculina como en la cultura occidental” (p.9). Silvia Rivera Cusicanqui, en tanto, plantea que el sistema de parentesco indígena prehispánico andino presenta una orientación bilateral y bilineal de filiación. El poder, el gobierno y ciertos derechos se transmitían de padre a hijo y de madre a hija. Este paralelismo estructuraba un modo de relación entre los sexos igualitaria en muchos sentidos. Sin embargo, la posición de la mujer estaba determinada por su condición de esposa, por lo que sería más adecuado hablar de complementariedad que de igualitarismo (Rivera, 2016).

Por su parte, la feminista boliviana Julieta Paredes no solo denuncia el patriarcado imperante, sino que afirma la existencia de un “entronque patriarcal” (Paredes, 2010). Asegura que sí ha existido -y se ha perpetuado hasta la actualidad en la sociedad aymara- un sistema de dominación patriarcal anterior a la colonización hispana. Paredes trasciende la demanda anticolonialista y convoca a sus colegas indígenas a interrogar la supuesta horizontalidad del modelo tradicional de equilibrio entre opuestos complementarios.

Autoras como Rita Segato refieren a un tipo de patriarcado diferente al occidental y “de menor intensidad”, pero que define categorías de género bien establecidas que estructuran la vida social (Segato, 2013). Este tipo de patriarcado menos rígido -o simplemente diferente- se expresa hasta la actualidad en la participación de mujeres de todas las edades bebiendo alcohol y bailando en las festividades. Como lo dice el *huayno* denominado “Mariposita”, cantado por mujeres ancianas en el altiplano de Tarapacá, que legitima la autonomía

femenina con letras como “soy casada por esta noche, soy soltera toda la vida” o “sale el sol sigo tomando, sale la luna sigo bailando”.

En la urbanidad de la región de Tarapacá en donde se inserta Rosa, el modelo tradicional no jerárquico de convivencia entre hombre y mujer *-chacha warmi-* no estaría extinguido, sino más bien en crisis debido a las nuevas dinámicas socioeconómicas, el colapso general de su modo de vida tradicional y la imitación de modelos y valores occidentales. Se trataría de un ideal que persiste en el sistema valórico, cuya práctica varía dependiendo de los (as) sujetos (as) y la cual se halla en tensión, transformación y resignificación. Dice Rosa:

Yo creo que tiene que ver con las personas y también con la edad. En mi caso, personas mayores mantenemos la tradición, pero hay personas jóvenes que no están ni ahí. Hoy día muchos hombres son machistas y también las mujeres son sometidas, pero a veces se rebelan y les pegan a los maridos, eso también pasa. Mi hermano, por ejemplo, era bien machista. Incluso le levantaba la mano a su mujer. Se rompe la armonía porque se toman actitudes del que está al lado: copian, imitan. Y las cosas negativas se pegan más rápido. Pero hay matrimonios que han llegado a la ciudad, uno al transporte y la otra dueña de casa, y se pueden complementar (R. Qhispi, 2020).

Señala Alegre que:

Las mujeres indígenas han ido visibilizando las condiciones de desigualdad de género y han exigido reconocimiento de los varones en sus propias comunidades y en los movimientos de los que forman parte, con base en la certeza de que la lucha por los pueblos necesariamente está atravesada por la disminución de las diferencias y privilegios entre los miembros de las comunidades indígenas (2015, p.57).

Dice Rosa: “Últimamente puedo señalar que él es super machista, pero yo nunca dejé. Siempre le doblé el brazo. Yo le he hecho ver” (R. Qhispi, 2019). El concepto de feminismo paritario no solo es utilizado actualmente para visibilizar las propias concepciones del feminismo indígena. Junto con denunciar las transformaciones provocadas por el sistema capitalista neoliberal, las feministas paritarias dan cuenta del modo en que las mujeres se han

ido organizando para conquistar espacios de libertad y dignidad, con el fin de recuperar la cultura de paridad de los opuestos complementarios, conjuntamente con los varones (Alegre, 2015).

1.3 Interculturalidad crítica y educación intercultural

Como escribe Sandra Navarrete:

La interculturalidad es un concepto fundamental para la creación de un pensamiento-otro, porque está concebido desde la experiencia encarnada de la colonialidad que anima los movimientos indígenas y es reflejo de una epistemología del sur, que plantea un giro en la geopolítica dominante (S. Navarrete, 2020).

Dicha epistemología, que desafía el dominio occidental y eurocéntrico del hemisferio norte sobre el hemisferio sur, se nutre del activismo, las prácticas culturales, la espiritualidad y las construcciones de pensamiento de las comunidades indígenas de este lado del mundo. El pensamiento fronterizo al que alude Mignolo (1995), que contrapone a las nociones hegemónicas esencialistas el hibridaje, la agencia política y la libertad de configurar la identidad reconociendo, también, la interculturalidad al interior de los mismos sujetos: “Yo me siento aymara, colla y chilena” (R. Qhispi, 2018).

Nacido en el hemisferio sur -precisamente en el ámbito andino- el concepto de interculturalidad ha adquirido un aura polémica debido a la apropiación que de él ha hecho la institucionalidad neoliberal. Ello se traduce actualmente en una interculturalidad funcional al sistema de producción capitalista que apunta a la inclusión de la diferencia cultural al interior de la estructura social establecida (Walsh, 2012). Dice Rosa:

Esta interculturalidad nosotros la hemos hecho, el otro no está ni ahí, los blancos. Algunos hacen ruido porque les conviene, venden la *pomá*. Usan la interculturalidad

para discursos. Otros han reconocido que ha habido mucha injusticia y no se dieron cuenta de lo que venía más adelante. (R.Qhispi, 2021)

El actual y extendido cuestionamiento a la interculturalidad apunta a su alineación a las lógicas del mercado, ignorando los condicionamientos que, desde la Conquista hasta hoy, han estructurado las relaciones de poder que operan en ella. Explica Yudice (2002) que “la cultura como recurso cobró legitimidad y desplazó o absorbió a otras interpretaciones de la cultura” (p.13).

De este modo se invisibiliza el conflicto y los cuestionamientos indígenas al sistema, diluidos en un mar de multiculturalismo que consolida la dominación tras la defensa del valor supremo de una diversidad cultural estilizada y estática. A ello se refiere Rivera Cusicanqui cuando habla de la indigeneidad permitida:

El paradójico resultado de sus dimensiones “pro-indígenas” que buscaban afirmar la continuidad inmemorial de los pueblos que así se designaban, ha sido constreñir y moldear una definición de lo “indígena” enfatizando su carácter minoritario, estático e incambiante, que se expresa en una serie de formas externas: vestimenta, bailes, rituales, todos ellos asociados a la ruralidad y anclados en un espacio productivo (ciclo agrícola-ganadero-ritual). A esto lo había denominado el “indio permitido”, aquel que asume un papel ornamental en el nuevo estado, y acepta recluirse en “reservas étnicas” (las TCOs) para representar papeles en la puesta en escena del “turismo ecológico” o el “turismo étnico” que haría incluso rentable una forma constreñida y teatral de la(s) identidad(es) indígena(s), convertidas en objetos exóticos de consumo (Rivera, 2016, p.3).

Esta fosilización de la cultura junto a la obstaculización de las prácticas tradicionales es la que describe Rosa desde su experiencia como funcionaria pública en el marco de la interculturalidad institucionalizada:

El sistema está tan occidentalizado que no les dan permiso a las mujeres para participar de sus celebraciones tradicionales. El día de la mujer indígena hice una pequeña charla .“Yo estoy viva”, les dije. Quedaron todos mirando (R.Qhispi, 2018)

Es así, que en base a una colonialidad folclorizante las culturas indígenas son asimiladas a la ancestralidad, la ruralidad y la estaticidad, negando la complejidad y el dinamismo de la realidad de los indígenas urbanos, pese a su omnipresencia en la vida cotidiana de las ciudades, tal como señala Julieta Paredes:

Estos nuevos colonizadores, que desde la República han construido sus estructuras de privilegios, son los que se convirtieron en los modernizadores del Estado; ellos son los que querían seguir creyendo que lo indígena estaba recluido a las áreas rurales, miraban la presencia indígena en el cotidiano de sus hogares, centros productivos, calles y lugares de diversión, pero no querían ver que los y las indígenas aymaras, quechuas, guaraníes, chiquitanos y los demás pueblos originarios habitábamos, también, las mismas ciudades, construíamos nuestras casas en las laderas y trasladábamos las relaciones de los *ayllus* y comunidades a los barrios populares. Tampoco quisieron ver que nuestras culturas tomaron, poco a poco, las ciudades y sus céntricas calles (2010, p.113).

Charles Hale (2005) difunde el concepto de “indio permitido” para mostrar cómo el multiculturalismo neoliberal, al tiempo que abre espacios para la participación indígena, genera rígidos límites que abortan sus aspiraciones más transformadoras. El “indio permitido” es el sujeto que abraza las políticas y programas de gobierno, gozando del reconocimiento y la recompensa neoliberal, siendo habitualmente incorporado a la institucionalidad indígena. El “indio insurrecto”, que no colabora con el estado, es objeto de marginación y represión.

Mediante dichas operaciones de inclusión - exclusión, los gobiernos pueden generar divisiones al interior de las comunidades hasta incluso neutralizarlas. Esto se hizo patente en Chile tras la creación de la CONADI (Corporación Nacional de Desarrollo Indígena) en 1993, que promovió la competencia por cargos públicos y otros beneficios a los pueblos originarios. Señala Rosa:

Nosotros igual nos hemos organizado. Eso hay que reforzarlo. Hoy el que quiere lo hace, el que no, lo deja, y nuestra misma gente poco o nada ha hecho. Pero algunos nos jugamos hasta que nos echen. Yo hice algo para los míos. Y eso me deja satisfecha. Si no habría estado como el resto, conformándome porque tenía el cargo.(2021)

La interculturalidad crítica (Walsh, 2012) emerge en este contexto como un proyecto descolonizador que parte, no del valor de la diversidad, sino de la experiencia de la colonialidad del poder y exige la transformación de las estructuras, instituciones y relaciones sociales, por lo que constituye un proceso constante de negociación y agencia. Como advierte Walsh (2012), la interculturalidad no puede ser producida ni proyectada dentro de una “estructura y matriz colonial de poder racializado y jerarquizado, con los blancos y blanqueados en la cima y los pueblos indígenas y afrodescendientes en los peldaños inferiores” (p.91).

Dentro de esta estructura jerarquizada las y los sujetos indígenas son representados por actores que sí tienen un lugar de enunciación en los diferentes sistemas de poder. Para Rosa:

Se pierde el sentido del término interculturalidad que significa dialogar de mutuo acuerdo con el otro guardando el respeto y la empatía, actitudes, compromisos. Eso no se da en la realidad. Eso conlleva a distorsionar y por otro lado a que se folclorice. (R.Qhispi, 2021)

Los problemas relativos a la representación son los que denuncia Rosa cuando da cuenta de la imposición de modelos estereotipados y la desconsideración de los propios saberes indígenas. Ello se manifiesta en traducciones imprecisas de palabras del aymara al español cuyos significados no son asimilables; generalizaciones respecto de costumbres, creencias y manifestaciones culturales que ignoran las particularidades y contextos; apropiaciones de contenidos; silenciamiento y marginación de las y los indígenas.

Inventan muchas teorías para ganar plata y después hacen sus exposiciones de libros. Te llevan a cantar a un evento, pero te dicen que no hables, que solo cantes porque hay muy pocos minutos. Te piden que traduzcas una canción en aymara para un programa de televisión pero que otro la interprete. Hay personas que usan mal una palabra en aymara y no consultan. La palabra se desvirtúa. A mí, si me piden traducciones para la institucionalidad, yo siempre las valido con otros aymara-hablantes, eso es importante. Yo respeto mucho y soy honesta. Lo que no sé bien, lo consulto (R. Qhispi, 2020).

La dominación epistémica y el silenciamiento indígena se extiende a su experiencia como estudiante del Magister de Educación Intercultural de la Universidad de San Simón de Cochabamba, Bolivia. Dice Rosa:

Teníamos puros profesores extranjeros. Había harta gente indígena. Pero lo ocultaban. Tuvimos que pedir que nos hiciera clases gente nuestra, para nosotros poder recuperar saberes que hemos perdido. Yo quise cantar con mi traje tradicional y me dijeron que no, que me pusiera un traje de señorita. Yo me lo ponía igual siempre que cantaba y después me respetaban. Eso me dio mucha satisfacción, después incluso mis compañeras usaban sus trajes (R. Qhispi, 2020).

En Chile, la interculturalidad se ha consolidado fundamentalmente en la educación intercultural bilingüe (EIB), profesión que ejerce Rosa, destinada a las poblaciones indígenas urbanizadas “y también, por qué no, a los niños no indígenas” (R. Qhispi, 2018) y habitualmente reducida a ciertos espacios dentro del currículum escolar en donde se fomenta el bilingüismo y las tradiciones vernáculas.

Si bien es variable el grado de profundidad con el cual se abordan las músicas tradicionales indígenas, es habitual que éstas sean utilizadas como elemento de animación de contenidos cuyo objetivo es representar la diversidad cultural dentro de un programa que inculca valores homogeneizantes de nación (Alegre, 2015). Asimismo, esta educación tiende a reforzar estereotipos colonizados y procesos de racialización.

Este nacionalismo es el que se ha impuesto históricamente en Chile, mediante la fuerza militar e institucional con el fin de destruir milenios de cultura indígena y asimilar a las poblaciones indígenas a la nación chilena. Efemérides, himnos y bailes nacionales han sido incorporados al currículum de las escuelas aymara de Tarapacá, recurriendo incluso al eufemismo de la interculturalidad al promover su interpretación bilingüe o en la lengua originaria. Cuenta Rosa: “A mí una vez me preguntaron qué me parecía traducir el himno nacional en aymara. Y no me parece. Son himnos impuestos, es una entrada a un patriotismo que no tiene identidad. Eso pasa aquí”

La Educación Intercultural Bilingüe surge en América Latina en los años 80 como respuesta a la necesidad de establecer políticas nacionales de plurilingüismo y multietnicidad. Sin embargo, ello fue asumido “no como deber de toda la sociedad, sino como reflejo de la condición cultural del mundo indígena” (Walsh, 2012): una herramienta unidireccional de adaptación de los indígenas a un contexto socio cultural marcado por la discriminación. En opinión de Rosa: “Debiera ser lo contrario, el interés debiera ser del otro y no de nosotros, porque nosotros somos minoritarios” (R.Qhispi, 2021)

Adecuar la educación a las exigencias de la modernización y el desarrollo, surgió como un requisito para garantizar la gobernabilidad y apaciguar las demandas sociales incorporando a los sectores excluidos al modelo capitalista neoliberal. Al punto que Rosa califica como “moda” la adopción de la educación intercultural en Chile:

Se ha hecho por mandato del Ministerio de Educación, y porque estaba de moda. Si lo hacen en Ecuador, Colombia, Perú, Bolivia, hagámoslo aquí. Y si hay plata y ONGs que están entregando los fondos, mejor. Pero no tiene la seriedad ni el carácter de viabilidad. Es ahí donde yo cuestiono: copiar mal hecho. Y eso pasa también por la ignorancia de los profesores en general. Se puede esperar poco porque no está la formación necesaria. Lo que más me da rabia son las autoridades

aymara, como alcaldes, que no contratan gente aymara en sus escuelas (2021)

Su establecimiento en nuestro país en la década de los 90 como derecho y programa educativo para indígenas, al igual que en la mayoría de los países latinoamericanos que suscribieron el Convenio 169 de la OIT sobre derechos de los pueblos indígenas, puso de relieve la reivindicación política de las comunidades que la impulsaron desde sus luchas por una educación en la propia lengua. Sin embargo, al mismo tiempo, interculturalidad fue absorbida por el aparato de control y la política educativa estatal.

Es así, que en varios sentidos, la educación intercultural se transforma en un arma de doble filo. Junto al reconocimiento, las organizaciones y comunidades indígenas vieron debilitadas sus propias dinámicas comunitarias, siendo reguladas por mecanismos oficiales burocratizados, como señala Walsh (2012). Rosa matiza, visibilizando, una vez más, los procesos constantes de adaptación y resistencia: “Algunas organizaciones se debilitan, no todas. A otras eso les da más pie para luchar. Es una guerra psicológica, invisible” (2021)

El centramiento solo en la lengua y no en el conjunto de las prácticas, saberes y creencias, promovió, por otra parte, una suerte de vaciamiento de la cultura, perpetuando la dominación epistémica, toda vez que el objetivo es acomodar la educación a la diversidad y no repensar la educación a partir de esa diversidad: es decir, reconocer y tolerar, pero sin una intención de cambio. “La lengua es un medio de transmisión pero al mismo tiempo contiene toda la cosmovisión de una sociedad” dice Rosa (2021)

En el ámbito educativo, la interculturalidad crítica, propone una práctica decolonial que aspira no solo a integrar a los pueblos históricamente subalternizados en la producción del conocimiento y el diseño de la educación mediante sus formas de pensar, actuar y sentir,

sino, como señala Walsh, a “explosionar” las categorías dominantes, mediante la agencia indígena y sus estrategias. Como cuenta Rosa:

Yo utilizaba estrategias para intentar cambiar las formas de ver y de actuar. Cuesta mucho. La gente que está en la institucionalidad tiene que ir a las comunidades para imbuirse, empaparse y poder entender. Una vez le entregué una carpeta completa con información sobre las directrices de interculturalidad del Ministerio de Educación a una jefa en Salud. No quiso mirarla. Otra vez, estando en el posgrado, fui a un colegio particular en Iquique, para recabar información sobre qué se había hecho respecto de la interculturalidad y la lengua aymara. El rector me dijo que él hacía lo que quería porque era el dueño, y que no iba a hacer nada mientras el ministerio no le dictara las directrices. Yo le dije ‘para que usted sepa, usted será muy dueño, pero esta región es mayormente indígena, y lo va a tener que hacer le guste o no lo guste’. Después igual hice las entrevistas afuera del colegio. También enfrenté a un grupo que vino del Ministerio de Cultura. Les expliqué que la espiritualidad no era un juego, que había que ubicar personas idóneas para hacerlo, no cualquiera. Y también me opuse cuando fue un candidato a senador a Parinacota, que se puso el chullo y se lanzó a hacer una ceremonia.
(R.Qhispi, 2021)

La educación intercultural con perspectiva crítica, aparece como una praxis pedagógica permanente, un proceso de deconstrucción de la uninacionalidad, la monoculturalidad y la razón moderna occidental en la cual se funda la educación, para poner en su centro la vida y “el buen vivir”, término acuñado por los pueblos indígenas que enfatiza la integración de la comunidad y su entorno, frente al concepto individualista y materialista del bienestar individual.

Una educación que apunte a la humanización de las personas y sus relaciones, revirtiendo el proceso de deshumanización que es, al mismo tiempo, habilitante y habilitado por la colonización y el modelo de desarrollo capitalista y neoliberal. Señala Rosa:

Nuestra cultura es sobre todo espiritual, para nosotros es esencial hacer una ceremonia antes de cualquier actividad. Nuestra relación de reciprocidad con la Pachamama, que es espiritual y es de cuidado de la naturaleza. Tenemos tanto que aportar, y por la imposición de la religión sean católicos o evangélicos, todo eso se borró en la educación intercultural. Por ejemplo los valores: el no mentir, el no ser flojo, el

respetar a sus mayores y las autoridades. Para un ciudadano de origen aymara, estos valores son ley. A los adultos, abuelos, bisabuelos, padres se le respeta hasta el final. Si el abuelo ya no da más, está cansado, se le da de comer en la boca. Hay que cuidarlo. Las nuevas generaciones han perdido estos valores, a la persona mayor la llevan a un hogar, o la abandonan. El *ayni*, que es la reciprocidad en todo ámbito, se fue, se borró del mapa de la cultura. En eso de yo te ayudo y tú me ayudas está involucrado tanto lo material como lo espiritual, como las ideas, el trabajo, porque eso facilita la vida. También a nosotros de chicos nos enseñan a ahorrar, a cuidar, a no despilfarrar, eso también se ha perdido. Al otro le conviene que le demos alimento al chancho, que nos incorporemos al consumo, al mercado (R. Qhispi, 2021)

1.4 Voz e inaudibilidad

La voz es protagonista de este trabajo en una múltiple acepción. Por un lado, refiere a la “voz subalterna” cuyo “lugar de enunciación”, como ya vimos, cuestiona Spivak (1994), y a la vocería de Rosa como transmisora de la memoria en la comunidad indígena urbanizada. Por otra parte, alude a la materialidad de la voz y sus particularidades, como el tono agudo y el modo de cantar “natural”, elementos inseparables de la corporalidad, la resistencia indígena y la proyección de lo que Rosa considera “la verdadera tradición”. Se asocia también al vocablo “voz aymara”, elemento inseparable de la voz y del canto, siendo la enseñanza de la lengua su principal ocupación.

Mi abordaje asume que la voz es siempre, y en todo caso, una construcción cultural y nunca un canal neutro para transmitir un mensaje; que sus aspectos sonoros son tanto marcadores como generadores de identidades y que en torno a ella se construyen “ideologías de la voz” (Weidman, 2014), las cuales han impuesto la supremacía del significado por sobre la vocalidad.

Cavarero (2015) denuncia esta hegemonía semántica sobre el sonido corporizado de la voz, reivindicando la vocalidad como un elemento central de la naturaleza del ser y sus modos de relacionarse con la realidad. Escribe la filósofa italiana:

La simple verdad de la vocalidad anunciada por las voces aun no mediadas por la lengua articulada, comunica lo más elemental de la existencia: unicidad, relacionalidad, diferencia sexual y edad [...] Hay, por lo tanto, numerosas razones para hacer de la voz un tema de reflexión privilegiado sobre el problema de la ontología (Cavarero, 2015, p.8).

Como explica Ana María Ochoa (2014), para el colonizador, la voz definió los límites entre lo natural y lo cultural; lo humano y lo no humano; lo primitivo y lo civilizado. Por ello, el reemplazo de la lengua nativa por la colonizadora, junto a la represión de las prácticas tradicionales vocales consideradas no humanas, fueron potentes mecanismos de dominación. Se trata de un asunto que, aunque parezca etéreo o inaprehensible, constituye quizás lo más tangible del canto: el timbre, la dicción, la entonación.

De acuerdo a la descripción de Rosa, ello se resume en “una manera natural de cantar como siempre hemos oído” (R. Qhispi, 2020), que ella relaciona con su posicionamiento y resistencia indígena: “Yo no quiero cantar con la técnica occidental” (R. Qhispi, 2020). En cuanto a este posicionamiento de la voz “nativa”, Rosa afirma no poseer referentes en cantantes de proyección, sino solamente en su madre, su abuela y otras mujeres de la comunidad en general. Si bien la cantante andina que más admira es la boliviana quechua-hablante, Luzmila Carpio, señala que “ella se formó en la academia, esa es la diferencia. Yo no quiero cantar como ella” (R. Qhispi, 2019).

La desconsideración de “lo vocal en sí mismo” (Cavarero, 2015) implica la dificultad para señalar la “significancia” a la que refiere Barthes en su ensayo *El grano de la voz* (2005), en

el cual alude a la voz en “una doble postura, una doble producción: como lengua y como música” (p. 264). Señala el semiólogo francés que “el «grano» de la voz no es -o no es tan solo- su timbre; la significancia a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua y no el mensaje, en absoluto” (p. 265). “El grano sería eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna” (p. 268).

Adoptando de la teoría literaria el concepto de *geno texto* de Julia Kristeva (1976), Barthes (2005) identifica ese “grano”, con lo que bautiza como *geno-canto*:

El *geno-canto* es el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones desde el interior de la lengua y en su propia materialidad; se trata de un juego signifiante ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en *lo* que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo. Se trata, dicho con una palabra muy simple pero que hay que tomarse en serio, de la *dicción* de la lengua (p.265).

No es menor el gesto epistémico de recurrir al término “escritura” al hablar justamente de la vocalidad, aquello que constituye el medio de transmisión de la tradición oral, despreciada y silenciada por la hegemonía colonizadora de la escritura: “El canto tiene que hablar, o mejor aún, tiene que escribir pues lo que se produce a nivel del *geno-canto* es escritura, de forma definitiva” (Barthes, 2005, p.268).

El “grano” de la voz indicaría el modo en que el canto se relaciona con la lengua no mediante el significado de las palabras, sino mediante el sonido de la vocalidad de una lengua que, igualmente, está cargado de significados (Barthes, 2005). Ello coincide con la afirmación de Rosa al referirse a la dicción de la lengua aymara -justamente llamada

“voz aymara”- y vincularla al tono agudo del canto: “La misma lengua hace que la manera de hablar y cantar sea más dulce y la voz más fina” (R. Qhispi, 2020).

Desde el campo de la auralidad, se atiende a la escucha como una práctica social y un factor de mediación de las interacciones humanas y se explica que tanto la percepción como la inscripción de los sonidos, opera mediante la selección de unos sonidos como más válidos que otros, en el contexto de relaciones asimétricas de poder (Bieletto, 2016; Ochoa, 2014). Es así que las distintas “culturas aurales pueden generar mecanismos de estratificación social y, con ello, condiciones de desigualdad para las prácticas musicales, lo que finalmente podría derivar en su inaudibilidad” (Bieletto, 2016, p. 22).

Escribe Barthes: “El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. Si percibo el grano de una música [...] estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del que canta o toca” (2005, p.270). De allí que escuchar el “grano” de la voz de Rosa sea una decisión que implica asumir un punto de escucha decolonial (González, 2009), consciente del modo, los mecanismos y el lugar desde el cual escuchamos, con la aspiración de superar el punto de escucha colonizante que naturaliza los esquemas de recepción hegemónicos, y determina, en definitiva, la inaudibilidad de ciertas voces y músicas, como ocurre con el canto femenino aymara en Chile.

2. La cantora andina: Rol musical y de género

Como me dijera en Lima la cantora quechua Consuelo Jeri, “las mujeres son las consentidas de la *Pachamama*, por eso que sus voces son las elegidas para establecer un vínculo entre el plano terrenal y sobrenatural” (C.Jeri, 2019).

El importante rol de la mujer como cantora en la sociedad andina, parte esencial de su socialización y de su función como transmisora y conservadora de los valores culturales al interior de las comunidades, es algo ampliamente desconocido en nuestro país. Sus profundos significados y funcionalidades aún pueden hallarse en el pastoreo, el tejido y ritualidades agrícolas como el floreo y marcado de ganado, actividades hoy apenas sostenidas en las tierras altas escasamente habitadas de la región de Tarapacá. Así como escasas son las exponentes en Chile que, como Rosa Qhispi, intentan apropiarse del rol de cantora tradicional y proyectarlo en el marco de la interculturalidad.

Este rol es de antigua data, como dan cuenta los *harawis*, poemas ceremoniales cantados de origen prehispánico aún vigentes en muchas comunidades en Perú, Bolivia, Ecuador, Argentina. Según Manuel Mamani, uno de los pocos autores que ha relevado en nuestro país la importancia de la mujer en la música andina, sus versos originalmente eran cantados solo por las mujeres. Las melodías podían ser acompañadas por quenás y otros tipos de flautas y percusiones. Escribe el historiador y profesor aymara:

La música -específicamente el canto- forma parte de todos los aspectos y etapas de la vida de la mujer aymara, desde la niñez, cuando, en sus juegos infantiles, imita prácticas, rituales y costumbres de su medio familiar. La música acompaña sus actividades cotidianas, eventos tradicionales, fiestas religiosas, tareas agrícolas, de crianza y hogar, pastoriles y textiles, tanto grupales como individuales [...] La ejecución de cantos en las jóvenes tiene gran valor -como lo tiene la ejecución de instrumentos en los varones- estando presente en caminatas, viajes, pastoreos, labores agrícolas y, especialmente, en las fiestas de carnaval y otras festividades y celebraciones sociales. Asimismo, en la ancianidad, la mujer continúa vinculada a la música, como parte de la tradición que ella resguarda con su sabiduría y elemento central de las ritualidades y costumbres, en las cuales, dada su experiencia, actúa como consejera y guía en las normativas del quehacer aymara (Mamani, 2010, p.39).

Es así que el canto de las mujeres no solo es central en las costumbres y en la transmisión cultural -partiendo por la enseñanza de la lengua a los hijos- sino también en el cortejo, como

se demuestra en las celebraciones de los carnavales andinos. Además es un factor de validación de la mujer en la vejez. Rosalía Martínez (2008) ha abordado esta tradición del canto femenino en Bolivia, dando cuenta de su vigencia y de su relevancia en la performance musical comunitaria, señalando que:

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 (p.21).

La etnomusicóloga chilena constata las prácticas vocales como marcadoras del ciclo vital de la mujer, diferenciando las etapas de la infancia, la vida de soltera y la vida de casada, por la restricción progresiva de la intensidad y frecuencia del canto (Martínez, 2008). Explica, asimismo, que, como elemento fundamental -junto al tejido- en la construcción del rol social de la mujer, el canto, para hacerse público, requiere de la adquisición de una cierta expertiz en el tejido:

La transición del canto infantil en las montañas al canto público de las jóvenes exige como requisito el saber tejer. Una *imilla* (jovencita) debería cantar en las fiestas solo cuando ya sabe tejer en el telar la prenda más importante del vestuario femenino, el *axsu*, 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 (Martínez, 2008, p.30).

Respecto del nexo entre canto y tejido, Arnold (2014) destaca la integralidad de la experiencia y el compromiso del cuerpo, central en el canto aymara, el cual no se concibe separado del baile, la comunidad y los elementos de la naturaleza. Señala esta autora que “en este mundo de los sentidos, los nexos entre el tejido y el canto ya constituyen parte de una sinestesia o estética ligada a lo corporal” (p.26) y nos da pistas sobre las dimensiones que

alcanza la relación del canto con el tejido, incluso transformándose él mismo en tejido para cumplir funciones esenciales para la vida. Escribe Arnold:

En nuestro estudio de las canciones a los animales cantadas por las mujeres-tejedoras del *ayllu* Qaqachaka (prov. Abaroa, depto. Oruro) en las tierras altas de Bolivia, describimos cómo las cantantes más experimentadas, quienes a menudo son parteras, perciben sus cantos como capas, o envolturas de vellón (la materia prima del textil). Ellas consideran que, con el canto, se envuelven los animales de sus rebaños, sobre todo a los recién nacidos, para lograr la mudanza de estas criaturas del mundo silvestre de los cerros al dominio humano. Muchos versos de los cantos reiteran estas ideas transformativas; otros se esmeran en trazar las actividades de las pastoras de envolver los animales recién nacidos en elementos tejidos, sobre todo hondas decoradas y mantas de color, como ombligos o placentas de respaldo respectivamente, que les ayudan a mudarse al mundo humano (p.32).

De acuerdo al testimonio de la artista boliviana, directora del Museo Etnográfico de La Paz, Elvira Espejo (2020), en Bolivia se mantiene muy vigente el canto de comunidad sin que eso implique una negación de elementos modernos que pueden ser incorporados, pudiendo existir una progresión hacia el canto llamado de “proyección”. Situación que en Chile presenta un vacío. Señala Espejo:

Las jóvenes estamos obligadas a cantar a cierta edad, todo el mundo se entrena, eso después se va seleccionando. Fácilmente puedes cantar en español al ritmo de la región. Y además con baterías. Nosotros en la fiesta todos cantamos. Dependiendo de la familia, esto tiene una dinámica. Depende de cómo decide la familia, la persona, si es que las chicas se dedican más al canto. En mi familia es dinámico, según lo que cada familia decide, es una noción de generación tras generación. En la lógica nuestra, todos tenemos derecho a la fiesta, en otras regiones son sólo los jóvenes. Para nosotros cantar es parte de la vida en la comunidad. No puedes comparar con Chile ni acercando. Chile ha sufrido una gran depredación, hay huecos bien grandes allá (E. Espejo, 2020).

2.1 Prohibido soplar: el chacha warmi en crisis

El tejido y el canto, si bien también son practicados por los hombres, son identificadas especialmente como destrezas de las mujeres, las cuales determinan su rol social y su proceso de inserción comunitaria. En tanto, exclusivamente a los hombres corresponden

tradicionalmente los instrumentos y la oratoria. Destaca Arnold (2008) que dicha facultad de hacer uso de la palabra en la esfera pública no es concebida como un poder superior, sino diferente y complementario. En la misma línea, argumenta Martínez (2018) que el poder de dar a luz contropesaría al de la representación política a la cual se asocia la utilización de los aerófonos.

Según Gavilán (2005), en la comunidad aymara “los cuerpos y su fisiología se piensan como parte de la naturaleza organizada por entidades tutelares, que dirigen el destino de los habitantes. Los cuerpos son naturalmente diferentes, lo que permite constituir al género femenino y masculino a mujeres y hombres y sus relaciones” (p.146). Esta diferenciación sexual biológicamente determinada sustenta, como se ha señalado, la noción tradicional de la pareja masculino-femenina (*chacha warmi*) en supuesto equilibrio y reciprocidad no jerárquicos.

En este modelo se inscribe la distribución de los roles sociales, productivos y también musicales, los cuales se justifican en ideologías sobre el cuerpo, como lo es la creencia de que soplar instrumentos de viento -propios del área andina- afectaría la reproducción y el amamantamiento (Fernández, 1997; Martínez, 2008; Qhispi, 2020). Idea que Rosa confirma: “Las que somos aymaras sabemos que es así. Nosotros no tocaríamos zampoña porque se seca la leche” (R. Qhispi, 2020).

Respecto de la prohibición de la ejecución instrumental femenina, señala Martínez (2008):

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 (p.20).

Esta exclusión se habría transferido desde los aerófonos a los instrumentos de cuerda introducidos en la Colonia (Martínez, 2008). La autora aclara que esta creencia constituye más bien una convención, sugiriendo que no constituye realmente una convicción: “No se trata al parecer, por lo menos hoy en día, de una creencia válida” (2008, p.20). Su planteamiento se sustenta en sus observaciones en comunidades de Bolivia donde las mujeres tocan aerófonos de modo excepcional en carnavales. El cuestionamiento del dogma se manifiesta, asimismo, en la reivindicación de las mujeres como instrumentistas en toda el área surandina. En Chile, especialmente en las bandas femeninas de lakitas.

En Perú, destaca Mendivil (2020) la vigencia de numerosas charanguistas, arpistas y otras intérpretes de instrumentos tradicionales, tanto en el ámbito urbano como rural, la cuales, no están ajenas a la crítica por parte de los sectores más conservadores de la cultura tradicional. En esta visión conservadora se inscribe Rosa, al tiempo que constata, en la práctica, el dominio de los hombres instrumentistas y la marginación de las mujeres cantoras. “No se da el espacio para cantar. Para la música, los hombres. Para los instrumentos, sí” (R. Qhispi, 2020). Ello la conduce a desafiar el dogma, pero sin transgredir la prohibición de los vientos: “yo puedo tocar el bombo, no necesito un hombre que me acompañe” (R. Qhispi, 2019).

Martínez (2018) advierte sobre la transformación de esta noción de equilibrio de poderes en la música, incluso en comunidades rurales, donde los roles musicales, en la actualidad, no necesariamente son asumidos por los hombres como equivalentes en jerarquía, ubicándose éstos en una posición general de superioridad, si bien la voz femenina, con su atributo del tono agudo, es valorada por sobre la voz masculina:

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” [...] 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 [...] el modelo de belleza ante el cual todos suspiran es el de la aguda voz femenina (Martínez, 2018, p.19).

Mamani por su parte, insiste en la complementariedad no jerárquica de los roles de cantoras e instrumentistas, planteando que: “por modelo y principio aymara debe entenderse la igualdad de condiciones entre la mujer y el hombre, en que la jerarquía permanece en ambos componentes y no solo para el hombre” (Mamani, 2010, p.308). Dicha horizontalidad y complementariedad en los roles musicales, más allá de su validez empírica, nos permite pensar en la música como un espacio de activismo que puede contribuir a equilibrar las relaciones de poder intergéneros en distintos contextos socio culturales.

2.2 Voz de jilguero: El tono agudo como construcción identitaria

La materialidad de la voz constituye la herramienta principal del canto que propongo como resistencia al no lugar, puesto que define la sonoridad producida por el sistema vocal de un determinado cuerpo en relación con un determinado territorio y lengua. El modo de cantar no impostado o “natural” así como el tono agudo, en tanto marca de la mujer andina, forman parte del posicionamiento de Rosa como representante de una tradición “pura” o “verdadera”.

Las frecuencias altas, apreciado atributo de las voces femeninas andinas en contextos tanto urbanos como tradicionales hasta la actualidad, puede hallarse en el *harawi* prehispánico, según recogen crónicas coloniales como las de Guaman Poma de Ayala (1613), así como en el *yaraví*, su derivación mestiza surgida en la Colonia, ambos géneros aún vigentes en amplias regiones del área surandina, no así en Chile. La voz aguda se manifiesta de modo sobresaliente en los cantos religiosos en quechua interpretados por las hermandades de

Chayñas (jilgueros) del Cuzco y en las mujeres que cultivan los géneros líricos introducidos durante el Virreinato y que han creado escuela en Perú y Bolivia.

Dando cuenta de la naturalización del tono agudo como característica inherente al canto de las mujeres andinas, señala Rosa:

Nosotras las mujeres siempre hemos tenido tonos agudos porque la música está basada en tonos agudos. La voz tiene que ver con los sonidos, nosotros cantamos más agudo, la creación nuestra está pensada así. Nosotros cantamos así porque la costumbre es de esa manera. Así se transmite, se enseña y se imita. Cantas como oyes cantar. Las mujeres tienen que hacer oír su voz, porque los hombres tocan los instrumentos. En los carnavales hay competencia de quién canta más fuerte y más potente, nosotros competimos en las canciones con los varones. Todos contra todos (R. Qhispi, 2019).

Rosa explica la necesidad de la agudeza de la voz por la altura general de la música instrumental y como característica que se perpetúa en la imitación y en la escucha: “Cantas como oyes cantar” (R. Qhispi, 2019). Destaca que éste permite que las mujeres “hagan oír su voz” (R. Qhispi, 2019), lo cual concuerda con la percepción subjetiva del oído humano de los tonos agudos como si fueran de mayor intensidad, tal como explicaran Fletcher y Munsen en 1933. Este “hacerse oír” se legitima culturalmente por ambos sexos, por ejemplo, en competencias de canto en el marco de los carnavales (R. Qhispi, 2019).

Los testimonios y experiencias en Chile, Perú y Bolivia nos indican que el tono agudo responde a condiciones biológicas, físicas, históricas y culturales, que abarcan desde razones físicas y acústicas -relacionadas con la altura de los demás instrumentos, las interpretaciones en espacios abiertos y la percepción de las frecuencias altas- hasta la imitación, la relación con los pájaros y la vinculación con la vocalidad de la lengua.

Para la cantora lírica y tradicional cuzqueña Sonia Ccahuana, el tono agudo está relacionado tanto con el registro natural de la voz femenina como con la imitación de las cantoras mayores

y de los pájaros, dado el vínculo del canto, y la música en general, con los animales. Dice

Sonia:

Eso puede ser porque, en el ochenta por ciento de los casos, de las mujeres el timbre es agudo. Pero creo que es por imitación: si has oído a tus tías, a tu abuela, a tu mamá cantar así, tú quieres cantar así. Pero también yo creo que es imitar el sonido de las aves. Por ejemplo, el nombre de las *chayñas*, que es la palabra quechua para jilgueros. Esto no se ha estudiado, lo hemos conversado entre nosotros (S. Ccahuana, 2019).

Mauricio Novoa, productor musical del disco *Uma Nayra* (Rosa Quispe, 2003) coincide en la condición aguda general de la música y los instrumentos, señalando que, al mismo tiempo, la tonalidad se incorpora como símbolo de la tradición. Dice Novoa:

Los instrumentos y la música ya son altos. Los *huaynos* casi siempre están en La menor o Mi menor, es una tonalidad alta. Y las mujeres, para hacerse oír, tienen que cantar una octava más arriba del charango y la quena. No tenemos bajo, cello o contrabajo. Siempre es arpa, violín, quenás duplicadas, charango, mandolinas. Luego la frecuencia alta hace parte de una tradición, se mete al mundo simbólico (M. Novoa, 2019).

El lingüista e historiador de la música peruano, Fred Rohner, destaca que la “necesidad de hacerse oír”, responde, en primer lugar, a una condición física, ya que tradicionalmente se canta en espacios naturales muy abiertos. Aludiendo a la percepción de intensidad, argumenta que tanto los instrumentos andinos como el canto femenino en la música blanca no amplificadas, han recurrido a tonos muy agudos. Explica Rohner:

El tono agudo era parte de una educación vocal para poder lograr que la música sea percibida en espacios amplios o abiertos. Los ejemplos de grabaciones de las primeras décadas del siglo XX revelan eso también, aquí el ejemplo más concreto que tengo es el de las Hermanas Gastelu que grabaron música criolla en 1913 pero lo mismo encuentras en Chile en las grabaciones de cantoras de tonadas de esos años. Y esto no solo se adscribe a la voz. Algunos instrumentos como el chillador o las guitarrillas de Carumas, o las potosinas, hacen uso de múltiples cuerdas de metal por cada orden en un instrumento de dimensiones pequeñas para que el sonido sea más agudo (F.Rohner, 2020).

Sin embargo, opina Rohner que, al menos en Perú, esto ha sido una marca de identidad cultural indígena legitimada en la colonización a través de la incorporación del canto lírico por los evangelizadores españoles. (F. Rohner, 2019).

Es posible que a esta legitimación hayan contribuido, luego, ciertos íconos de fama universal, decisivos en la proyección moderna del canto femenino andino, como Yma Sumac, cantante peruana que en los años cincuenta triunfara en Hollywood haciendo gala de un excepcional registro de cuatro octavas, rodeada, por cierto, de naturaleza salvaje y aves exóticas. O la boliviana Luzmila Carpio, destacada hasta hoy en el circuito internacional de la *world music*.

Más allá de estos testimonios, la preferencia o “estética del tono agudo” es un tema aún por estudiar que, de acuerdo a mis conversaciones con investigadores en Perú y Bolivia, despierta un creciente interés para la etnomusicología andina. Se trataría de una característica del canto de las mujeres andinas, potenciada y legitimada en la colonización y proyectada y validada como atributo y marca identitaria en la modernidad. Su presencia, como señala Elvira Espejo (2020) no es generalizable en todas las prácticas musicales, sino relativa a sus contextos y a la edad de las cantoras. Señala Espejo:

Señala Espejo:

Es importante ver el piso arqueológico, histórico, para entender la totalidad. Por ejemplo, entender que todas las cuerdas entran en la Colonia. Y eso cambia toda la noción de lo ancestral en el canto. No me convence esa estereotipación del tono agudo. Las cosas sagradas nunca se gritan, hasta poco se oye de su boca. Es difícil distinguir. Las cosas más gritadas son para hacer conocer tu voz en la fiesta. Hay que profundizar más (E. Espejo, 2020).

La investigadora boliviana advierte en este atributo un estereotipo colonialista, apuntando, precisamente, a la descolonización de la tradición construida. El canto agudo como marca identitaria ancestral respondería, en parte, a una construcción colonizada y homogeneizante,

dado que no caracteriza a todas las mujeres en todos los contextos, estando principalmente asociado a instancias festivas y ausente en ciertas celebraciones rituales, donde las mujeres, especialmente mayores, no recurren a él, tal como como se observa en diversos registros, por ejemplo, de floreos altiplánicos.

Por otra parte, las manifestaciones consideradas ancestrales del canto de las mujeres, habitualmente incluyen el acompañamiento de charangos, guitarrillas, bandolas, violines, arpas y otros instrumentos, ya sean directamente de origen europeo o producidos a partir de la introducción de las cuerdas desde Europa, en el siglo XVI, en un universo prehispánico de aerófonos (E.Espejo, 2020).

3. Prácticas vigentes del canto femenino aymara en la Región de Tarapacá: Resumen comentado

En el presente capítulo nos proponemos ofrecer un panorama de las principales prácticas tradicionales del canto femenino aymara vigentes en la región de Tarapacá, de acuerdo a las referencias entregadas por Mamani (2010) y a nuestras propias observaciones en terreno, a las que se suman los comentarios de Rosa Qhispi (2018). Esto último nos permite, desde su percepción, abordar diversos aspectos para observar sus transformaciones en relación con la censura institucional, la urbanidad y el impacto social del modelo neoliberal.

3.1 Canciones en la crianza

Las canciones asociadas a labores cotidianas y de crianza operan en el vínculo de la madre y su *wawa* a partir del particular acoplamiento que implica el modo tradicional de cargarla en la espalda. Comenta Rosa:

Las canciones se las canta la mamá al niño y la niña y son parte de esa unión que tiene la mujer aymara con su *wawa* desde que nace y la carga en su espalda y va siempre con ella, conociendo el mundo pegada a ella. Eso también se ha perdido y me da pena que las mujeres en la ciudad no entiendan lo importante que es llevar su *wawa* en la espalda, y la pongan en el coche. Los niños que se crían en la espalda son diferentes. Con las canciones, el niño y la niña van aprendiendo la lengua, a nombrar lo que hay a su alrededor, los animales, las plantas. La mamá le comunica su amor, es parte de la función de la mamá, para hacer la familia y la comunidad (R. Qhispi, 2019).

3.2 Cantos en el carnaval andino

La celebración del carnaval andino o *Anata*, en el mes de febrero, constituye la principal instancia de socialización en las comunidades andinas, que convoca masivamente a las familias en sus pueblos de origen. Posee un fuerte componente de entretenimiento por su carácter marcadamente festivo, vinculado al agradecimiento por las cosechas a la Pachamama, y cumple una función central en la consolidación de los roles sociales dentro de la estructura comunitaria. La habilidad de las jóvenes en el canto constituye un elemento importante en el cortejo y, en general, en la construcción de su rol de género.

Tradicionalmente los carnavales andinos se han caracterizado por la creación colectiva de canciones y bailes originales, los cuales son incorporados al repertorio año tras año. El aspecto compositivo, sin embargo, se ha ido perdiendo junto a otros elementos del sentido comunitario afectados en la actualidad por los cambios en los valores y modos de vida. Dice

Rosa:

El sentido principal del *Anata* es agradecer la cosecha y pedir para que la tierra siga entregando sus frutos y, al mismo tiempo, unir a la comunidad, porque es cuando todos los que se han ido a la ciudad vuelven a los pueblos, y se quedan varias semanas. Antiguamente se decía que era el tiempo de enamoramiento. Ahí ocurren esas cosas todavía. Además, las familias se visitan, se encuentran los que no se han visto en el año. El sentido es que se siga reproduciendo la comunidad y la cultura. La parte social es muy importante. Y la parte de la creación. Mucho se ha ido perdiendo, y me da mucha pena. Ahora se copia, hay competencia de quien hace el baile más llamativo,

los grupos van por plata, la gente se emborracha, y se ha metido mucho la droga, sobre todo aquí en Iquique, la plata fácil (R. Qhispi, 2018).

3.3 Cantos en festividades religiosas

En las festividades religiosas que ensamblan el calendario católico con los ciclos agrícolas, la multitud canta las canciones religiosas durante el recorrido por las calles del pueblo. En esta masa sonora, se destaca la voz aguda de las mujeres. En la mayor parte de los bailes religiosos las mujeres y niñas cantan en las plegarias musicales. El despliegue de danzas, instrumentos y vestimentas implica una fuerte preocupación por el componente estético, habilitador de metáforas (De Nora, 2000), junto al aspecto devocional y emocional que encuentra en la fe su motor principal.

Asimismo, se ponen de relieve roles e instituciones sociales importantes en la comunidad, como el de mayordomo y mayordoma (persona o pareja a cargo de la imagen religiosa) y alférez y alferiza (o pasantes) que organizan, contratan grupos musicales y ofrecen la comida y la bebida para la fiesta. Actualmente el aspecto de entretenimiento es muy primordial, convirtiendo muchas de estas festividades en instancias turísticas, dominadas por el comercio. Comenta Rosa:

Lo principal ahí es la fe. Hay algunos que tienen una fe muy grande y toman el alferado, o sea, pasan la fiesta, asumen el costo principal del pago de músicos, comidas, bebidas, arreglo del templo, y todo eso por fe, para agradecer y que les vaya bien. En mi caso voy a tomar el alferado por el Niño Dios, porque yo creo mucho en el Niño (R. Qhispi, 2018).

3.5 Cantos en la marcación y floreo de ganado

Los animales son parte de la familia aymara desde muy temprana edad, por lo que la

identidad está profundamente enlazada con la ganadería y el pastoreo, en una estrecha relación de convivencia cotidiana. La ceremonia de marcaje y floreo de animales es una tradición ampliamente extendida en el mundo andino altiplánico que permite contabilizar el ganado de cada familia, así como el de cada uno de los miembros de la pareja.

Los animales, originalmente llamas y alpacas propias del altiplano y precordillera, a los cuales se incorporan cabras, ovejas y corderos, no solo son marcados con un corte en la oreja, sino también decorados con pompones artesanales de lana teñida de colores, fabricados especialmente para la ocasión. Los ritos se realizan tradicionalmente en la región entre diciembre y febrero de cada año y también, en ocasiones, entre junio y agosto.

Esta ceremonia milenaria, que vincula a los animales, la comunidad, la naturaleza y las divinidades en función de la prosperidad del ganado, es quizás la principal del mundo andino, tanto aymara como quechua, y comporta “aplicaciones técnicas propias relacionadas con el tiempo y espacio de pastoreo cotidiano, apuntando a una estrategia de crianza de la ganadería de camélidos” (Mamani, 2017, p.23).

No solo sobrevivió a la colonización europea, sino que, como señala Mamani (2017), sigue representando la viabilidad de una cultura, sus valores y su sistema de vida tradicional adaptado a las condiciones climáticas y geográficas del aislamiento, la aridez y los bruscos cambios de temperatura. Reducida a unas pocas comunidades del altiplano, escasamente habitadas, como Isluga, Colchane y Cariquima, esta tradición actualmente es reprimida por la Iglesia evangélica, que ha ganado el terreno dejado por la Iglesia católica. “Los evangélicos consideran las costumbres como paganas, y las prohíben. No han sabido comprenderlas como parte de nuestra relación con la naturaleza” (R. Qhispi, 2020).

En la actualidad consiste en ceremonias más bien privadas, organizadas con ayuda de familiares y amigos que vienen desde Iquique o las localidades de la pampa en las que se han radicado. Señala Rosa:

La celebración es muy íntima. Tiene su parte ritual, con sacrificio de animales: matar un llamo blanco, o una oveja blanca. En el altiplano se mantiene más, pero ya ahora hasta eso se está perdiendo, a pesar de que se hacen grandes esfuerzos (R. Qhispi, 2018).

La *k'illpha*, en lengua aymara, es una celebración de varios días de duración y alta complejidad simbólica, en la cual los cantos juegan un papel central, acompañados de instrumentos de cuerda ejecutados por los hombres, tales como guitarra, charango, mandolina y especialmente, en la región, la bandola, versión chilena del charango. Se entonan canciones dedicadas a cada especie de animal, las cuales se caracterizan por diferentes melodías y textos alusivos a ellos, que identifican y singularizan su cualidad y su razón de ser (Mamani, 2017).

Como explica Rosa:

El sentido de estos cantos, que son específicos para cada especie de animal, es pedir que el animal se reproduzca sano, se multiplique bien, que no haya plaga, infecciones, que muchas veces pasa. Es para cada especie, porque el animal se reproduce dentro de su especie (R. Qhispi, 2018).

Dentro de estas canciones Mamani distingue las siguientes: para *mamali* (llama hembra), para *tatali* (llamo macho), para *chupikila* (alpaca hembra), para *paquli* (alpaca macho), para *kumpitisa* (ovejas) y para toro-torito (cordero o buey). Estas se practican solo en el ritual de celebración de ganados, no pudiendo ser ejecutadas en otras ceremonias que no estén relacionadas (Mamani, 2017).

Pero no solo se interpretan, sino que también se crean canciones dedicadas a cada animal.

Dice Rosa:

Nosotros muchas veces creamos canciones antes del floreo para poder cantarlas a nuestros animales. Tenemos regalones o regalonas. Por ejemplo, mi chanco se llama Moncho, se lo querían puro comer para el 18 yo dije: “están locos, tiene que pasar por mi cadáver”. Si yo lo floreo, yo le creo una canción a mi Moncho. Entre esas canciones, una que queremos mucho está relacionada con las ovejas. Habla sobre la oveja, dice que uno la saca a pastar y nos da leche, lana, quesito. En el fondo le hacemos cariño a través de la canción y relatamos un poco de lo que hace la oveja, de eso se trata la canción. Sacar un tema dedicado a un animal tan noble como es la oveja, uno le hace cariñito con la voz. Por ejemplo, yo recuerdo las canciones para las ovejas, para el burro. Yo antes todo lo escribía en un cuadernito, pero hay que buscarlo en la Huayca. Ahí tengo todo escrito, así lo dejaba registrado para que no se me olvidaran las canciones. Existe un repertorio. Para darte un ejemplo, si tú hiciste una canción y gustó, queda en el tiempo (R. Qhispi, 2019).

Así, además de su especificidad y del componente afectivo de la música como agente estético (De Nora, 2000) que enlaza a los humanos con sus animales, tal como expresa Rosa al señalar que “uno le hace cariñito con la voz”, los cantos de floreo se destacan por constituir un repertorio en permanente recreación. Opera una selección colectiva entre las canciones que se crean en cada ocasión, algunas de las cuales son incorporadas de manera oral al acervo comunitario.

3.5 Tareas pastoriles: Awatiña

En las tareas habituales de pastoreo de animales domésticos, la mujer, la niña o la joven aymara cantan las canciones de su preferencia (Mamani, 2017). Se trata de una práctica que forma parte importante de la memoria de Rosa, por su identificación con los animales y el pastoreo, tanto en referencia a sus antepasados altioplánicos como a su propia experiencia de vida en la pampa del Tamarugal. Explica Rosa:

Aquí se ve lo mismo del floreo, canciones para los distintos animales. Pero en el pastoreo participan los niños y niñas desde antes de la adolescencia. Desde el punto de vista occidental, nosotros hacemos trabajar a los niños y eso está mal. Porque no entienden que el niño tiene un vínculo con los animales desde su bautizo, que es el corte de pelo, cuando reciben de regalo un animal, una ovejita, una llama, una cabrita. Es normal que a los doce años los niños cuiden los animales. Esta incompreensión es tan terrible que el otro día encontraron a un niño que estaba pastoreando en el altiplano y, como andaba solo, se lo llevaron al Sename¹ (R. Qhispi, 2018).

A simple vista observamos, en todos los comentarios referidos a estas prácticas, la intervención e imposición de estructuras de poder, normas o influencias occidentales, que las debilitan, las obstaculizan o las degradan. La judicialización del pastoreo como trabajo infantil; la prohibición del floreo de animales por la iglesia evangélica; la comercialización de las festividades religiosas y carnavales y su pérdida del sentido creativo y espiritual; el tráfico de droga y alcohol forman parte de la larga lista de aspectos que impactan su performance y su significación comunitaria.

4. Translocalidad y prácticas musicales como lugares de memoria

La relación entre la música indígena y la migración a la ciudad es un tema escasamente estudiado en Chile, que, sin embargo, cuenta con investigadores destacados en países vecinos como Perú, donde autores como el sociólogo estadounidense Thomas Turino y la peruana Zoila Mendoza, han estudiado las prácticas musicales en los procesos de reagrupación y resignificación identitaria de los migrantes en las grandes urbes como Lima y otras de menor escala. Ciudades en las cuales existe un gran tejido social de las comunidades y una

¹ Sename corresponde a las siglas de Servicio Nacional de Menores, organismo estatal de Chile dependiente del Ministerio de Justicia encargado de la custodia de niñas, niños y adolescentes que han infringido la ley.

organización indígena en torno a la música prácticamente inexistente en la región de Tarapacá y algo más vigorosa en la región de Arica y Parinacota, fronteriza con Perú.

Como ya se ha dicho, las y los aymaras del norte de Chile sostienen una dinámica particular en relación a su pertenencia étnica y territorial, circulando permanentemente entre los espacios urbanos y las comunidades rurales. Pese a la masiva migración a la ciudad, que desde la década de mil novecientos cincuenta ha dejado muchas localidades prácticamente deshabitadas, especialmente en el altiplano, las familias permanecen vinculadas por actividades productivas y razones familiares a sus pueblos, a los cuales regresan periódicamente para participar de celebraciones, reuniones y prácticas rituales relacionadas con la agricultura y la ganadería.

La urbanidad implica transculturación, aculturación y negación de la identidad étnica, junto con movimientos de reivindicación cultural e interculturalidad. Esto da lugar a recreaciones, discontinuidades, extinciones y mediatizaciones de las prácticas culturales, dentro de las cuales la música es fundamental.

Mientras las grandes festividades dedicadas a la Virgen y los santos patronos, e insertas en el calendario católico, mantienen su vigencia, atraen cada vez más a las nuevas generaciones de músicos y grupos de baile y algunas se transforman en focos del turismo, las ceremonias propiamente indígenas, vinculadas a la agricultura y el ganado se ven cada vez más restringidas. Ello debido tanto a las imposiciones institucionales como a su propia inviabilidad en las actuales condiciones socioeconómicas y demográficas, que determinan modos de producción y organización ajenos a la naturaleza de las prácticas tradicionales.

Es el caso del floreo de animales, una ceremonia en extinción que, en pleno siglo XXI, es considerada una práctica “pagana” prohibida por la Iglesia evangélica. Ello podría explicar la increíble puesta en escena de un floreo altiplánico con las y los habitantes locales realizando la ceremonia, entonando los cantos tradicionales en aymara, acompañados de bandola, pero adornando animales de utilería, fabricados a tamaño natural y recubiertos con pieles de camélidos. Así puede observarse en un video de youtube realizado con fines de difusión de la “tradición” en la localidad de Colchane (Altacumbre, 2009).

La escena de las llamas falsas cubiertas de piel verdadera constituye una elocuente metáfora de las estrategias de dominación, comercialización y apropiación que despliega la interculturalidad neoliberal.

Viviendo y trabajando en Iquique, Rosa posee ganado en la pampa y la precordillera y un negocio de producción de carbón. Sin embargo, su vida cotidiana ha estado regida por los horarios y compromisos laborales, la localización y la sujeción a jerarquías como funcionaria pública, lo cual ha hecho muy difícil y escasa su participación como cantora en las celebraciones de las comunidades, recurriendo tanto a recreaciones como a mediatizaciones.

Si, en tanto agente estético, la música es capaz de impactar y transformar la realidad social y personal, la experiencia musical, que involucra a diversos actores en diferentes funciones, deviene en un recurso constitutivo de la vida social, a través de la “habilitación” de hechos y significados, modos de vivir, pensar y sentir, como señala De Nora (2000) cuando habla de “la música en acción” (2002). Dice la autora:

El foco de la música en acción es un foco sobre la música como práctica [...] como recurso, más que como medio, para la construcción del mundo. En el marco de esta construcción dinámica del carácter social de la música, el foco se aleja de lo que la

música describe o de lo que puede “leerse” en la música “sobre” la sociedad, para acercarse a aquello que la música posibilita, es decir, “habilita” (p.191).

Como decreta Simon Frith (2014), “La cuestión no es cómo un texto refleja los valores populares, sino como los produce en la performance” (p.466). Remarca Frith: “la música no representa valores, sino que los vive” (p.469) y de este modo, construye identidad. Señala el sociólogo:

La música construye nuestro sentido de la identidad a través de la experiencia que ofrece el cuerpo, del tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten ocupar un lugar dentro de una narración cultural imaginaria. Esta fusión de fantasía imaginaria y práctica corporal marca también la integración de lo estético y lo ético (p.475).

Ello es confirmado por Rosa, cuyo relato expresa el vínculo indisoluble entre canto, baile, cuerpo, identidad y comunidad, recurriendo al concepto de “sintonía”:

Siendo comunitaria se vuelve armoniosa la danza con las personas. Y se siente como quien dice en sintonía cuando se baila. Es como tener una relación estrecha entre todos los que están participando. Todos nos sintonizamos. Esa armonía tiene que ver con el equilibrio de nosotros, la emoción, la comunidad, la tierra, estar sintonizada con la *Pachamama* donde habitamos. El movimiento en el canto tiene que ver con la parte de la alegría, de la razón de compartir. Todo está basado en la comunidad. Yo siento que la música y la danza es para compartir. El baile también me ayuda a cantar porque me conecto con el cuerpo, la relación entre la armonía y el movimiento. Es un equilibrio (R. Qhispi, 2020).

Explica De la Cadena (2015) que el territorio andino se comprende como un conjunto de relaciones entre seres humanos, naturaleza, divinidades, animales, que condensa un modo de conocer y comprender el mundo. Construcción epistemológica dentro de la cual el sonido -el canto, la lengua, los sonidos de la naturaleza- cumple un rol central, tal como lo destaca el concepto de acustemología de Feld (2013):

Con el uso del término acustemología quiero sugerir una unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo. El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados (p. 222).

Es en este contexto que planteamos las prácticas musicales, tanto de carácter ritual como social, festivo y religioso, en los que la voz de las mujeres cumple una función particular, como lugares de memoria (Nora, 2009 [1983]). Esto dado que, en tanto actualizaciones, permiten revivir contextos tradicionales ya desaparecidos y restablecer el vínculo con la comunidad y el territorio, entendido como una construcción física y simbólica. Dentro de estos lugares de memoria incluimos las prácticas urbanas y registros discográficos.

Para dar cuenta de las prácticas musicales de Rosa, especialmente de aquellas insertas en la comunidad y el territorio, es fundamental, por lo pronto, desprenderse de las generalizaciones y atender a la diversidad de vivencias asociadas al canto en diferentes lugares y momentos, así como a los gestos y acciones extramusicales inseparables de la performance musical.

Como lo detalla Rosa en su experiencia como cantora al interior de la región de Tarapacá:

Yo he cantado en la *Anata* (carnaval andino) con las abuelas en Cancosa, cuando traían las cosechas, en el altiplano, entre Chile y Bolivia, que es de donde venía mi familia. Es distinto que cantar en Chiapa (precordillera). Distinto tono, distinto instrumento y distinta forma. En Cancosa tiran un membrillo a un árbol, en Chiapa te lo frotan en el cuerpo. En Chiapa se juega con harina, con serpetina. Y cantamos *wuachayas*, un canto propio solo de ahí. Se toca acordeón y bombo, y la mujer canta. En las calles uno va marcando un pasito y en las esquinas se grita: “*¡wachaya!*”. Estas canciones se cantan de día, no de noche y se baila como trote. En la noche hay baile social. Los waynos se cantan más de noche. Ahí ocurren cosas de enamoramientos. En Cancosa se canta con otra entonación y con bandola. Hay instrumentos para los distintos territorios y para las distintas épocas: seca o húmeda. En tiempo húmedo, del invierno boliviano, en febrero, se usa la *tarka*, *pinkillo*, no se usan ni bronces ni zampoña, eso es del tiempo seco (R. Qhispi, 2020).

Propongo que en el contexto de residencia en la ciudad y translocalidad -o tránsito permanente entre espacios urbanos y rurales- las prácticas musicales de Rosa, en diferentes contextos geográficos y culturales, se constituyen como lugares de memoria con distintos grados de arraigo territorial, que dan cuenta de las desvinculaciones, adaptaciones y mediatizaciones del canto, propiciadas por las nuevas situaciones geográficas y socioculturales.

Mientras la práctica localizada -necesariamente situada en el territorio de la comunidad- se ve cada vez más dificultada y comienza a ser abandonada, surgen estrategias de adaptación y relocalización de prácticas en extinción como el floreo altiplánico de ganado, que Rosa ha recreado en la pampa y que igualmente se va extinguiendo a fuerza de hacerse inviable.

Por último, en el contexto urbano se construyen lugares de memoria deslocalizados (o translocalizados), tales como presentaciones, registros discográficos y otros, que apuntan hacia la proyección, transmisión y preservación del canto tradicional y dan cuenta del discurso de Rosa en su rol de cantora, educadora intercultural y mujer aymara. Como ejemplo de estos diferentes lugares de memoria, presentamos tres de sus principales prácticas musicales.

4.1 Lugar de memoria localizado: Baile de Pastores de La Huayca

Desde pequeña, y hasta la actualidad, Rosa ha sido integrante del Baile de Pastores de su pueblo de origen, La Huayca, próximo al oasis de Pica y al famoso santuario de La Tirana, en la Pampa del Tamarugal. La zona, vinculada a la antigua explotación salitrera, debe su nombre a la presencia de bosques de Tamarugo en pleno desierto de Atacama.

El Baile de Pastores es principal en las fiestas anuales dedicadas al Niño Dios, tanto en Navidad (el 24 y 25 de diciembre) como en Pascua de Negros (el 6 de enero) cuando la Iglesia Católica conmemora la llegada de los Reyes Magos al pesebre con Pascua de Reyes o Epifanía. Ambas fechas son hitos de un período festivo religioso que se extiende por más de dos semanas, que las comunidades andinas asimilan a la festividad prehispánica de los *awatiri* o niños pastores (M.Chia, 2020), los cuales acuden a recibir a los animales recién nacidos.

Explica Rosa que “la navidad es el nacimiento de todos los animalitos y la *pacha* los acoge.” (R. Qhispi, 2020). Se cree que el nombre Pascua de Negros proviene de las celebraciones de esclavos negros que en dicha fecha gozaban de un día festivo entre los siglos XVII y XIX, época en que se ha documentado la presencia de afrodescendientes en la pampa que trabajaban en las minas de plata y en la extracción del Tamarugo (A. Díaz, 2019).

Central es su celebración en el pueblo de La Tirana, en la cual participan entre diez y veinte bailes, tanto procedentes de las quebradas como de la pampa, como también de Iquique y Arica, lo que ha permitido fortalecer esta tradición. Los cantos corresponden a villancicos del cancionero colonial hispano. La danza refleja tanto la identidad de pastores del altiplano como de agricultores de las quebradas, pudiéndose apreciar también la influencia afro en la música de la región que describe Daponte (2019).

La instrumentación puede consistir en comparsas de lakitas (*sikus* o zamponas), convocadas por la organización eclesiástica, o bien la tradicional formación local de violín, acordeón, mandolina, guitarrones y pitos. La percusión se limita a pequeños tambores. Es interesante notar que aquí lo tradicional refiere a la construcción colonial, con la introducción de los

instrumentos de cuerda, en tanto los aerófonos, propios del mundo andino prehispánico, constituyen una incorporación moderna.

Dentro de las prácticas musicales de Rosa, el Baile de Pastores corresponde a un lugar de memoria localizado, ya que se circunscribe al pueblo de su comunidad, donde ella como cantora cumple un rol social significativo. Dicho anclaje comunitario podría explicar su territorialidad y la imposibilidad de su recreación en un espacio diferente, lo cual ella considera como una acción desprovista de su sentido fundamental y motivada por intereses comerciales. Dice Rosa:

Si yo lo traigo a la iglesia de la Iquique sería un *boom*. Se podría hacer. Pero yo siento que prefiero que este allá (en La Huayca) para que se mantenga intacto. En el espacio que corresponde. Con los que son. Hoy, como la gente está carente de plata, lo puede hacer para ganar plata. Allá se respeta. Es la misma gente que año a año va como tradición a hacerlo y la gente que llega o está ahí, se incorpora (R. Qhispi, 2019).

Hace cerca de veinte años que su participación en el Baile de Pastores de La Huayca es muy irregular, dada la incompatibilidad con sus obligaciones laborales y profesionales en la ciudad, lo que le impide asistir a los ensayos y preparativos, que tienen lugar en el pueblo durante todo el año. Cuenta Rosa:

Ahí yo siempre he bailado. Siempre yo iba a La Huayca en esa fecha, del 24 de diciembre al 6 de enero. Pero la ciudad te absorbe...A veces yo quería bailar y no logré hacerlo porque para eso hay toda una organización previa. Aunque yo soy del pueblo y soy parte del baile, pero no es llegar y entrar. Hay que seguir todo, requiere un tiempo que yo lo tengo destinado al trabajo. El pueblo me reclama, porque yo era una de las primeras voces. No tenemos el espacio para hacerlo, no nos dan permiso en el trabajo, y hay costumbres que no podemos realizar en la ciudad (R. Qhispi, 2019).

El relato da cuenta de la tensión entre el rol social de cantora de su pueblo -elemento central de su identidad- y el rol de funcionaria pública, lo cual es expresión de una etnicidad constreñida por la interculturalidad institucionalizada.

4.2 Lugar de memoria relocalizado: floreo altiplánico en la pampa

Una práctica relocalizada, propia del altiplano, desde donde vinieron los antepasados de Rosa, y recreada por ella y su familia en la pampa a la cual emigraron, es el ritual agrícola de contabilización, marcaje y adorno (floreo) del ganado, especialmente llamas y alpacas, los cuales son reemplazados por ovejas, cerdos, corderos y otros. La música juega un rol central articulando y habilitando los diferentes momentos. Las mujeres cumplen un papel, aunque no exclusivo, principal en los cantos.

Hace cinco años fue la última vez que Rosa realizó el floreo en la Pampa del Tamarugal, interpretando sus canciones características. Para ello fueron invitados especialmente músicos de Iquique. El evento implicó para Rosa un excesivo gasto y despliegue de producción, tanto en lo referido a los alimentos, la bebida, el transporte de los invitados y la fabricación de los adornos, por lo que no ha estado entre sus planes volver a realizarlo. Cuenta Rosa:

Mi mamá hacía floreo, ella hacía canciones de animales. Cuando ella se va, ahí yo entro. Yo tomé la posta. Después que mi mamá murió, yo hice el floreo como dos veces. No he podido más, por el tema del costo y del tiempo. No hay tiempo para hacer los adornos, las flores de lanita. Hay que mandar a hacerlas. Las mandé a hacer a mi gusto, porque yo quería mis colores, como a mí me gusta, eso sale caro. Y además de ofrecer la fiesta, tienes que pagarle el transporte a la gente (R. Qhispi, 2018).

Así, la recreación del floreo altiplánico, por parte de Rosa y su familia, en espacios de la pampa, constituye un lugar de memoria relocalizado y resignificado, fruto de su agencia y resistencia, cuyo fin es perpetuar una tradición en extinción. Lugar de memoria que, a su vez,

se va borrando producto de su propia inviabilidad al interior de un modelo socioeconómico disfuncional a las dinámicas temporales, territoriales y comunitarias que constituyen la práctica.

4.3 Lugar de memoria deslocalizado: Presentaciones urbanas y registro discográfico

Actualmente, Rosa se identifica como una artista de proyección -en contraste con la cantora de comunidad- dado que desde hace más de treinta años ha venido desarrollando, aunque de modo intermitente, una labor de difusión de la lengua y la cultura a través del canto, realizando distintos registros y actuaciones en vivo en escenarios locales, nacionales e internacionales.

Dichas prácticas deslocalizadas revisten para ella un enorme valor, diferente y complementario a la experiencia comunitaria: “Es distinto cantar entre tu gente, ya sea en el pueblo, en la ciudad o en el campo, que cantarle a un público. Con tu gente, tú estás compartiendo algo común. Con el público, estás difundiendo tu cultura. Ambas cosas son muy valiosas” (R. Qhispi, 2019).

Al mismo tiempo, la identidad de “artista de proyección” puede ser incluso más relevante que la de cultura tradicional, al ser asumida como identidad viable: “Yo no practico tanto el canto en contexto tradicional tampoco es necesario, cuando yo puedo lo hago” (R. Qhispi, 2019). La afirmación da cuenta de las operaciones de selección y construcción que realizan los propios cultores, incluida la decisión acerca de lo que “es necesario” preservar o no, con independencia de los criterios patrimonializadores que imponen a la realidad dinámica de las y los sujetos indígenas la obligación de conservar incluso aquello que se ha vuelto prescindible o inviable.

Como señala Attali (2005) en su estudio de las dinámicas económicas de la música, “una vez establecido el código, las voces más fuertes son las que van a hacerse oír” (p.103). Esto, dado que el mercado supone una competencia que implica operaciones de inclusión-exclusión; procesos de selección y concentración que determinan “la perennidad de aquellos que se adaptan mejor a las reglas de funcionamiento del sistema y hace imposible un uso localizado y no jerarquizado de la música” (p.103).

Es así que, aspirando a ingresar al mercado global a través de la difusión mediatizada y, a pesar de su posicionamiento tradicionalista, Rosa confiesa: “Yo quiero grabar el ‘Despacito’ con banda de bronces” (R. Qhispi, 2019). Ello apunta a una estrategia de acceso a una mayor difusión, pero conservando su anclaje identitario mediante la práctica instrumental que “suena más fuerte” en las celebraciones tradicionales.

Se expresa claramente en la declaración de Rosa cómo las tradiciones han dejado de ser algo ajeno o contrario a la modernidad y cómo las ideas importadas son apropiadas y reelaboradas, tal como señala Barbero (2001).

5. Disco, resistencia y no lugar

Entendido como una “oralidad secundaria” (Ong, 2002 [1982]) -una mediatización tecnológica de la tradición oral- el disco constituye una herramienta de gran valor para Rosa, al permitirle inscribir y difundir a un amplio público el rol tradicional de cantora como una estrategia de legitimación y reconstrucción identitaria en la ciudad. Además de ser un medio de enseñanza de la lengua originaria a los niños para su conservación a futuro. Se trata de una elaboración que da cuenta del modo en que Rosa aspira a que su voz sea escuchada, lo

cual revela la importancia de la difusión mediatizada como objeto de estudio de las ideologías de la voz (Schäffers, 2017).

Su apropiación de modelos y sentidos respecto de la tradición, de su lugar en ella, de su resistencia y adaptación al contexto neoliberal y la interculturalidad, de su proyección como mujer aymara, cantora y educadora, están plasmados en este disco. Situado entre la oralidad y la escritura, dada su fijación en el soporte fonográfico, el registro discográfico desafía la hegemonía de la escritura sobre la oralidad. De acuerdo con Taylor (2005), sería, a la vez, archivo y repertorio, en la medida en que inscribe una memoria a través de la performance (la interpretación musical) entendida como repertorio de gestos, actos, evocaciones y experiencias, y, al mismo, tiempo constituye un registro (archivo).

Junto con Zhumtor (1989) conviene tener en cuenta que, pese a que los medios tecnológicos devuelven a la voz y el sonido su protagonismo previo a la imprenta, revirtiendo el dominio colonizador de la escritura sobre la oralidad, es crucial la diferencia entre la oralidad directa de la tradición oral y la oralidad mediatizada, en la cual desaparece la dimensión colectiva. Como dice Rosa, respecto a la grabación del disco, al compararla con la música en la comunidad: “No se comparte, no hay comentario” (R. Qhispi, 2019). Es decir, no hay una respuesta de otras personas y cuerpos implicados en la experiencia musical.

5.1 Uma Nayra: El ideal intercultural

Uno de los más relevantes productos de su labor como cantora de proyección es la colección de canciones tradicionales grabadas por ella en español y aymara, que componen el disco *Uma Nayra* (Rosa Qhispi, 2003), producción independiente cuyo nombre se traduce al castellano como “ojo de agua”, aludiendo a las pequeñas lagunas del desierto en las cuales

habita el espíritu de la música: el Sereno. En tanto producción independiente, el disco permite a Rosa, desafiar el no-lugar, autorrepresentarse y difundirse mediante el registro digital, pero, al mismo tiempo, su proyección obedece a patrones hegemónicos respecto de lo que se considera legítimo como “tradición”.

Los condicionantes socioeconómicos de la producción y la distribución del disco (especialmente a través de copias entregadas a los jardines infantiles de la región de Tarapacá y Arica y Parinacota) delimitan, asimismo, su alcance en términos de mercado. Destinado particularmente a los niños en edad preescolar y primeros años de educación básica dentro de los programas de educación intercultural bilingüe, y escasamente difundido por Internet, el disco no contó con presupuesto de producción y fue grabado y mezclado en la Universidad Arturo Prat de Iquique, que facilitó sin costo sus equipos. No se realizó masterización.

Todos los temas fueron interpretados por Rosa con la participación de cuatro músicos locales. La producción y musicalización fue realizada por Mauricio Novoa, músico profesional no indígena, ex integrante del grupo Arak Pacha, dedicado al estudio y difusión de la música andina, quien además ejecuta la mayoría de los instrumentos. La instrumentación, corresponde a la tradición andina configurada en la colonia, sumando las cuerdas a los instrumentos de viento. Incluye guitarra, quena, charango, mandolina, choquela, bombo y zampoña.

El álbum se compone de catorce tracks, correspondientes a seis canciones más el poema musicalizado *Warmi awatirilla* (Mujer pastorcita), único tema compuesto por Rosa, cada uno en su versión aymara y español. En la carátula del disco se lee: “Dedicado con amor a los

niños y niñas aymaras, en el reencuentro con su Lengua Materna, para así esta perdure hasta el fin de los tiempos” (Uma Nayra, 2003).

El impacto pedagógico sería el objetivo principal, y una de las razones que explica la importancia del disco para Rosa: “Ha tenido mucho éxito, y yo veo que los niños están recuperando su lengua con esas canciones. Y eso me llena de satisfacción” (R. Qhispi, 2018).

El criterio de selección del repertorio, compuesto de canciones tradicionales no adscritas a prácticas específicas, fue que éstas tuviesen un atractivo didáctico, según lo explica el productor musical (M. Novoa, 2018).

Ello queda bien explicitado en el poema sobre la Pastorcita, que evoca su propia infancia marcada por el oficio del pastoreo. Este ofrece un relato acerca de una pastora y entrega un consejo de autocuidado a las niñas: “Por eso, yo les doy un consejo, no deben ir a pastear lejos, solitas. Cualquiera puede llegar a molestarlas” (*Warmi awatrilla*, 2003. En *Uma Nayra*, CD).

Junto con el mensaje articulado, el mismo poema encarna una protección mediante la habilitación de una metáfora, como explica Rosa:

La misma narración te protege. La enseñanza que deja. Así como esa, hay otras canciones igual, que hablan por ejemplo de no acostarse entre hermanos y primos para no enamorarse (R. Qhispi, 2019).

La integralidad de la experiencia musical, asociada tanto a la conjunción de melodía, letra y ritmo como a la incorporación de los diversos sentidos y modos de expresión que activa la música, es otro elemento que Rosa destaca en el disco: “La idea es que la melodía sea armoniosa y que las canciones sean estimulantes para los niños, que además los incentiven a

tocar un instrumento y que también puedan aplicarse, por ejemplo, en dibujos” (Rosa Qhispi, 2019).

El disco de Rosa responde a un ideal de tradición e interculturalidad al cual ella recurre en la construcción de su identidad actual. Este se traduce tanto en el bilingüismo de las canciones -en función de la educación intercultural- como en el repertorio escogido, la instrumentación y el modo de cantar, dando cuenta de la voluntad de comunicar una tradición “pura” que se resiste a los estereotipos modernos: “Esos sonidos electrónicos y esas mujeres pintarrajeadas no tienen nada que ver” (R. Qhispi, 2018).

Este conservadurismo no implica, sin embargo, una noción estática de la lengua: “Hay que adaptar el aymara para nombrar las cosas nuevas” (R. Qhispi, 2020). Tampoco impide, como se ha visto, su deseo de grabar una canción de moda (el “Despacito”) manteniendo las características del sonido tradicional (banda de bronces).

La construcción tradicional se expresa musicalmente en el disco en la complementariedad de la mujer cantora y el hombre instrumentista; los instrumentos tradicionales utilizados (que junto a los aerófonos incorporan las cuerdas introducidas en la colonia); la recurrencia al tono agudo, asumido como marca identitaria de la mujer andina, y el repertorio escogido, consistente principalmente en huaynos, siendo éste el género más ampliamente identificado como “tradición andina”.

Como recuerda el etnomusicólogo peruano Julio Mendivil:

La tradición no tiene solo como fin la transmisión de conocimientos y experiencias para extender el pasado hasta el presente, sino que resulta ser, al mismo tiempo, en cuanto engarza adquisiciones del saber en procesos anteriores, una estrategia concreta para la construcción de identidades actuales [...] un vínculo entre dos temporalidades

diferentes, pero en ambas direcciones, pues desde aquí y ahora estamos también reinventando nuestra idea del pasado (2004. p.29).

El historiador Eric Hobsbawm al hablar de las “tradiciones inventadas” (Hobsbawm y Ranger, 2002) para designar estrategias rituales legitimadoras creadas en períodos recientes, destaca que éstas implican siempre reglas aceptadas por la comunidad, aunque provengan a menudo de los grupos hegemónicos y que su función es la de legitimar instituciones, sistemas de valores o relaciones de autoridad.

Ello explica que, en el contexto de la interculturalidad institucionalizada, marcas identitarias coloniales y modernas sean asumidas y defendidas por Rosa como parte de “la verdadera tradición” y de su resistencia a la colonización en su modo de cantar “natural” (no impostación, afinación no templada), la cual prescinde de la técnica occidental incorporada por muchas cantantes en Perú y Bolivia.

El concepto tradicionalista se manifiesta desde la portada del disco en la imagen de la cantante, retratada en un paisaje pampino, que identifica su adscripción territorial, y vistiendo el atuendo definido como tradicional y establecido. Este, por cierto, se consolida en la colonia, haciendo de la pollera una prenda principal que hasta hoy distingue a las mujeres indígenas en los espacios rurales y urbanos en toda el área surandina. Así describe Rosa su proyección de la tradición “pura” en el disco, la cual asocia a cualidades como la alegría y la sencillez:

Partiendo por las melodías, hay siempre muchos sonidos agudos y también las canciones en su mayoría las he cantado en su originalidad en aymara. La esencia misma mía es original como mujer aymara, no es una intención de figurar, es la sencillez, la humildad y sobre todo la alegría, porque igual siempre fui muy alegre, eso es característico de la mujer aymara, el problema es tanto problema que uno tiene como persona. Yo no adapto, lo hago como corresponde (R. Qhispi, 2020).



Figura 1. Imagen portada disco Uma Nayra (2003). Abajo a la derecha captura de pantalla aparición de Rosa Qhispi en microprograma #mientrastanto de Televisión Nacional de Chile.

5.2 Huayno: tradición y modernidad

Que las canciones sean “bailables” implica, según Novoa: “que los niños y las tías en los jardines infantiles puedan cantarlas haciendo rondas” (M.Novoa, 2019). El género bailable del *huayno* identifica al disco. Según Mamani este tipo de canto “en el tiempo incaico era entonado por las damas, mientras los varones respondían ejecutando flautas de hueso de aves” (Mamani, 2010, p.93). De origen prehispánico, el huayno se transforma en el género andino por excelencia. En distintos lugares y momentos, adopta diferentes matices y formaciones instrumentales, hasta la actualidad, dando lugar a vertientes modernas de fusión electrónica y tropical.

Es así que, desde los años cincuenta, el huayno es el principal exponente del neo folclor andino, con una amplia difusión mediática y una participación importante de mujeres en el

rol de cantantes en países como Perú, Bolivia y Ecuador. No así en Chile. Actualmente es ejecutado con guitarras, charangos, bandolas, bandurrias, mandolinas, quena, bombo, acordeón y violín y es muy frecuente en las fiestas de carnavales que se celebran durante el verano.

Para Mendivil (2004), el huayno constituye una tradición en un sentido etnológico, cuyo valor se halla en la transmisión más que en la antigüedad o la “pureza”; en la medida que no ha cesado de adquirir y transmitir, a través de las generaciones, experiencias acumuladas desde tiempos remotos, “respecto a determinadas formas de concebir melodías, secuencias armónicas y un repertorio musical con ciertas características” (Mendivil, 2004, p.32) Señala el autor que “se trata, como todas las tradiciones, de un proceso considerablemente cambiante y dinámico, de ninguna manera estático, aunque siempre, de alguna forma, termine por volverse normativo” (Mendivil, 2004 , p.33).

Sugiere Mendivil que la predisposición al cambio y la permeabilidad frente a las nuevas condiciones musicales y extramusicales es justamente lo que le ha permitido al huayno sobrevivir hasta hoy, convirtiéndose en una marca de identidad musical andina con una amplia presencia en los contextos tanto rurales como urbanos. Escribe Mendivil (2004):

El huayno no ha sido ni es un género con características musicales petrificadas desde un tiempo mítico. Extendido por todo el país y condicionado a regionalismos, anidado en las alturas de países vecinos, solo mediante una abstracción reductora de diferencias ha sido posible que albergue bajo su techo formas musicales que difieren notablemente entre sí y se coloque como un producto cultural unitario y panandino (p.40).

Constatando su diversidad de sonoridades tradicionales y modernas, señala el etnomusicólogo que, si bien existen ciertas características que identifican al huayno, tales como la predisposición

al tono menor y una base rítmica común, “esas coincidencias no bastan para opacar las enormes diferencias que existen entre los diversos estilos locales” (Mendivil, 2004, p. 41).

El disco contiene distintos tipos de huaynos, de acuerdo a la descripción de Novoa (2019), que corresponden a distintos momentos de su evolución, siendo el tema “Jilguero” el más representativo de la tradición antigua. Este corresponde a la danza de la *choquela*, representación de la caza de vicuñas, propia del altiplano boliviano, interpretada con bandas de instrumentos del mismo nombre, especies de quenas de mayor longitud. Explica Novoa: “Es prehispánica, entonces corresponde a esa música de tropas. Lo que hicimos nosotros fue hacer sonar doce choquelas, grabando tres veces con cuatro músicos” (Novoa, 2019).

Una de las canciones definidas por el productor como “moderna” es el wayno “*Masuru Waluru*” (“Ayer, anteayer”), un tema popular del altiplano, habitualmente interpretado en eventos sociales y carnavales. La canción fue grabada con charango, a pesar de su asociación tradicional con la bandola altiplánica: “Aunque su familia haya venido de Bolivia, Rosa se crío en la pampa, entonces no podía usar la bandola para que no la molestaran” (Novoa, 2019). Así, la diferenciación entre las identidades locales determina la mediación y su legitimidad.

La distinción del huayno como “tradicional” o “moderno” carecería de validez para Mendivil, dado que se trataría de un género intrínsecamente cambiante e híbrido, desde su origen hasta la actualidad. La diferenciación estaría dada por la adscripción o el alejamiento “consciente” de la tradición oficial (Mendivil, 2004). Es así que la autodefinición que Rosa hace de su canto como “tradicional” sería suficiente y determinante, al tiempo que los criterios oficiales serían también constituyentes del concepto de “tradicional”.

Ello nos sugiere la paradoja de que el apego esencialista a lo tradicional podría obstaculizar la resistencia indígena, la cual se ejercería en el dinamismo, la plasticidad y la libre apropiación de elementos considerados no tradicionales. Así, “alejarse conscientemente de la tradición” podría ser parte de las estrategias de proyección y vigencia de la misma.

5.3 Los animales y el nexa voz - lugar

El nexa del canto con el territorio, que contribuye a su habilitación como lugar de memoria, se produce no solo a través de la materialidad sonora de la voz; el grano de la voz con que Barthes (2005) refiere a la relación corporizada entre el canto y la lengua, o lo que Dolar llama “exceso de la voz” (2017) aludiendo a la vocalidad no articulada y su vínculo con la naturaleza. Los animales, como protagonistas en las letras de las canciones, que evocan los contextos naturales tradicionales y simbolizan cualidades humanas, cumplen un papel fundamental en este sentido. Dice Rosa, refiriéndose a los animales: “Cuando yo canto y los nombro, los evoco, los vivencio en mi mente” (R. Qhispi, 2019).

Distinguiendo entre la evocación y la vocalidad como asimilación del sonido, y comparándose con cantoras como la boliviana Luzmila Carpio y su imitación del canto de aves autóctonas, Rosa señala: “Yo puedo evocar a los pájaros, pero no los imito” (R. Qhispi, 2019).

Cinco de las siete canciones incluidas en el disco refieren a la naturaleza y la vida tradicional inserta en ella, con el protagonismo de los animales. La naturaleza, identificada con el tiempo-espacio de la *Pachamama*, está permanentemente presente las canciones andinas, ya sea la flora, la fauna o la geografía, poblados o ciertos espacios de valor sagrado. Todos dotados de un espíritu que los anima e individualizados con nombres propios.

Los aymaras comparten y dialogan con los animales desde la infancia, iniciándose a temprana edad en el pastoreo. Como señala Rosa: “Para nosotros todo está unido, no separamos como ustedes. Nosotros estamos integrados con los animales. En la casa disfrutamos con ellos. Esa es la relación que existe entre el hombre y la naturaleza, como seres vivos que somos todos” (R. Qhispi, 2019). Su presencia en las canciones habilita un nexo voz-lugar.

La personificación de los animales, basada en características particulares que los identifican con cualidades humanas, operaria de distintas maneras dependiendo del contexto de la práctica musical. Contribuyendo al objetivo didáctico, en los huaynos del disco *Uma Nayra* los animales aparecen como “personajes” con características lúdicas, con los cuales se establece un vínculo afectivo. La conexión con el territorio se expresa

Por ejemplo, en la canción “Verde Lorito” el ave, dadas sus características de “personalidad”, aparece como mediadora capaz de transportar a la cantora y a quien escucha a la franja selvática de Los Yungas, que se extiende desde el noreste al sur de Bolivia. Dice Rosa: “en el caso del lorito, él comunica, es conversador” (R. Qhispi, 2019). Por su parte, la región de Los Yungas es un espacio que posee una significación personal para Rosa, ya que, además de su carácter de naturaleza virgen, se vincula a sus inicios como líder indígena siendo estudiante universitaria en Cochabamba: “Cuando canto ‘*Verde lorito por qué no me llevas al pueblo de los claveles*’ me imagino caminando por esos lugares tan verdes” (R. Qhispi, 2019).

La canción “*Achachi Condori*” (“Viejo Cóndor”) considerada por Rosa “la más propia”, al haber sido aprendida directamente de su abuela, habilita, por lo mismo, una conexión particular de su canto con su espacio de crianza en la Pampa del Tamarugal: “Me acuerdo de La Huayca y de la vida en el campo con esa canción” (R. Qhispi, 2019). Respecto a su letra,

la cantora señala: “El cóndor viejo que baila es como un hombre vivido...un personaje. Pero el cóndor también es un animal protector, un ser tutelar que nos protege a todos” (R. Qhispi, 2018).

Achachi Condori presenta a distintos animales con sus respectivos nombres y describe, a través de verbos, distintas acciones que éstos realizan:

Achachi kunturi thuqhuski
Allqhamirilla tukarurallani
Agil mallkulla pumpiriu
Achakullana markallparu
Mamanilla k'apustatay

Que se traduce al español como:

El cóndor viejo bailando
el buitre está tocando muy alegre
el águila es bombero
en el pueblo de los ratones
un instrumento sopla el halcón

En palabras de Rosa:

Es algo de cariño, depende de la situación, pero en este caso, que estoy cantando para los niños, es algo de afecto, más familiar que ritual. Sin embargo, en las canciones rituales, por ejemplo, cuando alguien fallece, es como que los animales representan el espíritu de las personas. Y hay varias canciones dedicadas a los pájaros, como águila y cóndor (R. Qhispi, 2019).

La canción “*Michilla*” o “Gatito” describe a través de este animal las diferentes partes de la cara y cuerpo:

Jinchu papiliru
Laka sanu – sanu
Nasa sik`imiri utanariz
Jach`a nayra wutuna
Ampara qulla phichu

Jikhana iskarilala
Ch`ina wayra phusana uta
Wich`inkha pasakana ilaña

Que se traduce al español como:

Oreja de papel
boca de hierbita
casa de hormiga
Ojos grandes botones
las manos medicina
espalda una escalera
su trasero sopla viento
su colita saca frutas

En canciones de carácter ritual, en cambio, los animales actuarían como representación simbólica de personas o divinidades con las que se establece un vínculo espiritual o sobrenatural. Como ejemplo, la canción del Llamo Macho, que se dedica a este animal en la ceremonia de floreo del ganado, lo señala como “macho guía”, lo cual hace referencia al padre de familia o al hombre líder de la comunidad (R. Qhispi, 2019).

5.4 Canción “Verde Lorito”: Multitextualidad y discurso

En el presente apartado, nos proponemos el análisis musical de “Verde Lorito”, canción que forma parte del disco *Uma Nayra* (Rosa Qhispi, 2003). Aspiramos a acercarnos, a través del análisis multitextual de esta canción -en el contexto del disco y las apreciaciones de Rosa- a los modos en que ella lleva a cabo la apropiación y proyección del rol de mujer aymara cantora y transmisora, que se plasma en el discurso que subyace a su producción musical. La canción se encuentra disponible en el siguiente link de YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=b5vuPCALWZM>

La reflexión sobre la colonialidad entendida como perpetuación del colonialismo en el sistema capitalista neoliberal, si bien es reciente en la etnomusicología, ha dado cuenta de lo inadecuado que resulta aplicar métodos de análisis musicológico-eurocéntricos a la música popular y tradicional, traduciendo a parámetros académicos ciertos aspectos fundamentales de estas músicas. Dicha práctica distorsiona su comprensión e inferioriza a aquellas músicas que no cuentan con un correlato escrito de acuerdo a las convenciones occidentales (Alegre, 2015).

Respecto del uso de nociones convencionales de armonía para explicar la música popular organizada sobre principios diferentes Phillippe Tagg (2011) advierte sobre la necesidad de adoptar otras miradas menos etnocéntricas, colonialistas y clasistas. Por su parte, Gabriel Solís (2012) propone una “perspectiva metateórica” en la etnomusicología, que intenta disolver la dicotomía texto-contexto, integrando la teoría musical y la interpretación de significados en el análisis de las músicas no occidentales.

Abordamos “Verde Lorito”, en este caso, desde una metodología proveniente de los estudios de música popular, que prioriza el texto y el discurso por sobre la partitura musical para el análisis de canciones. Es así que recurrimos al “racimo de textos” que propone Juan Pablo González en su ensayo “A mi ciudad” (2016) para el análisis de la canción del mismo nombre. En él describe los diferentes textos que constituyen la canción -letra, performance, sonido, visualidad y discurso- sintetizando sus características y señalando sus posibles connotaciones y significados.

En mi adaptación del modelo, presento la categoría discursiva como resultado de todas las anteriores y definitoria de la construcción del rol de cantora andina. Además, agrupo el

aspecto visual (imagen de la carátula del disco) con la dedicatoria inscrita en su portada en la categoría de “paratextos” (Genette, 2001), que anteceden y presentan el contenido del disco y forman, asimismo, parte del discurso.

Chu’xña lurulla

Chu’uxña lurulla irpasjakitalla
 Clavilallaru markallmaru
 Yungasa marka sarjañani ay vidaday
 Taqi kunasa waratu ch’irimachi ancha jiwta.

Verde Lorito

Verde lorito porque no me llevas
 Al pueblo de los claveles
 A los Yungas nos iremos, vidaday
 Allá, todo es barato, sólo que hay muchos bichitos.

TEXTO	CARACTERÍSTICAS	CONNOTACIÓN
MUSICAL		
Tono y modo	Re m	No implica tristeza necesariamente, puede implicar alegría unido a nostalgia
Melodía	Línea melódica repetida	Simple, pegajoso Huayno, baile, tradición, alegre, festivo, carnaval, ronda, juego
Ritmo	Galopas, cuarquillas, síncopas	
	Pulso determinado por duración de frases, métrica	No sujeto a las reglas occidentales, orgánico,

	inexacta y variable según versión aymara y español	nativo, tradición oral, unión entre música y lengua
LITERARIO		
Letras	Yungas, claveles, bichitos Personificación de animales Lorito	Pachamama, territorio virgen, naturaleza Relación estrecha con los animales como cohabitantes y seres dotados de atributos de personalidad Atractivo, divertido, conversador, transmisor, volador
Tipo de verso	Verso libre, sim rima	Libertad, no reglamentación
Lengua utilizada	Aymara y español	Interculturalidad, bilingüismo
PERFORMÁTICO (PERFORMANCE)		
Voz	Voz femenina Afinación templada, Voz natural, no impostada Melisma (“larai, larai”) Tono agudo	Rol tradicional femenino chacha warmi: complementariedad hombre (instrumento) – mujer (canto) Voz indígena *voz subalterna Emocionalidad, vocalidad, no significado Ancestralidad, mujer andina, tradición, dulzura, relación música – lengua, hacerse oír las mujeres
Instrumento	Charango	Andino, mestizo, pampa

	<p>Solo un instrumento</p> <p>Ejecutado por hombre</p>	<p>Sencillo, sobrio, natural</p> <p><i>Chacha Warmi:</i> complementariedad hombre mujer. Tradición.</p>
<p>SONORO</p> <p>Paisaje sonoro</p> <p>Producción de sonido</p>	<p>Canto de pájaros al inicio</p> <p>Fonograma sin masterizar</p>	<p>Territorio, raíces, pertenencia. Unión entre lenguaje, música y naturaleza</p> <p>No asume estándares técnicos de calidad occidentales. Tradición oral, autenticidad, autoproducción, independencia, carencia de financiamiento</p>
<p>PARATEXTOS *carátula disco</p> <p>Visual (imagen de carátula)</p> <p>Literario (dedicatoria carátula)</p>	<p>Vestimenta tradicional, pampa, tamarugos</p> <p>Texto: “Dedicado con amor a los niños y niñas aymaras en el reencuentro con su Lengua Materna, para así esta perdure hasta el fin de los tiempos”</p>	<p>Pertenencia, identidad pampina (Pampa del Tamarugal)</p> <p>Transferencia de la lengua como vehículo de transmisión y preservación de una tradición.</p>
<p>DISCURSIVO</p>		<p>Debemos valorar, defender, conservar, transmitir y proyectar nuestra lengua y tradición cultural a las nuevas generaciones, siendo fieles</p>

		<p>a nuestras maneras tradicionales y a nuestras particularidades locales, a través de la música y la integración en la naturaleza y promoviendo la interculturalidad.</p>
--	--	---

Figura 2. Análisis de la canción Verde Lorito (R.Qhispi, 2003). Adaptación del cuadro basado en el “racimo de textos” (González, 2016)

5.4.1 Texto musical

La canción se ajusta al género del huayno, como la mayoría de los temas que integran el disco, dentro de una postura defensora de la tradición “pura” acorde a la labor educativa de Rosa. El canto y la danza son inseparables en la concepción musical andina, acorde al carácter integral y colectivo de las prácticas musicales andinas y su sentido comunitario y unitario. El carácterailable de la canción se encarna en estructuras melódicas simples y ritmos de galopas, cuartillas y síncopas.

Encontramos variaciones rítmicas entre la estrofa cantada en aymara y la versión en español, las cuales responden a las diferencias de longitud y acentuaciones silábicas en las frases en las distintas lenguas. Esto se nota especialmente en la tercera y cuarta frase de la estrofa. La línea melódica es usada en tres ocasiones con el mismo esquema esencial. Ello responde a la característica de “pegajoso” -término muy utilizado en la industria para definir lo “radiable” de un tema musical- la cual se traduce, según el productor, en “estructuras simples y que las melodías cantadas fueran repetidas en los instrumentos” para que se quedaran grabadas (Mauricio Novoa, 2019).

En cuanto a su tonalidad, la canción está en Re Menor, habitual en el género. La tonalidad menor no implicaría en el tipo de emoción triste o melancólica que podría connotar en la cultura occidental, en contraste con el tono mayor, percibido como alegre.

5.4.2 Texto literario

El lorito aparece en esta canción como un personaje perteneciente a la franja de bosque andino y selva de montaña que va desde el noreste al sur de Bolivia, llamada los Yungas, ubicada entre la selva amazónica y el altiplano. Esta región se extiende también a Perú y el noreste argentino y es considerada por la WWF como una ecorregión o región ecológica distinguida por las características únicas de su clima cálido y húmedo, su flora, fauna, geomorfología e hidrología. Además de numerosos insectos, habitan allí gran cantidad de aves exóticas hoy en extinción, incluidas distintas especies de loros.

El uso de los dos idiomas, español y aymara, dentro de la misma canción, responde al proyecto de interculturalidad, central en este disco, en función de la enseñanza de la lengua aymara a los niños en la ciudad, para su conservación, coexistiendo y con el español en su habla, promoviendo un bilingüismo que apela a la proyección y la consolidación de la etnicidad y al mismo tiempo la adaptación en la ciudad y el sistema occidental.

5.4.3 Texto performático

Respecto a la performance -entendida en este caso como la interpretación musical para la grabación del disco- nos centramos en la voz de Rosa, dado que constituye el elemento principal de la performatividad del rol. Cabe tener en cuenta, al hablar de la performance en el contexto de la grabación del disco, los aspectos espaciales y temporales que ha señalado

Rosa, al compararla con el canto en comunidad, los que ponen de relieve la carencia y la importancia de la interacción comunitaria y la interpretación en tiempo real.

Reforzada por el sonido de cantos de pájaros al inicio de la canción, la evocación del territorio y la comunidad opera tanto en las letras de las canciones y la presencia de los animales en ellas (texto literario) como en las dimensiones sónicas y afectivas de la voz, pudiendo incluso intensificarse en emotividad en el melisma, en ausencia de la palabra articulada y su significado. Dice Rosa:

Quando canto “*larai, larai*” como que llamo a los recuerdos de las personas. Algunas se han puesto a llorar. Me dicen que les hice recordar a su abuelita, a su mamá. Entonces yo les digo que mi idea no es que se entristezcan, sino que recuerden con alegría (R. Qhispi, 2019).

En relación a las características sonoras de la voz de Rosa, se trata de una voz “natural” (R. Qhispi, 2019), no impostada, incluso cuando ataca los tonos agudos por encima de su registro natural de mezzo soprano mediante un forzamiento de las cuerdas vocales. Esta característica, sumada a una afinación no templada, da cuenta de su apropiación de atributos establecidos como marca identitaria en función de su posicionamiento como voz indígena que se resiste a ser domesticada y que no se apropia de la técnica occidental.

En cuanto al acompañamiento instrumental de la canción, éste consiste en un charango solo, lo que proyecta sencillez, austeridad y autenticidad. El uso del charango para interpretar este tema, originalmente tocado en bandola, obedece según el productor del disco a que la bandola es propia del altiplano y Rosa es identificada como pampina, al ser nacida y criada en la Pampa del Tamarugal (M. Novoa, 2019). Ello demuestra la importancia de las identidades locales y lo significativo que es el sonido en estas adscripciones territoriales: “los instrumentos definen regiones” (M. Novoa, 2019).

5.4.4 *Texto sonoro*

En términos de Schafer (2013) el canto de los pájaros al inicio de “Verde Lorito” operaría como marca de identidad de un paisaje sonoro. Mismo paisaje que el canto evoca a través de la voz y las letras de las canciones, con la presencia de los animales, como hemos expuesto anteriormente. Y que forma parte de un modo de aprehender el mundo, como señala el concepto de acustemología de Feld (2013). En cuanto al sonido de la producción fonográfica, el hecho de que los temas no sean masterizados responde principalmente a los condicionantes socioeconómicos de una producción independiente que no contó con un presupuesto, siendo viable gracias al acceso gratuito a los equipos facilitados por la Universidad Arturo Prat.

Esta característica, sin embargo, nos remite, al mismo tiempo al no-lugar y a la resistencia al no-lugar, que implica la autonomía de la autoproducción, posibilitando la autorrepresentación de Rosa. Al desmarcarse de los requisitos técnicos definidos por los estándares de calidad occidentales, la música también apela a la austeridad poniendo en valor la desnudez de la oralidad indígena.

5.4.5 *Paratextos*

El texto de la carátula - “Dedicado con amor a los niños y niñas aymaras, en el reencuentro con su Lengua Materna, para así esta perdure hasta el fin de los tiempos”- explicita la relación entre el canto, la lengua y la transmisión y proyección de la cultura a las nuevas generaciones, lo que condensa la misión de Rosa como educadora intercultural.

Junto a este texto literario, consideramos como paratexto (Genette, 2001) la imagen que ilustra la portada, en la medida que también cumple la función de presentar el contenido del disco. Se trata de una fotografía que muestra a Rosa vestida con el atuendo aymara

tradicional pampino en su lugar de origen, la Pampa del Tamarugal, el cual es fácilmente reconocible por la presencia de los tamarugos y el paisaje circundante, dando cuenta del propósito de fidelidad y especificidad en la transmisión de la tradición.

5.4.6 *Discurso*

El discurso que obtenemos de la suma de todos los textos se enuncia del siguiente modo: “Debemos valorar, defender, conservar, transmitir y proyectar nuestra lengua y tradición cultural a las nuevas generaciones, siendo fieles a nuestras maneras tradicionales y a nuestras particularidades locales, a través de la música y la integración en la naturaleza y promoviendo la interculturalidad.”

En este discurso, relacionado a la valorización y transmisión de la tradición, arraigada a la naturaleza y el territorio, confluyen todos los elementos y “textos” presentes tanto en el disco como en la canción en particular que definen la construcción mediatizada del rol de Rosa como cantora (de proyección) tradicional y educadora intercultural aymara.

Si tenemos en cuenta la afirmación de Walsh (2012) respecto de la estatización y burocratización de la Educación Intercultural Bilingüe, la regulación que ha implicado para las comunidades indígenas, y con ello el debilitamiento de sus propias dinámicas socio políticas y comunitarias, cobra relevancia el hecho de que este discurso emerja de una autoproducción independiente, que si bien se aplica en ámbitos insertos en la institucionalidad (tales como jardines infantiles públicos) no obedece a lineamientos impuestos por dicha institucionalidad.

Conclusiones

El desconocimiento del canto de las mujeres andinas en Chile, que configura y sostiene su inaudibilidad, responde a un silenciamiento histórico y estructural que conlleva la ausencia de un lugar de enunciación, entendido éste como la posibilidad de autorrepresentarse y ser escuchada. La dominación colonial y los efectos de la chilenización forzada se perpetúan en la actualidad en base al cruce de las categorías de raza y sexo, encarnadas en el cuerpo – y la voz- de las mujeres indígenas para consolidar su subalternidad.

La cultura aural dominante posiciona a algunos sonidos como más válidos que otros y determina los parámetros de la escucha. Las ideologías de la voz contribuyen a la inferiorización de las tradiciones orales y la vocalidad indígena dentro de las estrategias deshumanizantes de la colonización, que incluyen la represión de la lengua y las prácticas festivas y rituales, imponiendo la escritura y la lengua del colonizador. La performance -las prácticas culturales y, en su contexto, el canto- constituye modos de inscripción de las memorias no archivadas. Así, la voz de Rosa, como materialidad inseparable de la lengua y el cuerpo, reclama un punto de escucha decolonial, desprendido de los criterios occidentales.

En la tradición musical andina, las mujeres detentan el rol privilegiado (aunque no exclusivo) de cantoras, reservándose a los varones la ejecución instrumental. El canto, junto al tejido, constituye de modo importante el rol de la mujer: es una competencia requerida para el paso de una adolescente a la adultez; acompaña desde la infancia las actividades cotidianas; marca la dinámica de las celebraciones; es un medio de enseñanza a los hijos y diferencia las etapas de la vida de la mujer, haciéndose cada vez menos frecuente e intenso a medida que ésta avanza en edad.

La exclusión de las mujeres de la ejecución instrumental obedece a una convención tradicional -no necesariamente convicción real- de que dicha práctica afecta negativamente la reproducción y la lactancia. Esta convención habría sido transferida desde los aerófonos originarios a las cuerdas introducidas desde la Colonia.

Los roles musicales, que establecen la complementariedad entre la mujer cantora y el hombre instrumentista, se anclan, así, en ideologías sobre el cuerpo, en base a una concepción biológica de la diferencia sexual y son coherentes con los roles de género dentro del modelo andino masculino-femenino (*chacha warmi*), de dualidad recíproca y complementaria. Este modelo se halla en crisis –aunque vigente- en la actualidad, siendo interrogado y re-conceptualizado por las propias mujeres andinas, así como por pensadoras feministas indígenas y blancas que reivindican tanto la ejecución instrumental femenina como la igualdad de derechos en todos los planos, con miras a la recuperación del ideal de paridad.

La irrupción de la modernidad habría impactado en el modelo de relación intergéneros, acentuado su carácter jerárquico y patriarcal, de la mano de la preminencia del espacio público -tradicionalmente asignado a los hombres- por sobre el espacio privado, asignado a las mujeres.

Es así que la performatividad del rol de cantora tradicional por parte de Rosa es necesariamente compleja y ambivalente. Junto con la adhesión a la dualidad tradicional masculino-femenina esencial en la cosmovisión andina, que incluye la complementariedad musical entre hombres y mujeres, se expresa la denuncia de machismo que obstaculiza la participación de las mujeres en el espacio público en general y en la música en particular.

El abandono de los lugares de origen, la vida en la ciudad y la incorporación al mercado laboral y el sistema neoliberal dificultan cada vez más la práctica musical tradicional. La institucionalidad cultural constituye un obstáculo más en este sentido, desoyendo e ignorando esta necesidad. Es así que la migración a la ciudad y las estructuras de poder, incluidos los patrones de género, contribuyen a perpetuar la inaudibilidad del canto femenino.

Las complejas estrategias que las distintas comunidades han desarrollado para mantener la vigencia de sus culturas desde la conquista hasta hoy se manifiestan en el canto de Rosa, como resistencia y adaptación a un no-lugar determinado por una subalternidad que abarca el ámbito de la vocalidad, la lengua, la raza, el sexo, el territorio y la institucionalidad, y que se resume en la colonialidad del poder (Quijano, 2014).

En el contexto de translocalidad -o tránsito permanente entre espacios urbanos y rurales- las diferentes prácticas musicales, incluido el registro discográfico, se constituyen en lugares de memoria con distintos niveles de arraigo territorial, estableciendo un nexo voz- lugar a través del canto. El vínculo del canto con la naturaleza es consistente con el rol social de la mujer, asociado a la tierra y la crianza. Este opera tanto en el plano de los significados, como en el de la sonoridad. La facultad del canto femenino de conectar con lugares lejanos se expresa ya en los harawis de origen prehispánico, que finalizan con un grito agudo de las mujeres que permitiría vincular el mundo terrenal con el mundo celestial.

Mientras mayor es la significación de la práctica musical en la definición del rol social al interior de la comunidad, mayor sería su dependencia del territorio local, como se demuestra en el caso del Baile de Pastores de su pueblo, donde Rosa ha sido cantora desde la infancia, y cuya recreación en un lugar diferente es deslegitimada por ella como algo ficticio y

comercial. La dificultad de realizar la práctica en la comunidad resulta especialmente traumática al impedir el ejercicio del rol social.

La práctica relocalizada del floreo altiplánico, que Rosa y su familia han recreado en la pampa como un acto de resistencia frente al proceso de extinción de una ceremonia central en el mundo aymara, que además es prohibida por la Iglesia evangélica en el altiplano de Tarapacá, se extingue, a su vez, a fuerza de hacerse inviable en las nuevas condiciones demográficas, sociales y económicas.

En el caso del disco, entendido como un lugar de memoria deslocalizado, la ausencia de la interacción comunitaria limita profundamente su conexión territorial, lo que releva la importancia de la cohesión de las comunidades en la ciudad para la proyección musical en el contexto urbano.

El protagonismo de los animales en las letras de las canciones permite potenciar el nexo voz-lugar, tanto por su asociación con los espacios naturales, como por su importancia dentro de la comunidad, su personificación y la adjudicación de cualidades humanas y atributos espirituales,

Como mediatización tecnológica de la tradición oral y auto producción independiente, el disco constituye una estrategia de apropiación de la modernidad que, a la vez, resiste el no-lugar de enunciación que la misma modernidad consolida. Este no-lugar es sostenido por una interculturalidad neoliberal jerarquizada y burocratizada que cosifica y folcloriza la tradición indígena, relegándola a la ancestralidad y la estaticidad, negando su dinamismo e hibridaje e invisibilizando las estructuras de poder, la dominación epistémica y la discriminación que

históricamente ha afectado a las y los sujetos indígenas, así como la realidad actual de las comunidades y sus demandas que se contraponen al modelo de desarrollo capitalista.

En dicho marco se inscribe la educación intercultural, profesión que Rosa desempeña, y cuya oficialización tendría como propósito la adaptación unilateral de los indígenas al sistema occidental y su incorporación al mercado.

El discurso que componen los diferentes textos presentes en el disco -musicales, literarios, sonoros, visuales y performativos- responde a un posicionamiento conservador de Rosa como transmisora de “la tradición pura y verdadera”. Su resistencia al colonialismo y los patrones occidentales se expresa en un modo de cantar “natural”, que prescinde de la técnica vocal occidental y se resguarda de la irrupción de los modelos y sonoridades modernos. Ello se confirma en su descalificación de la adopción de cánones estéticos y comerciales (el “blanqueamiento”) así como en su denuncia de la discriminación, las jerarquías institucionales, la apropiación y la desconsideración de los saberes indígenas.

Sin embargo, su autorrepresentación musical asume como intrínsecas a “la tradición”, construcciones coloniales oficialmente legitimadas, que abarcan desde el repertorio hasta el vestuario y la voz. Entre ellas se cuentan la complementariedad de los roles musicales de hombre instrumentista y mujer cantora, los instrumentos andinos utilizados, el tono agudo de la voz, la vestimenta y el repertorio basado en el huayno, considerado oficialmente el género tradicional andino por excelencia.

El tono agudo, pese a no constituir una característica generalizable y ser ajeno a determinadas instancias del canto en las comunidades, constituye uno de los principales atributos asumidos como marca identitaria del canto femenino andino, condición natural y tradición transmitida

a través de las generaciones por las mujeres; signo de juventud, femeneidad y sensualidad, además de poseer connotaciones trascendentes en la conexión con las divinidades, la naturaleza y el sonido de los pájaros.

Siendo una característica notable de la voz de las mujeres, apreciable tanto en registros antiguos como en las celebraciones actuales, el tono agudo se explica por la necesaria intensidad de su percepción en espacios abiertos y dentro de la masa de instrumentos altos (charangos, violines, guitarrillas y aerófonos). Sin embargo, como marca identitaria responde también a una construcción cultural que se potencia con la introducción del canto lírico en la colonia y se legitima y proyecta como valor de las voces femeninas andinas en la modernidad.

La posición conservadora de Rosa respecto de la tradición es, así, en parte, funcional a su rol de educadora intercultural al interior de la institucionalidad cuya ignorancia, abuso de poder, discriminación, burocratización, marginación y fosilización de la cultura ella critica.

Su apego a una noción de tradición “pura”, incluidos los roles de género, podría limitar el dinamismo de su proyección musical, condición que junto a Mendivil (2004), planteamos como requisito de sustentabilidad de la tradición. La sobrevivencia y fortaleza del huayno como manifestación musical andina no residiría tanto en su supuesta ancestralidad, sino justamente en su plasticidad como género permanentemente recreado y diversificado desde la época prehispánica hasta la actualidad.

Un asunto que no es ajeno a la percepción de Rosa, quien, además de insinuar su capacidad de cantar si un hombre instrumentista, confiesa su interés por grabar un tema occidental de moda utilizando instrumentos tradicionales como estrategia para ensanchar su lugar de enunciación como portadora de la tradición aymara.

Ello nos sugiere la paradoja de que el tradicionalismo conservador podría contribuir, en parte, a la inaudibilidad de la tradición. Dicho de otro modo: alejarse de “la tradición verdadera” para acercarse a la “verdadera tradición” podría ser un camino de resistencia y autorrepresentación.

Junto a la legitimación del hibridaje, el dinamismo y la transformación de la tradición y la música, hacer audible el canto femenino andino en Chile requiere de un trabajo arqueológico e histórico que contribuya a la comprensión contextualizada de la práctica musical, así como de los efectos de la colonización, la chilenización forzosa y la institucionalidad en su silenciamiento.

Exige también un énfasis en las etnografías de lo particular que permita aprehender la heterogeneidad de las mujeres y sus prácticas, así como la validación de la performance, incluyendo tanto los actos y gestos musicales como extramusicales, como modo de inscripción y lectura de memorias frente al dominio de la escritura, los cánones occidentales, la instrucción y la teoría musical.

La tarea implica, necesariamente, la legitimación del pensamiento, los saberes, las percepciones, la creación y las autorrepresentaciones propias de las mujeres indígenas frente a los paradigmas, representaciones y lenguas hegemónicas. Esto conlleva su autodefinición de los roles de género y musicales de acuerdo a sus propias realidades, determinadas tanto por sus luchas contra el sistema neoliberal patriarcal, como por los sistemas de creencias y las demandas históricas compartidas por mujeres y hombres indígenas.

La interculturalidad crítica, como proyecto descolonizador, aspira al desmantelamiento de las estructuras jerárquicas que niegan los espacios de participación, producción de

pensamiento y conocimiento, discusión y negociación a las mujeres indígenas en las esferas sociales, políticas, económicas y culturales, incluida la actividad educativa y musical.

Reclama el derecho a su autodeterminación, en base al reconocimiento de sus diferencias sexuales y étnicas y su capacidad de agencia, así como una educación intercultural que no parta del valor de la diversidad para sumarlo a la educación sino que “explusione” la colonialidad del poder para repensar la educación desde la diversidad. Que incorpore desde su concepción los saberes, valores y perspectivas indígenas para remover los cimientos de la razón moderna y capitalista en la cual se ha basado la educación y poner en el centro la vida, teniendo como horizonte la humanización de la sociedad en su conjunto. Enormes desafíos para una incipiente etnomusicología feminista decolonial.

Referencias Bibliográficas

- Abu-Lughod, L (2012). Escribir contra la cultura, *Andamios. Revista de investigación social*, 19(9), 129 -157. Alegre, L (2015) Etnomusicología y decolonialidad. El caso de la danza de inditas de la huasteca. Tesis para optar por el grado de Doctorado en Música- Etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.
- Arnold, D y Yapita J. (2018) Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación. Bolivia, La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Arnold, D (2014) “Los ritmos del textil: Comparaciones entre las formas cantadas y tejidas de las tejedoras amerindias.” *Literatura, performance y otras artes. Memoria electrónica Jalla 2014 / Universidad Nacional. Facultad de Filosofía y Letras; Albino Chacón Gutiérrez, Charlene Cortez Sosa, compiladores y editores. Costa Rica, Heredia: UNA.*
- Attali, J (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la política económica de la música*. México: Siglo XXI editores.
- Barthes, R (2005) *El grano de la voz*. Argentina, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bidaseca, K (2010) “Feminismos y (des) colonialidad. Las voces de las mujeres indígenas del sur” Proyecto Ubacyt “Mujeres interpeladas en su diversidad. Feminismos contra-hegemónicos del Tercer Mundo”. Argentina, Buenos Aires: Facultad de Cs. Sociales/UBA.
- Bioletto, N (2016) “Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica” *Resonancias* vol. 20, n°38, enero-junio. p 11-35.
- Cavarero, A (2015) *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. USA, Stanford: Stanford University Press.
- Daponte, J (2019) “Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte Grande de Chile” Tesis para la obtención del título de Doctor en Musicología. España, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- De la Cadena, M (2015) *Earth Beings. Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. USA, Durham: Duke University Press.
- De Nora, T (2000). *Music in Everyday Life*. Estados Unidos, Cambridge: Cambridge University Press.

- Díaz, A y Tapia, M. (2013). “Los aymaras del norte de Chile entre los siglos XIX y XX: Un recuento histórico”. *Atenea* (Concepción), (507), 181-196.
- Feld, S (2013) Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1).
- Fernández, G (1997). La "mujer intérprete". Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia. *Revista Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales PUCP, Perú*. v. 15.
- Frith, S (2014) *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Argentina, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- González, J; Rolle, C y Ohlsen, O (2009) *Historia social de la música popular en Chile*. Chile, Santiago: Ediciones Universidad Católica.
- González R, Juan Pablo. (2016). A mi ciudad: Critical Listening in the Symbolic Construction of Santiago in 1980. *Revista musical chilena*, 70(226), 9-30. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200001>
- Gundermann, H (2001) *Procesos regionales y poblaciones indígenas en el norte de Chile. Un esquema de análisis con base en la continuidad y los cambios de la comunidad andina*. Estudios Atacameños, 21.
- Hale, C (2004) “Rethinking indigenous politics in the era of the ‘indio permitido’.” *NACLA Report on the Americas, Report on Race, Part 1*.
- Hobsbawm, E y Ranger, T (2002) *La invención de la tradición*. España, Barcelona: Editorial Crítica.
- Hurtado, I y Toro, J (2010) *Paradigmas y métodos de Investigación: en tiempos de cambio*. Valencia, Venezuela: Episteme Consultores.
- Kristeva, J y otros. (1976) *Ensayos de semiótica poética*. España, Barcelona: Editorial Planeta.
- Lugones, M (2010) “Hacia un feminismo descolonial”. *Hypatia*, vol 25, No. 4. México, Morelos.
- Mamani, M (2010). “KirkirWarmi: identidad y rol de la mujer aymara en el desarrollo musical del norte chileno”. *Revista Musical Chilena*, 64 (213): p. 90 - 102.
- Mamani, M (2017) *Patrimonio Cultural de K’illpha*. Chile, Iquique: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Martín-Barbero, J (2001) *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh.

- Martínez, R (2008) “Canto y feminidad entre los Jalq’a y los Tarabuco (Bolivia)”. Revista argentina de musicología, (9),19-39.
- Mena, R (2018, mayo 27) “La fiesta de las cruces andinas”. El Mercurio: suplemento Artes y Letras. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=472491>
- Mendivil, J (2004) “Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición.” Revista Lienzo, 25. Mexico, D.F.
- Mendivil, J (2016) “En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas.” Journal of Folklore Research 9 (17).
- Mignolo, W (1995) “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. Revista Iberoamericana, [S.l.], p. 27-40.
- Mohanty, C (2008) “Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial” Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes, Liliana Suárez Navaz y Aída Hernández. España, Madrid: Ed. Cátedra.
- Mohanty, T; Russo, A y Torres L (1991) Third World Women and The Politics of Feminism. Estados Unidos, Bloomington: Indiana University Press.
- Nora, P (2009[1983]) Los lugares de la memoria. Chile, Santiago: Lom Editores.
- Ochoa, A (2014) Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century. Reino Unido, Londres: Duke University Press.
- Ong, W (2002 [1982]) Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. USA, New York: Routledge.
- Paredes, J (2010) Hilando fino desde el feminismo comunitario. Bolivia, La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad.
- Poma de Ayala, G (1613) Nueva crónica y buen gobierno.
- Quijano, A (2014) Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Argentina, Buenos Aires: CLACSO
- Rivera, S (2016) “Etnicidad estratégica, nación y neocolonialismo en América Latina”. Revista Alternativa N°5. Argentina, Córdoba: Centro de Estudios Avanzados Universidad Nacional de Córdoba.
- Rivera, S (2015) “Violencia e interculturalidad. Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy”. Revista Telar N°5. Argentina, San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Tucumán

- Schafer, M (2013) El paisaje sonoro y la afinación del mundo. España, Barcelona: Intermedio.
- Segato, R (2013). La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda. Argentina, Buenos Aires: Prometeo Editorial.
- Smith, L y Waterton, E (2009) Heritage, Communities and Archaeology. Reino Unido, Londres: Bristol Classical Press.
- Solis, Gabriel (2012) “Thoughts on an interdiscipline: Music theory, analysis, and social theory in ethnomusicology”. Ethnomusicology 56 (3).
- Spivak, G (1994) “Can the Subaltern Speak?” Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Patrick Williams and Laura Chrisman eds. p.66-111. Estados Unidos, Nueva York: Columbia University.
- Tagg, P (2009) “Everyday Tonality. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear”. New York and Montreal: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2009 ISBN: 97609760188443 (e-book) <http://tagg.org/mmmmsp/EverydayTonalityInfo.htm>
- Taylor, D (2005) El archivo y el repertorio. Chile, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Turino, T (1993) Moving away from silence, USA, Chicago: University of Chicago Press.
- Walsh, C (2012). Interculturalidad crítica y (de) colonialidad. Ecuador, Quito: Abya-Yala.
- Weidman, A. J (2014) “Anthropology and Voice”. Annual Review of Anthropology 43.
- Yudice, G (2002) El recurso de la cultura. España, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Zumthor, P (1989) La letra y la voz. España, Madrid: Cátedra.

Discografía

- Qhispe, R (2003). *Uma Nayra* [CD] Iquique: Ediciones Parabien.

Videografía

- Altacumbre (2009, Enero 22) “Travesía por el Sendero de Chile, Región de Tarapacá, Comuna de Colchane. Ceremonia de Floreo de Llamas” [Video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oAFK3eC3IEw>
- Mendivil, J (2020) Encuentro Chileno de Etnomusicología, Sociedad Chilena de Etnomusicología <https://www.youtube.com/watch?v=nkG2l-IP4ho>