

La “mujer intérprete”. Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia

Gerardo Fernández Juárez*

Los indios aymara del altiplano boliviano emplean la música en la celebración de cualquier tipo de actividad social, festiva o religiosa que tenga lugar durante el año. El ciclo productivo, el ceremonial y el religioso, se ven secundados por fechas en las que la música realza el valor atribuido a la fiesta. Son celebraciones que cuentan con la presencia de comparsas musicales que –organizadas por los propios comuneros, sindicatos y asociaciones de padres– hacen las delicias de todos los presentes. Ese maremágnum de sonidos y colores que la fiesta propicia, en marcada competencia, conforma y define el marco apropiado en el que la fiesta aymara, con los otros aditivos necesarios pero no suficientes (hojas de coca, comida y trago abundante), concede a la música autóctona un valor relevante en su propio realce y significación.

Los principales acontecimientos que marcan el proceso de madurez del individuo, a través del ciclo vital, incluyen la presencia de comparsas musicales, especialmente en los tramos en que la niñez es superada para incursionar en los primeros aldabonazos de la vida adulta. Los bachilleres en el momento de su graduación, la *qhachwa*¹, los licenciados del servicio militar, el matrimonio, la construcción de la nueva casa, el ejercicio de cargos y su exitoso cumplimiento, los diferentes modelos de compadrazgo e incluso la muerte, especialmente en las visitas que las “almas” efectúan a los vivos para Todos Santos, necesitan expresar adecuadamente su sentido a través de la música.

* Universidad de Castilla, La Mancha, España.

1. *Qhachwa*. Danza, fiesta, encuentro asiduo entre adolescentes que todavía se efectúa en ciertos sectores del altiplano, entre Todos los Santos y Semana Santa. La música y el baile ocupan un lugar importante en el desarrollo de la fiesta, junto con las coplas cantadas en forma de réplica entre los asistentes.

Por otra parte, los festejos propios del entorno comunitario, las fiestas de carnaval, el aniversario del núcleo escolar, el día del maestro, las visitas de prestigio, etcétera precisan de las correspondientes comparsas musicales para realzar la celebración colectiva que se efectúa en cada caso. Otras fechas de corte nacionalista como “el Día del Indio”², cada 2 de agosto, supone la puesta de largo, incluso entre los escolares, de ciertas danzas y composiciones tildadas de “antiguas”, algunas olvidadas o en franca regresión, por los padres de familia en un esfuerzo por rescatar su conocimiento y práctica, al menos como objeto de atención estudiantil. Finalmente, la fiesta del Santo Patrón que supone el esfuerzo económico más relevante efectuado por los “pasantes” comprometidos con el entorno comunitario y cantonal en la satisfacción pertinente del festejo, supondrá la contratación de una o varias comparsas “ajenas”, procedentes en algunos casos de Oruro para que bailen “morenada” o “diablada”, como las gentes de la ciudad, residentes e incluso élites criollas, composiciones de “realce” y prestigio social de supuesta raíz identitaria entre las élites nacionalistas, dejando en los almacenes de alquiler y en las casas de los lugareños los instrumentos y trajes apropiados para las comparsas altiplánicas locales, en la actualidad denominadas “autóctonas”, caso de los *inkas*, *muqululus* o *qarwanis*, por ejemplo (Boero 1995, Abercrombie 1992: 279-326; Albó y Preiswerk 1986).

En esta muestra de destreza musical interpretativa que acompaña la vida de los aymara desde la infancia, ¿cuál es el papel que corresponde a la mujer?

Durante el tiempo que he compartido con los campesinos aymaras del altiplano de Bolivia entre los años 1988 y 1996, en ese pedacito minúsculo del mundo aymara en los alrededores de la península de Huata en la provincia Omasuyos, nunca he tenido la oportunidad de contemplar la participación de una mujer como instrumentista de grupo; ni siquiera he visto a las *imillas* jugar con instrumentos musicales. El sentimiento de tabú se aprecia con cierta intensidad por el arrebato y el pudor que este tipo de cuestiones “impertinentes” producen en los interlocutores cuando se plantean. La situación “ridícula” que, desde la perspectiva aymara, supondría el que las mujeres interpretaran música junto a los varones alcanza incluso a los ámbitos ciudadanos de “residentes” por lo que se refiere a esos conjuntos de música criolla, tildados de “música andina” que no es autóctona,

2. Denominado en ciertos lugares “Día del Campesino”, término todavía considerado menos despectivo a pesar de las reformulaciones terminológicas que en relación con los pueblos aborígenes americanos se están realizando (ALBÓ 1995: 409-438).

El Día del Indio constituye un momento de participación festiva en torno a las autoridades cantonales del sector. El corregidor, los “varas” o mandones, autoridades tradicionales, y los maestros de escuela, configuran un programa de festejos considerando la participación de las diferentes comunidades que integran el cantón en comparsas de baile y música. Este día se exhiben las enseñas patrias y, por supuesto, la *wiphala*, “bandera aymara” hoy identificada con la variedad y pluralidad de grupos étnicos bolivianos.

como es el caso del conjunto “Bolivia” integrado completamente por mujeres. ¿Cuál es la justificación o el problema que supone la incorporación de la mujer como instrumentista en los grupos rurales de interpretación musical? Desde luego no es una cuestión de carácter “técnico”. Las mujeres bien podrían interpretar con suma corrección cualquier tipo de tema instrumental.

La reacción de los informantes ante mis requerimientos resultó unánime; algo semejante al por qué no se puede tocar *muquni*³ fuera de Todos Santos. Produce mofa e incredulidad por la ridiculez de la situación: resulta “chistoso”, impensable e inapropiado. Su propio planteamiento parece en sí mismo una broma.

En la ciudad y en el campo, por presión de los maestros rurales, en ciertas comparsas “de colegio” para la celebración del Día del Indio es posible ver a muchachas que tocan en grupos de zampoña temas musicales de inspiración norteamericana en ritmo de marcha o pasacalle.

Lógicamente esta circunstancia no se produce espontáneamente en el entramado habitual de la vida cotidiana. Los instrumentos musicales y su interpretación son “cosa de hombres” y no de mujeres en las comunidades aymaras de la provincia Omasuyos, próximas al lago Titicaca y a su capital provincial, Achacachi⁴. Tampoco son asunto de mujeres los instrumentos de banda en las comparsas de “residentes” que participan en las principales entradas folklóricas urbanas del país. La mayor parte de las comparsas musicales ciudadinas, morenada, diablada, caporales, cullaguada, etcétera, están integradas por gentes de extracción indígena que soplan diferente tipo de “cobres” o instrumentos de viento y percusión. Las mujeres no frecuentan tampoco este tipo de instituciones musicales donde el viento y la percusión configuran el objeto musical de la fiesta.

* * *

Un viejito de la comunidad de Toke Ajllata Alta, en las proximidades del lago Titicaca, molesto ya por mi insistencia en querer saber por qué las mujeres no interpretan temas musicales con instrumentos de viento, un tanto asombrado por el interés que despertaba en mí esa “impertinente” cuestión, quiso zanjar convenientemente el asunto con una afirmación rotunda: “Joven Gerardo, la mujer no

-
3. Instrumento de caña característico de la festividad de Todos los Santos. Presenta una rugosidad o *muqu* que identifica y sirve como elemento singular diferenciador del instrumento.
 4. Si bien los datos etnográficos que utilizo están recogidos en la localidad mentada y se circunscriben, por tanto, a un ámbito cultural específico en el dominio aymara, los informes referentes a otros sectores de los Andes insisten en apreciar de forma implícita las limitaciones que las mujeres tienen al acceso de la interpretación musical de los aerófonos andinos, circunstancia que otorga a la cuestión una dimensión cultural más amplia y, a pesar de los matices que es preciso contemplar al referirse a las culturas andinas, de cierto sentido globalizante (ROMERO 1993; D'HARCOURT Y D'HARCOURT 1959).

puede soplar porque de su mama su leche se sale; su *ñuñu*, ¡su teta sabe reventar!”⁵. Permanecemos en silencio durante un tiempo para tranquilidad del anciano, quien me miraba de reojo con aire triunfal, convencido de haber terminado cualquier posible reclamo o apelación por mi parte.

Sin embargo, la “lógica” establecida en torno al soplido y la inevitable consecuencia fisiológica, no estaba dirigida a la mujer en situación de atender lactantes, a la madre nodriza que tiene que amamantar durante casi dos años al recién nacido sino a todas las mujeres; la explicación, culturalmente definida, afecta a la mujer campesina en su sentido genérico, tenga o no leche en su mama.

Por otra parte, la interdicción del soplido queda cuestionada al comprobar la aplicación especializada que la mujer hace de dicha técnica al atender sus obligaciones culinarias. Para encender el *qhiri awichu*, el fogón campesino, la mujer utiliza un soplador, elemento cilíndrico generalmente metálico, que introduce en el ojo del *qhiri* para avivar las brasas y el fuego contenido en su interior.

La *phusaña*, que así se denomina este utensilio por la imperiosa necesidad de soplar para su eficaz empleo, adquiere una apariencia semejante a unos instrumentos musicales que los músicos varones utilizan, denominados *phusiris* por su competencia pulmonar; de hecho, el término *phusaña* denomina tanto al soplador culinario, como a la acción de tocar un instrumento de viento, como al propio instrumento musical, sin especificar su clase (De Lucca 1987: 128; Cotari y otros 1978: 281). Esta apreciación aparece ya registrada en el vocabulario de Bertonio (1984: 281).

Sin embargo, se trata de “instrumentos” de diferente cometido y naturaleza. La *phusaña* es cilíndrica, está abierta en los extremos, pero cerrada a lo largo de toda su superficie longitudinal; su cometido es “no sonar”, produce una sorda vibración característica al insuflar el aire en su conducto. Como no presenta aberturas en su superficie, el aire insuflado recorre el interior del cilindro y se expelle dentro del fogón por el extremo de la *phusaña* que permanece abierto situado en el interior del *qheri awichu*, sin que se pierda nada de aire en el recorrido y pueda, de este modo, favorecer la combustión de los productos que se encuentran en el *qhiri* (*thaxa* y *waka phuru*, bosta seca de oveja y vaca y hojas secas de eucalipto). Los instrumentos de viento, quena (la más parecida a la *phusaña*), *pinkillu*, zampoña, *musiñu* o *tarka*, se caracterizan por “perder” aire, tanto en su embocadura como –salvo la zampoña– por los diferentes agujeros que secundan su superficie, de los que depende la nota finalmente producida por el instrumento; su cometido sí es sonar y no conducir el aire, por eso está “abierto” y no cerrado como sucede con el soplador culinario andino. Mientras que el útil culinario vibra de forma sorda, el musical lo hace con espectacularidad sonora. El dominio de la *phusaña* es un

5. Idéntico comentario en las proximidades de Jesús de Machaca, provincia de Ingavi del departamento de La Paz.

silencio atenuado; el del instrumento musical, cierta estridencia controlada. Esto nos introduce en la relación categorial estricta que se establece entre los dos útiles y sus empleadores: los objetos y seres “cerrados” frente a los “abiertos”.

* * *

Las gentes de la comunidad de Walata Grande, en el cantón Warisata de la provincia Omasuyos, son en la actualidad habilidosos artesanos musicales. Realizan una extensa producción instrumental destinada a los diferentes mercados y ferias campesinas, así como a la exportación internacional (Gutiérrez 1995: 66). Los ancianos recuerdan el origen mítico de los instrumentos musicales. Los ecos sonoros atribuidos al viento y los *achachilas*⁶, adquirieron forma de zampoña. Gutiérrez (1995: 63) recoge cómo los “ecos” recorrían antiguos caminos de piedra tocando zampoña para evitar ser molestados por el lago de Ajuyani; pero en cierta ocasión atacaron con piedras al lago y el sol apareció en el firmamento retirándose apuradamente los “ecos” que abandonaron las zampoñas finalmente recogidas por los abuelos. El fuego, en este caso el sol, dispersa los sonidos de los ecos, quedando las zampoñas como mudos testigos del acontecimiento mítico. Un instrumento “seco” por su exposición al sol, como es la zampoña –y con ella la práctica totalidad de instrumentos de viento empleados en el dominio aymara–, es el resultado que testimonia la enemistad existente entre la música y el fuego.

La música autóctona en los Andes se caracteriza por el sentido colectivo de sus intérpretes. Los temas musicales resultan de la ejecución compartida; incluso algunas comparsas como los *sikuris* y diferentes tipos de zampoñas necesitan de la ejecución correlativa de dos personas por instrumento para, en afinada réplica, poder interpretar la melodía⁷. La comparsa está constituida por instrumentos de viento y percusión. Los instrumentos de viento deben ser todos de la misma familia, afines entre sí. No se pueden emplear instrumentos procedentes de comparsas o familias diferentes, por ejemplo mezclar quenás con zampoñas o tarkas con pinkillos. La música aymara se prepara, ofrece y ejecuta en común, como el trago, el cigarro y el *pijchu* de coca, actividades que impregnan la vida social y ritual de la colec-

6. Término aplicado a los cerros en su condición de “abuelos”, antepasados sagrados.

7. Esta apreciación contrasta con el uso y “abuso” del estereotipo figurado por la estética mercantilista e ideológica criollo-occidental sobre la supuesta tristeza del indio solo con su quena en la inmensidad altiplánica, únicamente de cierto valor en contados contextos de referencia pastoril, donde los muchachos practican junto a los rebaños ciertas composiciones escuchadas a los mayores o de su propio ingenio. En cualquier caso, los jóvenes solteros y los infantes son los más propensos a tocar solos, salvo en las propias comparsas de jóvenes que se crean específicamente para darles cabida. Preferentemente son los *jaqi*, las personas maduras, es decir los casados y económicamente autónomos (a pesar de las diferentes modalidades de colaboración existentes en la red familiar) los que entran a formar parte de las comparsas musicales que representan a la comunidad en los diferentes contextos y situaciones festivas.

tividad⁸. Las comparsas interpretan su música sobre el terreno colectivo donde se efectúa la fiesta, de tal forma que los participantes aprecian las ejecuciones de las diferentes comparsas al mismo tiempo, con una sonoridad peculiar en la que se entremezclan los diferentes tonos y coreografías. Pese a todo, en el interior de la comparsa, el orden de afinidad instrumental se mantiene evitando las mezclas instrumentales inapropiadas⁹.

La mayor parte de los instrumentos de caña y madera empleados por los aymaras tienen una estrecha relación con el fuego, como refleja el episodio mítico anteriormente narrado. En primer lugar las cañas tienen que secar convenientemente al sol, luego son “cocinadas”, es decir pasadas por el fuego para moldear la forma pertinente y conseguir así su endurecimiento definitivo.

El fuego es el responsable del hermetismo y la clausura original de la materia prima necesaria para la elaboración final del instrumento; del correcto desempeño que el artesano muestre en esta fase depende, entre otras cosas, la longevidad probable del instrumento. Aquellos que no secaron convenientemente no tardan en “abrirse”, resquebrajándose por completo. El fuego garantiza la base dura y hermética de la caña secando sus porosidades, aspecto diferente a lo que será el instrumento finalmente abierto, al ejecutarle los diferentes agujeros, para favorecer sus capacidades tonales.

El proceso de elaboración de los instrumentos, en sus primeros pasos, resulta prácticamente “sordo”. Mientras los instrumentos no están en disposición de adoptar plenamente su entidad sonora y musical para cumplir correctamente su función pública, mientras semejan meros sopladores o *phusañas*, cilindros huecos pero cerrados en su superficie, útiles para soplar y producir sordos sonidos, pero no para producir todavía música, pertenecen al dominio del silencio, al entorno de lo privado; la materia prima es palpada y medida meticulosamente por el artesano, quien aprecia las dimensiones y distancias consideradas de memoria para la producción más adecuada del sonido, pero apenas produce notas musicales. No hay que mezclar lo público con lo privado, lo abierto con lo cerrado hasta que sus áreas específicas se reconozcan en el contraste.

En el proceso de fabricación de los instrumentos de viento se toman en cuenta las medidas y dimensiones aproximadas de los diferentes tamaños que en sucesión integrarán la comparsa, generalmente por cuartas de la mano, más que las notas musicales propiamente dichas. De hecho, como explica el propio Gutiérrez (1995: 81) no se trata de una “afinación” ortodoxa, a la “occidental”. El artesano está más

8. Algunos informes etnográficos contemporáneos procedentes de los Andes peruanos constatan la pervivencia de tonadas musicales interpretadas por varones durante el desarrollo de las faenas agrícolas (ROMERO 1993: 36-37).

9. Como sucede en Europa entre los grupos de “música andina” (BORRÁS 1992: 113).

preocupado por conseguir el sonido “apropiado” para establecer, a partir de ahí, los correspondientes sonidos complementarios de la comparsa instrumental que lo completa, aspecto que incide en el carácter social del instrumento y de la música resultante.

La materia prima de los instrumentos musicales endurecida al fuego, seca sorda y “cerrada” resulta finalmente abierta en manos del artesano para cumplir su labor social. Las aperturas que recibe el instrumento “base” o “guía” producen series proporcionales en el resto de ejemplares que “constituyen” su comparsa; de esta forma, la complementación de sonidos, caótica desde la perspectiva escolástica de un conservatorio musical, es la socialmente pertinente y deseada por los instrumentistas cuando prueban y contrastan sus instrumentos.

El grado de ajuste y “complementación” ideal de sonidos no depende solamente del artesano. Las comparsas de músicos acostumbra a dejar los instrumentos en las proximidades de algún manante de agua durante toda una noche. Es la forma estipulada para que los instrumentos se “serenen”. Los instrumentos serenados están convenientemente acoplados y contienen todos los temas musicales que su dueño será capaz de interpretar durante toda la vida. El responsable de esta acción es el “sereno” o “sirino”. El sereno pertenece al dominio de los *saxras*, supuestamente malignos o demonios, tremendamente caprichosos e interesados en curiosear las actividades humanas, aproximándose a las casas de las personas para husmear en forma de animales silvestres. Son indiscretos consumados.

El sereno, vinculado al dominio acuático, es el responsable de este peculiar “afinado” de los instrumentos cuyo realce característico es el acoplamiento de la comparsa, los sonidos complementarios en las proporciones y dimensiones de los instrumentos que contarán con el especial beneplácito de la comunidad que escucha y juzga.

No es el afinado correcto de instrumentos lo que preocupa en el entorno comunitario aymara, sino la apropiada complementación de los sonidos y su pertinente ejecución colectiva.

* * *

El soplido, la teta y la leche materna constituyen las claves del razonamiento que el viejito aymara utilizó para sentenciar el porqué las mujeres no pueden interpretar música instrumentada; es decir, por qué no pueden en definitiva “soplar” los instrumentos de viento.

Ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo es el “soplido” destinado a la interpretación musical el considerado impertinente, no así el correspondiente al dominio culinario hogareño. La crítica terrible contenida en la manifestación del viejito no se refiere, desde luego, a las dificultades fisiológicas pronosticadas en

el enunciado, sino al plano de las taxonomías culturales contempladas en el dominio aymara. La mujer sin leche en su mama no puede ser “madre”, papel ejemplificador de lo que es una buena mujer en su disposición “fértil” y en el rol característico de “ama de cría”. Las mujeres casadas, pero infértiles, sin hijos, son menospreciadas con frecuencia e incluso acusadas de haber sido castigadas por los desmanes contemplados en su propia biografía. La mujer infértil permanece desclasificada respecto al ideal taxonómico que hace de la “madre” el referente prioritario de mujer en el dominio aymara. La mujer infértil es considerada “fría”, frente al valor habitual de la mujer fecunda, “cálida” como la *awicha* del *qheri*.

Por su parte, los varones no suelen acercarse a la cocina, aunque sepan cocinar; tan sólo en ausencia de las mujeres adoptan la utilería culinaria femenina (Vokral 1991: 300).

El derramamiento de leche y la explosión mamaria aluden metonímicamente a una maternidad inapropiada, ineficaz; en el dominio aymara la imagen de la madre dando el pecho constituye una constante requerida y potenciada socialmente ante el mínimo llanto de la *wawa*. La condición materna de la mujer aymara resulta especialmente relevante por su papel de nodriza. Curiosamente la conseja del anciano resalta el impedimento del suministro alimenticio de la madre como consecuencia de su hipotética actuación musical frente a la pertinencia del “soplo” culinario en el seno del hogar, de cuya correcta ejecución depende la viveza del fuego y por tanto la alimentación de los suyos. Así pues, la sentencia del anciano enfrenta un soplido femenino impertinente por la disociación cultural que resulta de la infractora en su función de “ama de cría”, frente a otro pertinente cuya ejecución le capacita como cocinera y responsable de la alimentación de la familia. En un caso el soplido dificulta la alimentación, en el otro la facilita. El mismo movimiento y proceso orgánico contemplado en la copla evita la donación alimenticia y a la vez la potencia.

* * *

El soplido musical desgarrar el pecho de la mujer; lo “abre” de tal forma que vierte toda la leche materna, como consecuencia del reventón que sufre. Indudablemente la leche se derrama por un exceso de apertura orgánica, efecto del esfuerzo provocado al soplar la mujer los instrumentos de viento, según la enseña del anciano. La infractora revela de forma pública una intimidad reprochable que está motivada no tanto por la visualización de los pechos –las mujeres aymaradas dan de mamar con frecuencia y sin ningún tipo de rubor– sino por la leche materna derramada. Líquido vital que debe permanecer oculto y cuya finalidad es alimentar a la *wawa*, situación pública de reconocido valor, y no, como la conseja parece mostrar, “alimentar” al instrumento de viento. La leche materna es utilizada de forma impertinente por la apertura orgánica que la interpretación musical provoca en la mujer.

Los especialistas rituales aymaras del altiplano, *yatiris* y *ch'amakanis*, asocian particulares estados de apertura corporal con situaciones diferenciadas de enfermedad. El cuerpo humano debe permanecer cerrado... como las piedras, el ejemplo más saludable de longevidad y resistencia. La salud comunitaria depende igualmente del grado de hermetismo que muestre, tal y como se refleja en los cuidados que la comunidad toma para que el granizo no penetre en sus dominios trazando una sinuosa malla ceremonial muy tupida en su entorno geográfico.

Los cuerpos duros y cerrados resultan saludables al contrario que los flácidos, los susceptibles de ser abiertos con facilidad por su blandura extrema. Esta circunstancia provoca múltiples recelos sobre las técnicas terapéuticas empleadas por los médicos convencionales que trabajan en el dominio rural altiplánico. Su quehacer ha quedado reflejado en la memoria popular a través de las estrategias clínicas más violentas que caracterizan su labor: vacuna, transfusión, inyección, por no decir de la dramática “operación”, relacionada incluso con el temible *kharisiri*¹⁰.

Los cuerpos abiertos muestran la intimidad de lo que debiera permanecer en el dominio privado, oculto a toda mirada indiscreta. Los médicos operan “para curiosear”, para mirar adentro y poner en evidencia pública lo que debiera permanecer en la intimidad más estricta.

La indiscreción en el caso de la “mujer intérprete” es terriblemente castigada puesto que su maternidad, a consecuencia del reventón y la pérdida de leche que su vocación musical interpretativa le ha ocasionado, es puesta en entredicho. La mujer sin leche o con un pecho reventado es la imagen viva de la aflicción, término vinculado en los Andes a la enfermedad por la incapacidad de cumplir con el rol establecido por la colectividad.

Por otra parte, la mujer campesina aymara es la enseña del hogar. No sin razón se dice que la mujer es “la llave del hogar”. De ella depende lo que entra y lo que sale, pero especialmente lo que permanece en el interior de la casa actuando como eficaz guardesa. La casa es el espacio íntimo de la privacidad cuyo carácter se muestra físicamente con los recintos amurallados que protegen las diferentes edificaciones y el conjunto común compartido por los miembros de la misma unidad de parentela ubicados sobre la *sayaña* principal. Tras el matrimonio los hermanos viven en casas independientes con sus respectivas familias, pero dentro de la *sayaña* familiar y compartiendo su parte del muro que rodea y “cierra” las posesiones y chacras contenidas en dicho espacio.

La casa era hasta hace apenas unas décadas una construcción completamente cerrada, clausurada sobre el dominio externo que la rodeaba; de hecho no poseía

10. El *kharisiri*, también denominado *kharikhari*, es un personaje siniestro que abusa de las víctimas, a las que duerme, extrayendo sebo o sangre de su interior. Para ello utiliza una “maquinita” cuya descripción coincide con la jeringa del sanitario.

ventanas y su construcción todavía se inspira en las artes del tejido, “perqueando” (tabicando) los muros de forma “tupida”, para que no sean vulnerados con facilidad, ni la estructura se agriete. Este espacio cerrado sobre el que la vida realiza sus actividades cotidianas no puede ser violado por visita alguna; el visitante ha de permanecer pacientemente en el umbral de la puerta de acceso hasta que los dueños le inviten a pasar al interior. Este espacio doméstico es el que la mujer guarda celosamente como “llave” cultural y responsable último de su mantenimiento.

Las formas y maneras de mesa que son exhibidas por los aymara hacen de la cocina un espacio íntimo sumamente recatado. El humo que delata la puesta a punto del fogón campesino supera las posibilidades de control del entorno doméstico. La cocina que da muestras de actividad fuera de las horas habituales en que su uso es considerado culturalmente apropiado levanta igualmente comentarios negativos; no se puede estar comiendo a todas horas, al menos hacerlo de forma tan ostensiblemente pública como delata el humo de la cocina¹¹.

Por otra parte los visitantes en hora de almuerzo dependen de la voluntad caritativa de los dueños para comer; es signo de cortesía y buen gusto agasajar a las visitas inesperadas que se presentan en estas ocasiones, circunstancia que se prefiere evitar, pero en ningún caso constituye una exigencia para con los recién llegados. Por otra parte, la comida cotidiana suele efectuarse de forma discreta, a buen recaudo de las miradas de los vecinos. No existe mayor descortesía que mirar con fijeza al que está comiendo.

La indiscreción de los curiosos permite a los observadores atentos evaluar la calidad de las viandas empleadas en la comida de los observados y por tanto sancionar públicamente la posición social de la familia en el entorno comunitario... algo que debe quedar igualmente en el dominio del hogar y la intimidad sólo compartida por los familiares más allegados¹².

La comida ordinaria se efectúa en silencio, lejos de los comentarios jocosos y la puesta en común que la comida festiva implica. En las proximidades del fuego de cocina, contenido en el *qhiri awichu*, los alimentos se consumen en forma

11. Las ocasiones en que los muchachos regresan tarde del colegio, sin haber almorzado, se sirven la comida fría. Para calentarla resultaría inevitable encender el fogón, pero el humo provocado delataría el empleo “a deshora” de la cocina: “*siempre alguien sabe estar viendo*”; por esta circunstancia evitan delatarse y dejar en evidencia a su propio hogar a través del uso temporal inapropiado del fuego culinario.

12. Las comidas son objeto frecuente de crítica, especialmente en los contextos festivos y ceremoniales, cuando está en juego el prestigio de los “cabecillas” encargados de su desembolso y presentación. También la comida ordinaria, en clara alusión a los caracteres y posición social de la familia que la consume, es objeto de comentarios. Se dice de las familias más pobres que sólo alimentan a sus hijos con agua y papa, que no conocen la sal, el azúcar o el fideo, etcétera.

silenciosa, incluso se reprime el alboroto puntual que los infantes ocasionan. La concentración particular que exige la comida se efectúa de forma privada, sin comentarios desmedidos, sólo puntuales; difícil seguir una conversación entre los comensales resultando incluso molesto su planteamiento.

El uso y ejercicio de la palabra altisonante pertenece al dominio público, a la asamblea o a la fiesta, donde resulta eficaz y prestigiada; pero no al dominio de la cocina, donde la discreción y la escasa palabrería contribuyen a crear el dominio apropiado de intimidad que los comensales precisan. En el entorno culinario otros “ruidos” sí son pertinentes; no las palabras humanas, pero sí el crepitar del fuego en el *qhiri*, el sordo “vibrato” de la *phusaña*, la percusión persistente de la *qala* para moler el ají y preparar *jallpa wayk`a*, la remoción de granos en el *jiwuk`i*, tostadero campesino, las diferentes ebulliciones de los caldos o el ronroneo de la *khöna* y la *piqaña*, molinos de mano empleados en la elaboración de *aku*. De hecho el alboroto producido por los conejillos de indias, *wank`u*, criados en la cocina, especialmente por parte del macho (*qututu*), es recriminado sin disimulo por toda la familia. Son los seres de la cocina próximos al *qhiri awichu*, la “abuela del fogón”, el personaje femenino más cálido del entorno hogareño, los que tienen la “palabra”.

* * *

La mujer aymara del dominio rural, cálida, fecunda y “llave del hogar”, encarna las peculiaridades del espacio doméstico, dominio de lo privado. La música y su algarabía sonora van por otros derroteros; la música y la interpretación instrumental son un acto colectivo y público que realza el dominio festivo. Las comparsas musicales representan en las festividades cantonales a cada una de las comunidades participantes y exhiben públicamente el tipo de vestuario, número de intérpretes y bailarines que reflejan el éxito de la implicación comunitaria en el desarrollo de la fiesta o su criticable desinterés.

Los músicos acaban ebrios con frecuencia; casi resulta obligado, por no decir inevitable [Saignes (comp.) 1993]. El esfuerzo que efectúan los músicos es recompensado por las constantes muestras de “cariño” de los vecinos, parientes, padres de familia y autoridades que agasajan periódicamente con alcohol a los intérpretes. Los propios instrumentos son *ch`allados* con alcohol para que mejor complementen los sonidos de la comparsa en el abanico de sintonías posibles.

Las mujeres participan igualmente del ambiente festivo; algunas toman y se emborrachan finalmente dentro de su propio círculo de celebración¹³. Resulta, sin

13. Habitualmente las mujeres celebran entre sí tomando trago y *pijchando* coca, conformando un grupo paralelo y complementario respecto al círculo de los varones. La presencia de bailarinas en el dominio rural aymara es, con todo, más reducida que las comparsas de varones en el desarrollo de festividades de relevancia; incluso en ciertas comparsas como la de los *inka*, las

embargo, muy habitual la imagen de la mujer pendiente de su marido, absolutamente ebrio, dispuesta a resolver cualquier probable conflicto que se produzca entre los músicos y preparada para “sacar” a su marido del círculo de “tragos” cuando estime llegado el momento del retorno a casa. La cuidadora del hogar vela por la seguridad de todos sus “bienes”; igualmente vela por su marido.

La música propiciada por los instrumentos de viento pertenece al dominio público donde el alcohol, las hojas de coca y el cigarro circulan consolidando el sentido social y colectivo del encuentro que la fiesta propicia. No tiene sentido tocar solo; los ensayos igualmente colectivos y la ejecución en la fiesta justifican la interpretación musical¹⁴.

La fiesta, por otra parte, posibilita ciertos excesos y relajaciones que la disciplinada vida hogareña aymara evita. Algunas celebraciones festivas se suspenden por la rivalidad existente entre los grupos de comunidades vecinas que suelen terminar con enfrentamientos, así como aquellas donde las transgresiones sexuales suelen venir alentadas por el consumo de alcohol. Ante estos excesos de apertura, las mujeres aymaras suelen cerrar con rigor tanto su cuerpo, ¡qué críticas feroces

ñustas portan un velo que salvaguarda su intimidad, no rozándose con los bailarines varones. Las comparsas “autóctonas” que admiten bailarines en el altiplano lacustre donde inscribo los datos etnográficos del presente artículo, es decir entre la localidad de Achacachi y los cantones de Lipi, Ajllata Grande y Santiago de Wata (provincia Omasuyos de La Paz) tales como las de *muqululus*, *qarwanis*, *inkas*, *lakitas* o *waka tukuris*, no reflejan la presencia de bailarina alguna salvo las *ñustas*, características de los *inkas*. Existen, sin embargo, bailes que aunque en menor cuantía sí admiten la presencia de mujeres entre los danzantes. En Perú, Gisela Cánepa (1993: 162) recoge la existencia de una danza exclusiva de mujeres, como lo es la *palla* en los departamentos de Junín, Ancash, Cajamarca y Lima. En cualquier caso, en el cantón de Ajllata Grande, hombres y mujeres bailan formando parte de la misma comparsa en las *musiñadas* de carnaval y en aquellos contextos en que la producción agrícola y ganadera exige la presencia complementaria de hombres y mujeres sobre las chacras de cultivo, tomando incluso posesión de los linderos comunitarios. Por supuesto, la moda de los “residentes” paceños en torno a la *morenada* para la festividad de Santa Rosa de Lima, patrona de Toke Ajllata y ciertos cambios notables establecidos en la capital provincial Achacachi por parte de los vecinos en relación con la danza *waka waka*, interpretada con instrumentos de banda y no con los autóctonos, han propiciado en su coreografía la presencia de mujeres danzantes en las comparsas de baile. Indudablemente el discurso sobre la variable de género en los bailes andinos y su contextualización social merece una reflexión aparte, incluso en las grandes exhibiciones efectuadas en los santuarios y espacios sagrados (KESSEL 1981, 1988).

14. Tal vez éste sea el sentido de la inspirada sonoridad de los modernos medios de reproducción musical “enlatada”. El goce por la música de radio o las cintas de cassette a la máxima potencia establecen el sentido de una música considerada patrimonio de la colectividad y no tanto del entorno privado del propietario del aparato, de tal modo que las casas próximas disfrutaban de la sonoridad de moceños, tarkeadas y música moderna; sonidos acompañados cuya producción y deleite es un acto solidario y colectivo. Aburre escuchar música solo, mal negocio para los fabricantes de auriculares y *walkman* de no ser por la seducción que cualquier aire de “modernidad” ejerce entre las generaciones jóvenes del altiplano, para ser, con el paso del tiempo, circunscrito y asimilado a su escala pertinente.

para las públicamente “consentidoras”!¹⁵ como el entorno familiar que les compete guardar.

El dilema expresado por el anciano aymara muestra la contradictoria relación existente entre el dominio público y el privado, el espacio otorgado por la cultura al hombre y a la mujer; siendo estos roles complementarios guardan, sin embargo, una marcada distribución y áreas de competencia específicas reflejadas en las taxonomías que las consejas y enseñas populares contienen.

La mujer aymara, emblema de la autoridad y el orden familiar doméstico, no debe abrirse a las exigencias que imperan en el dominio público y sus desajustes. La participación en las asambleas comunitarias y el ejercicio de la autoridad política en el ejercicio de cargos eran, hasta hace poco tiempo, espacios reservados en exclusividad a los varones; algo que está siendo modificado, especialmente entre los “residentes” paceños y por los nuevos aires que desde la ciudad reclaman mayor presencia de las mujeres en la toma de decisiones colectivas.

Las propias mujeres comentan cómo hasta hace poco tiempo no eran consideradas en las asambleas comunitarias y hasta qué punto se limitaba su participación en el sindicato, a pesar de que luego, sus maridos, ya en el espacio doméstico, contrastasen con ellas los diversos pareceres consolidando una postura conjunta que era la planteada finalmente en el seno de la asamblea. Las fricciones que se producen en el dominio público y el ejercicio de la autoridad política resultan poco recomendables y pertinentes en el espacio doméstico.

La privacidad de la casa y el hogar campesinos cerrados alrededor del fuego de cocina, secundados por el calor, el silencio y la discreción, constituyen el entorno apropiado donde la mujer campesina ejerce su autoridad y dominio. El campesino aymara, además del ejercicio de cargos dentro del sindicato agrario y el desempeño como autoridad tradicional –aspectos en los que su mujer le secunda, existiendo el interés en ciertos sectores como Jesús de Machaca y recientemente Achacachi por recuperar el papel tradicional de las *mama t'allas* como autoridades– es el que tiene más acceso en el medio rural a otros espacios: la ciudad, los Yungas, Larecacha, la mina, etcétera. La mujer permanece con los hijos en la casa; tiene más dificultades para desplazarse que el varón. Esta situación ha cambiado sustancialmente entre los “residentes”, caso del Alto de La Paz, así como en las comunidades próximas a las principales vías de comunicación donde la mujer ejerce una prestigiosa función en los mercados citadinos y las ferias rurales, sin perder los atavismos y responsabilidades del hogar, desplazándose con su *wawa* a cuestras.

15. Los contactos entre los jóvenes se realizan en secreto. Los problemas se producen cuando dichos escarceos resultan conocidos y no deseados por los padres, especialmente cuando el muchacho todavía no ha cumplido con el servicio militar, factor habitual de cambio residencial que propicia otras experiencias y contactos.

Es así que la “mujer intérprete” añade a su orgánica apertura, tras el reventón de su seno y la pérdida de la leche materna, otra situación inapropiada, sancionada por la colectividad y contenida implícitamente en la conseja, al ponerse en pública evidencia. La “mujer intérprete” adolece de una extrema apertura, orgánica, social y cultural que la conseja del anciano critica.

Por otra parte, la cocina y la interpretación musical son enemigas acérrimas. El fuego culinario pertenece a la mujer y a su ámbito doméstico de privacidad, sordo, discreto y cerrado como el soplador culinario (*phusaña*). La música pertenece al dominio del diablo, el “sereno”, quien tienta la suerte de las personas con la ambición de un éxito fácil, improvisado, asistemático, abierto a su capricho. El éxito familiar responde al programa, a la aplicación de un sistema de trabajo y a la firme colaboración del hombre y la mujer juntos frente a la naturaleza. Nada se deja al azar. El diablo y la mujer, a semejanza de la sentencia bíblica, ocupan categorías culturalmente opuestas, como en el contexto minero donde las mujeres no pueden visitar las minas por el riesgo a que el “tío” esconda las vetas de mineral. Aquellos que supuestamente triunfan en la ciudad y abusan de una vida pública constante en las fiestas, “prestos” y celebraciones se los relaciona con el diablo o alguna de sus manifestaciones *saxras*, “malignas”, caso del *kharisiri*. Este personaje abre los cuerpos, actúa como el médico, robando y sacando a la luz pública lo que debiera permanecer dentro. Los campesinos dicen que el *kharisiri* está compinchado con el *tatacura* y con el médico. En este sentido, la grasa y la sangre humana de las víctimas se destina para uso público, bien para “poner a otro” la sangre, venderla para elaborar fármacos o para hacer campanas y velas.

El hecho de utilizar una materia única, particular y reservada para reclamos de carácter público como son la fiesta, la campana, la “transfusión” e incluso la elaboración de medicinas, pone de relieve el desajustado empleo de lo privado para satisfacer demandas públicas. La no diferenciación entre uno y otro dominio, y la inversión de sus contextos pertinentes suponen la enfermedad y muerte del afectado.

Los goces de los *saxras*, sus apetencias e indiscreciones caprichosas chocan con la prudencia, el pudor y la firmeza, virtudes muy apreciadas y recomendadas en las mujeres rurales aymarás.

* * *

Las categorizaciones y taxonomías binarias resultan muy frecuentes en los Andes, particularmente las relacionadas con la temperatura. El hombre y la mujer, principio binario de complementación en el inicio de la vida, presentan igualmente caracteres peculiares. Cuando nace una niña, en el hogar se considera una bendición para la casa porque sabrá cuidar de los padres, las chacras y los ganados; mientras que el varón terminará marchándose descuidándolo todo. Solamente en

caso de enfermedad cuyo origen se apela a los *saxras*, a los de “afuera”, se reconoce el interés que tienen por el varón en desmedro de la niña. Los dañinos foráneos, caracterizados explícitamente como *urquchis* (machos) por sus desplantes y bravuconadas habituales, prefieren al varón; mientras que en la casa, los titulares del hogar decantan a la niña.

Siguiendo a Edita Vokral (1991: 298) la mujer es conceptualizada, a través de las categorías habituales andinas de oposiciones binarias, “cálida” y “húmeda”; mientras, el varón es considerado “frío” y “seco”. La mujer vinculada a la fertilidad y ligada a su papel preponderante como madre y “ama de cría” encuentra en la maternidad y en el fuego de cocina sus atributos peculiares. Dichos caracteres limitan en extremo su competencia como instrumentista, por la propia naturaleza de los instrumentos musicales de viento andinos: fríos y secos, es decir, afines a los varones que los interpretan. Estos útiles musicales fríos, secos, inertes, “muertos”, desde la perspectiva aymara, resultan antagónicos al carácter fértil de la mujer y al calor del fuego de cocina¹⁶.

El sol –recordemos el mito– aleja los ecos, los esconde, y como resultado de su acción surgen las zampoñas que, secas, yacen en el suelo inertes, silenciosas. Son los hombres los que insuflan vida en su interior a través del sonido de la fiesta y fluidos como la saliva y el trago que derraman en sus recovecos.

La consecuencia inevitable de una interpretación musical culturalmente inapropiada, por parte de la mujer, es que, complementariamente al reventón de su pecho, fuera el propio instrumento el que, por efecto del calor y la humedad característicos de una intérprete femenina, se resquebrajara. La “naturaleza” que la taxonomía cultural aymara otorga a la mujer y a los instrumentos musicales de viento autóctonos resultan irreconciliables, beligerantemente contradictorios y mutuamente destructivos.

La moraleja que la conseja del anciano brinda sentencia una cuestión que los datos del análisis etnográfico reflejan: el dominio público y el privado deben permanecer suficientemente definidos y distanciados como lo están la música de la cocina, el diablo de la mujer, el calor del frío o la propia *phusaña* de los instrumentos de viento andinos. El papel público del varón y la relevancia privada de la mujer complementan la estabilidad del hogar campesino diferenciando las respectivas competencias que hombres y mujeres tienen que desarrollar en los Andes. Los factores y riesgos de confusión en los papeles que a cada uno competen, constituyen un serio cuestionamiento de la modernidad en el dominio rural,

16. Productos como el *ch'uñu*, el pan y las hojas de coca secas son desechados del ámbito ceremonial al no propiciar el contacto y la comunicación deseada con los tutores sagrados, por su carácter de productos inertes. Por el contrario, la papa y la hoja de coca jugosa sí son consideradas por su naturaleza “vital”.

a pesar de los aires de cambio que ya “soplan”, tanto en las comparsas instrumentales como entre las *phusañas* y hogares del altiplano aymara.

* * *

En las notas y composiciones gráficas efectuadas por Guaman Poma de Ayala a comienzos del siglo XVII, en la extensa carta que remite al monarca español Felipe III aparecen varias escenas festivas con presencia relevante de mujeres intérpretes. Curiosamente en ningún caso tocan instrumentos de viento, pero sí de percusión. Bombos, cajas y tambores parecen constituir el dominio festivo apropiado para la ejecución de la mujer en la sociedad descrita por el cronista, frente a los instrumentos de viento interpretados por los varones (Guamán Poma 1987: 235, 251, 323, 327 y 329). Las escenas responden a ciertos pasajes ceremoniales, así como a la descripción etnográfica referida a las diferentes celebraciones propias de los pueblos que integran los cuatro *suyus* o regiones del mundo incaico.

Con las salvedades pertinentes que debemos considerar al comparar materiales etnográficos tan dispares, en el tiempo y en el espacio, llama la atención la inexistencia contemporánea de “mujeres intérpretes” tanto respecto a los instrumentos de viento como especialmente a los de percusión en el dominio aymara altiplánico. Los referentes etnográficos a los que ya me he referido tampoco reflejan la presencia de mujeres tocadoras de tambores y bombos en sectores tan específicos del mundo andino como los grupos quechuas cuzqueños, los kallawayas paceños, los grupos potosinos, o los aymara y uru altiplánicos; todos ellos carecen, al parecer, de mujeres percusionistas (Guerra 1991; De la Zerda 1992; Schramm 1993; Oblitas 1978).

Es probable que la incidencia de la Colonia mermara la relevancia de la función pública que las mujeres desarrollaban en los Andes. De todas formas no es lo mismo soplar un instrumento de viento que tocar un tambor. Las imágenes de Guaman Poma hacen referencia a pequeños tambores de mano especialmente útiles para acompañar cantos, empleados en el dominio ceremonial por los diferentes pueblos de los Andes. El canto, en el dominio aymara, posee una reminiscencia religiosa y ceremonial importante. El término *q'uchu*, empleado en la actualidad para denominar los himnos religiosos aymaras que se utilizan en las celebraciones católicas, aparece en el vocabulario de Bertonio (1984) como el apropiado para reflejar la propia acción de cantar. Por otra parte, los tambores y bombos empleados en las comparsas contemporáneas están fabricados en madera de cedro o en finas láminas de sauce incorporando cueros, *lip'ichis*, de animales específicamente enfrentados, caso de la llama y el zorro (Langevin 1992: 408; Schramm 1993: 312). La madera se consigue en los yungas y valles subtropicales donde el calor y la humedad aluden a la naturaleza femenina del tambor; de hecho las pieles son humedecidas, facilitando de este modo la tensión considerada más pertinente para la sonoridad correcta del instrumento. El “calor” y la “humedad” otorgan a los tambores y

bombos de percusión una conceptualización femenina... a pesar de ser varones los ejecutantes¹⁷.

El tipo de bombo “de mano” que aparece en los gráficos de Guaman Poma, con su agarradera peculiar, se asemeja en gran medida a las actuales *wankara*, características del altiplano aymara. Se emplean especialmente en las comparsas de *muqunis*, durante Todos los Santos, circunstancia en que la música adquiere un contenido ceremonial importante en relación con el culto a los difuntos. Las *wankaras* son protegidas celosamente por los miembros de la comparsa de las arremetidas violentas de los otros conjuntos rivales que tratarán de inutilizar al grupo, eliminando su *wankara*; para ello intentarán perforar la membrana del tambor mediante un seco golpe de *muquni*. La *wankara* que acompaña a la comparsa es el instrumento “protegido” por el grupo, puesto que de él depende su propia existencia. El tambor marca el compás, la disciplina, el orden, la ejecución sistemática de la melodía; sin su aportación efectiva, la interpretación de los instrumentos de viento resultaría compleja, caótica y arbitraria; es un sinsentido que produce tanta mofa como la figura de la “mujer intérprete”.

Sin *wankara* no hay comparsa; de ahí la predilección del trato que este instrumento recibe por parte del conjunto y la preocupación constante por salvaguardar su integridad, “cerrado” frente a la violencia de las comparsas vecinas que pretenden “abrirlo” y de esta forma disgregar a sus integrantes.

La subsistencia y armonía del grupo depende de su *wankara* responsable de la ejecución cerrada, acompasada y coherente de la composición musical; sin su aportación, el grupo contempla fisuras en el ritmo y la ejecución de la pieza que da al traste con la eficacia y significación del propio conjunto de intérpretes.

La mujer en los gráficos de Guaman Poma muestra una especial destreza y competencia como percusionista ceremonial en los cantos y bailes rituales que formaban parte de las antiguas celebraciones andinas¹⁸.

Las mujeres son objeto de persecución durante los procesos de extirpación de idolatrías que tienen lugar en la Colonia, en diferentes sectores de los Andes. Denominadas “brujas” y “hechiceras”, precisamente por su conocimiento exacto

17. El tambor, en diferentes culturas indígenas como los mataco y otros pueblos del Chaco, está relacionado con el agua y la fertilidad (DE PERSIA 1988: 366). Indudablemente en las *Mitológicas* de LÉVI STRAUSS (1987: 58; 1991: 142, 179, 356) encontramos múltiples referencias a la música, los tambores, la lluvia, las técnicas culinarias o la maternidad. Respecto a la canción y su valor social y ceremonial en los Andes, resaltando el papel de las mujeres indígenas, merece la pena considerar el trabajo de Regina HARRISON (1994).

18. El tambor acompaña en la actualidad a mujeres que ejercen el dominio ceremonial tocando y cantando, como es el caso de los mapuches chilenos a través del uso ritual del tamborcito, *kultrún* (FOERSTER 1993:110). De hecho existen diferentes tradiciones chamánicas vinculadas al tambor (DE PERSIA 1988: 365, 367).

de las técnicas ceremoniales populares pertinentes a los augurios, prácticas terapéuticas, propiciaciones y ofrendas rituales (Arriaga 1968; Cobo 1964; Mannarelli 1983; García 1994). Las mujeres constituían, al parecer, parte esencial del reservorio tradicional en lo que a conocimientos ceremoniales populares se refiere. La mayor parte de las denuncias tienen que ver con “objetos” y especies como las hojas de coca, grasa de animales, lanas de colores, etcétera, encontrados principalmente en el hogar, en el espacio doméstico, por la denunciante (García 1994: 393-473). La elaboración y manipulación de objetos ceremoniales pertenece a un contexto afín al de las artes culinarias. En ausencia de algún “maestro” ceremonial o *yatiri* es frecuente que sean las mujeres ancianas las que ejecuten las obligaciones rituales establecidas en relación al “pago” de ofrendas y preparados rituales (Fernández 1995: 254-258); salvo los “maestros” especializados, las mujeres “más saben de esta cosas”, en el entorno familiar; no en vano ellas constituyen el mayor porcentaje de clientes en las consultas habituales de los *yatiris* y *ch'amakanis*, no sólo en el dominio rural sino también en el que corresponde a los “residentes” urbanos (Albó y otros 1983: 71-78).

El espacio doméstico es el entorno de la cocina y también el espacio del dominio ceremonial. Salvo los rituales colectivos de perdón en circunstancias ecológicas catastróficas, la mayor parte de las consultas y prácticas ceremoniales pertenecen al ámbito doméstico y son ejecutados en la máxima discreción¹⁹. La cocina es frecuentemente el lugar de recepción y trabajo del maestro ceremonial, por ser el más cálido y privado de la casa.

Las mujeres clientes observan atentamente las evoluciones del “maestro” y escuchan todos sus comentarios, alcanzando conjuntamente las conclusiones más razonables sobre el caso. Ni qué decir tiene que complementan la información que el *yatiri* forma a través de las técnicas predictivas más usuales como la lectura de hojas de coca.

En cierta ocasión comprobé hasta qué punto las mujeres, cuyos maridos ejercen como “maestros” rituales, suponen un apoyo esencial en el trabajo del propio marido otorgando campos de reflexión especializados sobre el problema que suscita la consulta. La mujer, acostumbrada a ver ejercer al “maestro ceremonial”, sabe sobre sus técnicas, terapias y discursos relacionados con el planteamiento de conflictos interfamiliares, problemas conyugales y patologías diversas.

Existen mujeres *yatiri* de gran reconocimiento público, algunas trabajando y recibiendo clientes en lugares públicos de significación sagrada, como el calvario de Surucachi, en la capital provincial de Omasuyos, Achacachi; sin embargo, en el dominio comunitario, aquellas mujeres que tienen “gracia” para leer la coca o

19. Cuando las ofrendas se queman por la noche es preciso comprobar si alguien está curioseando así como “escuchar” si el propio entorno es favorable.

llamar el *ajayu* trabajan en el dominio doméstico, como sus “colegas” varones²⁰. Son visitadas por los enfermos o visitan de noche a los pacientes (Colque 1988: 14, 15).

Es posible que la incidencia colonial, como podemos apreciar en los datos etnográficos aportados por Guaman Poma a pesar de su diversidad espacio-temporal, haya tenido algo que ver con el confinamiento doméstico de la mujer aymara rural, al igual que en otras sociedades andinas tal y como se refleja en la actualidad, mermando de esta forma su competencia pública en el dominio festivo y ceremonial. Las célebres y temibles consejas castellanas “la mujer en casa y con la pata quebrada” o “el que come y canta, un sentido le falta”, documentan explícitamente el papel violentamente doméstico otorgado a la mujer, así como los desaconsejados ruidos culinarios según estrictas reglas de urbanidad. Sin embargo, la conseja del anciano aymara que ha propiciado esta reflexión va más lejos. Las mujeres campesinas son objeto de protección en el dominio doméstico, como lo es la *wankara* por parte de los integrantes de la comparsa musical; las sociedades aymaras precisan de sus mujeres como reproductoras no sólo 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, los *q'aras* y los mestizos; personajes peligrosos de los que es aconsejable desconfiar por su afán destructor, su tendencia a desunir a la comunidad, robándoles lo máspreciado: su sangre, su grasa (en la forma de *kharisiris*) y sus mujeres. El grupo social está seguro mientras la mujer permanezca a salvo, protegida, dueña y señora del dominio doméstico en cuyo seno se fraguan los modos de ser pertinentes a través de las variantes que integra la cultura en las sociedades aymaras.

La “resistencia” cultural al cambio se produce especialmente en el entorno doméstico. Es en el hogar donde se prepara la comida, se recibe la educación y se congratulan los espíritus; en este contexto la mujer ocupa, sin duda, un lugar relevante en la preservación de los modos de vida tradicionales en el altiplano aymara.

La conseja del anciano recomendando prudencia a la mujer frente al escaparate público, más propenso al cambio cultural, y su dedicación al dominio doméstico, constituye, desde la perspectiva aymara, una eficaz recomendación combativa y de resistencia no sólo en la diferenciación pertinente entre lo público y lo privado, sino en la prevención de los riesgos que la modernidad y sus cambios producen frente a las formas de vida tradicionales. La celosa protección de las mujeres, sacadas del dominio público, propicia, en definitiva, la configuración de medios

20. *Ajayu*, una de las diferentes entidades anímicas que integran el alma de los seres humanos. Se “pierden” en determinadas circunstancias produciendo una importante aflicción en el afectado; el “maestro” ceremonial debe “llamarlo” para reintegrar esa parte del alma extraviada sobre el enfermo.

de control que permiten a las comunidades aymaras regular, en parte, las características del cambio cultural, desgranando lo útil de lo inútil, lo deseado de lo socialmente pernicioso. Es a través de la mujer y su autoridad doméstica que el cambio cultural puede ser filtrado y encaminado de la forma menos traumática posible en el dominio rural aymara contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBIE, Thomas
1992 "La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad, y nacionalismo en la danza folklórica". en *Revista Andina* N° 20, pp 279-325. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos (CERA) "Bartolomé de las Casas".
- ALBÓ, Xavier
1995 "El resurgir de la identidad étnica: Desafíos prácticos y teóricos", en (VVAA) *Tramas de la identidad. De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, vol. 4, pp. 409-438. Madrid: Edit. Siglo XXI, Junta de Extremadura.
- ALBÓ, Xavier y Matías PREISWERK
1986 *Los señores del Gran Poder*. La Paz: Centro de Teología Popular.
- ALBÓ Xavier, Thomas GREAVES y Godofredo SANDOVAL
1983 Chukiyawu. La cara aymara de La Paz III. Cabalgando entre dos mundos. La Paz: Cuadernos de Investigación CIPCA N° 24.
- ARRIAGA, Pablo José de
1968 "La extirpación de la Idolatría en el Perú" (1621), en *Crónicas peruanas de interés indígena*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- BERTONIO, Ludovico
1984 *Vocabulario de la lengua aymara (1622)*. La Paz: CERES/IFEA/MUSEF.
- BOERO, Hugo César
1995 "Apuntes comparativos entre la Entrada Folklórica Universitaria y la fiesta del Señor del Gran Poder". Mimeografiado. La Paz.
- BORRAS, Gérard
1992 "La música andina en Francia", en *Anales de la Reunión Anual de Etnología*. Reunión Anual de Etnología 1992, pp. 111-120, La Paz: MUSEF.
- CÁNEPA, Gisela
1993 "Los ch'unchu y las palla de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca", en (ROMERO, R., edit.) *Música, danzas y máscaras en los Andes*, pp. 139-178. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Instituto Riva-Agüero.
- COLQUE, Matilde
1988 "Discurso de una yatiri quechua", en *Fe y Pueblo* N° 13, pp. 14-16. La Paz.

- COTARI, Daniel; Jaime MEJÍA y Víctor CARRASCO
1978 Diccionario aymara-castellano, castellano-aymara. Cochabamba: Instituto de Idiomas, Padres Maryknoll.
- DE LA ZERDA, Jorge
1992 *Los chipayas: modeladores del espacio*. La Paz: Instituto de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura y Artes (UMSA).
- DE LUCCA, Manuel
1987 *Diccionario práctico aymara-castellano, castellano-aymara*. La Paz/ Cochabamba: Edit. Los amigos del libro.
- DE PERSIA, Jorge
1988 "Música y mito: algunas expresiones del Chaco argentino". En GUTIÉRREZ, Manuel (comp.) *Mito y ritual en América*, pp. 358-371. Madrid: Edit. Alhambra.
- D'HARCOURT, Marguerite y Raoul D'HARCOURT
1959 "La musique des aymaras sur les hauts plateaux boliviens". *Journal de la Société des Américanistes*. Nouvelle Série, tomo XLVIII, pp. 5-133, París.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo
1995 *El banquete aymara: Mesas y yatiris*. Biblioteca Andina, 15. La Paz: HISBOL.
- FOERSTER, Rolf
1993 *Introducción a la religiosidad mapuche*. Chile: Editorial Universitaria.
- GARCÍA CABRERA, Juan Carlos
1994 *Ofensas a Dios. Pleitos e injurias. Causas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo. Siglos XVII-XIX*. Cuzco: CERA "Bartolomé de Las Casas".
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1987 *Nueva coronica y buen gobierno (1615)*. Crónicas de América 29 (tres vol.). Historia 16. Madrid.
- GUERRA, Alberto
1991 *Chipaya. Un enigmático grupo humano*. Oruro: Edit. Lillial.
- GUTIÉRREZ, Ramiro
1995 "Instrumentos musicales tradicionales en la comunidad artesanal Walata Grande (Bolivia)", en *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore* N° 5, pp. 60-88. La Paz.
- HARRISON, Regina
1994 *Signos, cantos y memoria en los Andes*. Quito: Biblioteca Abya-Yala, 14.
- KESSEL, Juan van
1981 *Danzas y estructuras sociales en los Andes*. Cuzco: IPA.
1988 *Lucero del desierto. Mística popular y movimiento social*; Iquique: Ed. Universidad Libre de Amsterdam/CIREN.

- LANGEVIN, André
 1992 "Las zampoñas del conjunto de Kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos: datos etnográficos y análisis semiótico", en *Revista Andina* N° 20, pp. 405-440. Cuzco: CERA "Bartolomé de las Casas".
- LÉVI-STRAUSS, Claude
 1987 *El origen de las maneras de mesa. Mitológicas III*. Mexico: Siglo XXI.
 1991 *El hombre desnudo. Mitológicas IV*. México: Siglo XXI.
- MANNARELLI, M^a Emma
 1983 "Inquisición y mujeres: Las hechiceras en el Perú durante el siglo XVII", en *Revista Andina* N° 1, pp. 141-156. Cuzco: CERA "Bartolomé de Las Casas".
- OBLITAS, Enrique
 1978 *Cultura callawayá*. La Paz: Ediciones populares Camarlinghi.
- ROMERO, Raúl (editor)
 1993 *Músicas, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: PUCP/Instituto Riva Agüero.
- SAIGNES, Thierry
 1993 *Borrachera y memoria en los Andes*. La Paz: IFEA/HSIBOL.
- SCHRAMM, Raimund
 1993 "Ist`apxam!-Escuchen! Tradiciones musical y oral aymaras", en BERG, H. y N. SCHIFFERS (compil.) *La cosmovisión aymara*, pp. 309-347. La Paz: HISBOL/UCB.
- VOKRAL, Edita
 1991 *Qoñi-chiri. La organización de la cocina y estructuras simbólicas en el Altiplano del Perú*. Quito: Ediciones Abya-yala.