



IDENTIDADES REPRESENTADAS

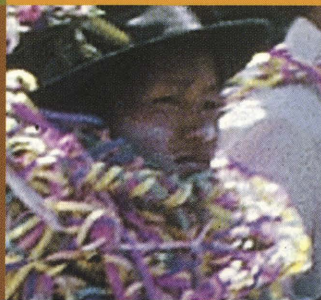
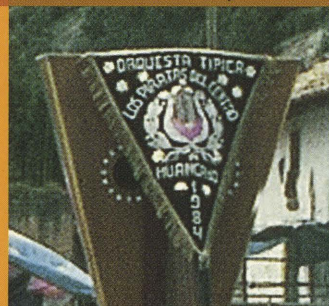
performance, experiencia y memoria en los andes



Capítulo 3

Cánepa Koch

Editora



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2001

La presente edición se ubica en el marco de las publicaciones que promueve el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú gracias al apoyo de la Fundación Ford.

Primera edición: diciembre de 2001

Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes

Carátula: Natalia Iguíñiz

Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Cercado, Lima, Perú.

Telefax: 330-7410

Teléfono: 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal 1501052001-4556

Derechos reservados

ISBN 9972-42-450-2

Impreso en Perú – Printed in Peru

¿Por qué no todos sienten nostalgia? Letras de canciones e interpretación en Yura y Toropalca (Potosí, Bolivia)

Michelle Bigenho

En mis primeras experiencias de trabajo de campo en Bolivia, recuerdo una conversación con una mujer en una remota comunidad de Toropalca.* Cuando le expliqué que quería estudiar la música de la zona, ella rápidamente respondió: «Ah, quieres estudiar cultura y folclor. Pero aquí no hay cultura. Si realmente quieres estudiar cultura, deberías ir al norte de Potosí». Me intrigó esta afirmación, que negaba categóricamente la existencia de una cultura en Toropalca y que me enviaba al lugar donde muchos antropólogos han tenido su «día de campo». Recordé entonces la opinión de Renato Rosaldo acerca de quiénes tienen y quiénes no tienen cultura; dicho simplemente: los débiles tienen cultura y los poderosos carecen de ella (Rosaldo 1989a). Pero la evaluación de Rosaldo no encajaba en esta situación. Los toropalqueños no podían ser considerados especialmente poderosos y ciertamente no lo eran más que sus vecinos del norte quienes supuestamente sí tenían una cultura. Este encuentro me llevó a interrogarme acerca de la forma en que la gente percibe la presencia o ausencia de su propia cultura.

En este artículo compararé las canciones de dos localidades rurales de Potosí, Bolivia: Toropalca, en la provincia de Nor Chichas, y Yura, en la provincia de Quijarro. A partir de una explicación de las letras de las canciones, el contexto interpretativo y el discurso sobre las expresiones culturales, voy a analizar cómo los bolivianos en Toropalca y Yura expresan las relaciones con sus lugares de origen y los lugares lejanos, que indican dos procesos diferentes de identificación local dentro del Estado-Nación boliviano. En última instancia, las diferencias saltantes acerca de lo local y lo translocal suponen distintas maneras en las cuales los toropalqueños y yureños han experimentado la modernidad y su supuesto compañero de viaje: la nostalgia. A pesar de la abrumadora evidencia de

* Mi investigación en Bolivia fue financiada por la comisión Fulbright IIE y Fulbright Hays Dissertation Grants (1993-1994 y 1994-1995). Este estudio lo presenté primero en la Conferencia de Artes Expresivas Quechuas, llevada a cabo en Santa Cruz en setiembre de 1997. En el foro recibí sugerencias útiles de Denise Arnold, Bruce Mannheim y Henry Stobart. He presentado también este trabajo a la serie Colloquium of Anthropology de la Universidad de Cornell, a Hampshire College y a la Universidad de Saint Andrews. En cada una de estas instituciones he recibido valiosas críticas y sugerencias. Agradezco de manera especial a John Borneman, Martin Hatch, Billie Jean Isbell, Stefan Senders y Barbara Yngvesson por su lectura y comentarios de las diversas versiones de este documento. Asumo, sin embargo, la responsabilidad por algunos errores en los que pudiera haber incurrido en posteriores análisis.

la primacía que tiene el aspecto musical en las canciones, reafirmo mi intención de realizar una comparación de sus letras —contextualizadas dentro de otros aspectos de comparación— debido a los increíbles contrastes existentes entre los casos de Toropalca y Yura, los cuales, si los vemos desde otros ángulos, podrían presentarse muy similares. Mediante este proyecto comparativo discutiré tres puntos centrales. Primero, que la especificidad de la expresión «translocalidad» está directamente relacionada en estos dos casos con los términos en los que se produce la «localidad». Una identidad local más acentuada en Yura se vincula con la especificidad con la que los yureños cantan sobre el fenómeno translocal y una identidad local más débil en Toropalca se asocia con la vaguedad con la que los toropalqueños cantan acerca del fenómeno translocal.

En segundo lugar, estos casos opuestos, uno en donde la nostalgia impregna las canciones (Toropalca) y el otro en donde la nostalgia está notoriamente ausente (Yura), demandan un nuevo examen de los supuestos vínculos entre la nostalgia y los procesos de modernidad. No pretendo definir la modernidad o lo moderno. Tampoco quiero esgrimir un argumento de causalidad acerca de lo que constituye o no la modernidad. Mi objetivo es más bien formular una serie de preguntas relacionadas con las expectativas de sentido común sobre la modernidad. Expuesto de manera simple: un enfoque de sentido común sobre el concepto de modernidad asume que una interconexión acrecentada con el mundo supone una pérdida de la cultura local. Por supuesto, solo algunos antropólogos restauradores estarían de acuerdo con esa interpretación. Pero esta visión de sentido común impregna gran parte del discurso boliviano y está aún detrás, de manera implícita, de muchos proyectos antropológicos. El material que presentaré aquí propone un modelo alternativo bastante atractivo: la interconexión acrecentada genera y modela la visión de la cultura local. Este no es un nuevo modelo para la antropología; es un modelo en el que la gente se vuelve consciente de su propia identidad por medio del contacto cada vez mayor con los demás.¹ Pero en vez de sugerir esto como una manera definitiva de enfocar la modernidad, quisiera insistir en que estos procesos desafían un modelo único de interpretación, debido a que la gente no experimenta la modernidad de la misma manera. Por lo tanto, no debemos esperar una sola conexión coherente entre modernidad y transformación cultural. Fundamentalmente que estos casos representan dos tipos opuestos de modernidad, los cuales coexisten dentro de un Estado-Nación contemporáneo, invirtiendo las expectativas del sentido común.

Finalmente, quiero proponer un acercamiento comparativo de modernidades como una herramienta con la cual los antropólogos puedan llevar a cabo un análisis de los procesos locales y translocales de identificación que se encuentren

¹ Por ejemplo, Terence Turner, en el caso de la amazonía brasileña, demuestra claramente cómo el contacto de los antropólogos con los kayapó fue fundamental en la comprensión de la cultura kayapó como instrumento político (1991).

intersectados. Esta intersección puede generalmente confluir hasta cierto punto en procesos nacionales de identificación.

1. Texto de las canciones en la interpretación musical

¿Por qué centrarnos en el texto de una canción cuando se ha probado fehacientemente que las letras tienen una importancia menor respecto de las expresiones no lingüísticas en el contexto interpretativo de las canciones? Charles Seeger escribió:

No se puede ser suficientemente enfático en afirmar que lo que es cantado y el acto mismo de cantarlo no son, musicalmente hablando, dos cosas, sino una sola. La abstracción de la canción del acto de interpretarla es un procedimiento necesario cuando se habla de música, lo cual hace dos cosas de lo que originalmente es una. (1977: 278)

Si bien estoy de acuerdo con este punto, voy a retomar el estudio de los textos de las canciones en conjunción con el contexto interpretativo, debido a las conclusiones que se pueden obtener del análisis comparativo de estas dos localidades.

Para los propósitos de una comparación metodológica, muchos enfoques utilizados anteriormente en el estudio de las letras de las canciones demostraron ser inadecuados respecto de los casos en referencia. Para los toropalqueños y yureños, las canciones no pueden ser vistas como una manera oblicua de mostrar sentimientos acerca de temas prohibidos. A diferencia de otros casos como el de los beduinos de Lila Abu-Lughod (1986) o el de los tuareg de Susan Rasmussen (1991), los temas que se tocan en las letras de las canciones de los toropalqueños y yureños son aceptados y pertenecen al habla cotidiana. En Toropalca y Yura, las canciones tampoco forman parte de una protesta personal o colectiva. Los textos han sido frecuentemente analizados como una crítica a un *statu quo* determinado, variando completamente su significado cuando ocurre un cambio de gobierno.² La historia contemporánea boliviana exhibe una larga lista de dictaduras y de medidas de gobierno represivas. Durante mi trabajo de campo sucedió la más intensa represión del gobierno en la plantación de coca Chapare, y una canción de Yura hace tristes referencias a esta «guerra». Sin embargo, la mayor parte de las canciones analizadas aquí expresan alegrías y penas individuales.

² Pablo Vila estudia los cambiantes significados de las letras de los tangos argentinos en los períodos previos a Perón y en el de Perón. Las letras de los tangos antes de Perón incluían críticas al gobierno, las cuales eran toleradas en gran medida mediante un acuerdo hegemónico entre las clases populares y las clases dominantes. Cuando Perón llegó al poder, los escritores de tangos ya no veían al gobierno como opositor y algunos hasta dejaron el tango para integrar oficialmente el partido de gobierno (Vila 1991).

Los textos de las canciones de los yureños o de los toropalqueños tampoco revelan por sí mismos un modo principal de organizar una experiencia emocional (Yano 1995). Dentro del contexto de las interpretaciones, junto con la música, la danza y la embriaguez, los toropalqueños y los yureños derraman lágrimas mientras cantan. Pero los textos de las canciones se dejan de lado durante la actuación, limitándose los cantantes a hacer un mero zumbido de la melodía. Los textos de las canciones, su interpretación y el discurso sobre estas conforman una plétora de diferentes experiencias emocionales. Doña Norma, una mujer de Toropalca, nos explicó que ella canta todo el día en su casa para levantarse el ánimo. «Hay veces que los vecinos creen que estoy borracha. Pero no lo estoy. Si estoy borracha, me pongo a llorar mientras estoy cantando». Y es aquí donde está el problema: doña Norma canta en su casa cuando está alegre y (al igual que muchas otras cantantes) se pone a llorar cuando canta en estado de ebriedad, de acuerdo con la costumbre. El contenido de las letras de las canciones incluye tanto temas alegres como tristes; el sentimiento que se transmite en estos actos está relacionado con el sonido de la música, el movimiento físico y el contexto ritual, más que con el contenido de la canción.

Antes de proseguir mi análisis de las letras de las canciones, quisiera mencionar el estudio de Charles Keil acerca de los tiv (1979) y el de Anthony Seeger sobre los suyá (1987), los cuales reafirman la importancia de la interpretación musical a través de la cual se expresa el texto. Para poder llegar a esta conclusión, empleo métodos similares a los que Charles Keil usó en su análisis de las canciones de los tiv; en concreto: ¿los instrumentistas pueden reproducir la melodía sin las letras de las canciones? (1979: 170-173). El incansable zumbido de la melodía indica que efectivamente ellos pueden producir la música sin el texto respectivo. Pero un método aun más revelador surgió cuando pregunté a hombres y mujeres, fuera del contexto convencional, sobre las letras de las canciones para cerciorarme de si eran las correctas. Las palabras cantadas en cualquier idioma son casi siempre difíciles de entender y para confirmar las letras tuve que entrevistar varias veces a la gente fuera del contexto convencional, regrabar la canción, escribir las palabras y pedirles a los cantantes que corroboraran si había captado correctamente la canción. Mientras revisaba una canción escrita en mis notas, encontré que los cantantes tenían problemas en recordar las letras de las canciones cuando no las cantaban. Yo les volvía a leer su texto haciéndoles preguntas o dejando espacios vacíos, pero el cantante no podía llenarlos hablando normalmente; tenía que cantar las palabras para poder recordarlas. Sucede algo parecido cuando se memoriza una pieza musical con un instrumento y luego alguien pide repetir un pequeño pasaje a la mitad de la pieza. Lo que brotaba de los dedos cuando se tocaba con un acompañamiento se convierte de repente en un sonido extraño y fuera de lugar. La memorización de las letras de las canciones funciona del mismo modo lineal. Uno no memoriza las letras como un significado simbólico pero sí como palabras cantadas, palabras mezcladas con un ritmo y con una tonalidad.

A pesar de lo que parece ser un argumento en favor de la primacía de la música y el movimiento en las interpretaciones de las canciones de toropalqueños y yureños, insisto en el estudio concomitante de los textos por dos razones. Primero, incluyo el análisis de los textos debido al ya mencionado contraste entre Toropalca y Yura. Estos contrastes pueden dar luces sobre los distintos caminos que toropalqueños y yureños experimentan como localidades pertenecientes a un Estado-Nación moderno.

En segundo lugar, la documentación de los textos de las canciones era muy importante para los mismos toropalqueños. Tan importante que cuando se enteraron de que me encontraba haciendo un estudio de la música de la zona, sugirieron que compilara un libro con sus canciones. Las letras eran importantes para los cantantes para imaginar futuros recuerdos. Los toropalqueños imaginaban este libro en las manos de los escolares del pueblo; en Toropalca, el proyecto del libro de canciones iba de la mano con un sentimiento de nostalgia y con una estrategia defensiva contra la pérdida de su cultura. Las letras de las canciones pueden ser analizadas como una representación simbólica (el significado dentro del texto mismo), pero como cancionero, o inclusive como un folleto dentro de un cassette, las letras funcionan como indicadores para representar un todo incompleto.

Como sugiere Seeger, nuestro análisis de las canciones debe tener en mente que la letra y la música son inseparables (1977: 278; véase también Titon 1988). Las transcripciones musicales de estas canciones, tanto de Toropalca como de Yura, indican un estrecho vínculo entre las articulaciones rítmicas y silábicas. Con contadas excepciones, la mayoría de canciones tiene pocos melismas (donde más de una nota es cantada para una sola sílaba) y en pocos casos dos sílabas son cantadas en una sola nota articulada. Cada sílaba busca tener su propia articulación rítmica y los patrones rítmicos tienden a ser ligeramente alterados, en cuanto a las medidas individuales, para poder acomodar una a una expresiones silábicas articuladas. Estas tendencias subrayan la necesidad de estudiar como una unidad la música, las letras y el contexto de cada ejecución.

2. Comparación entre Toropalca y Yura

Toropalca y Yura tienen mucho en común. Ambas localidades formaron parte del grupo étnico de los wisijsas, dividido por el virrey Toledo en el siglo XVI, quien redistribuyó estas poblaciones en reducciones, para beneficio de la organización y control coloniales. Los toropalqueños y los yureños nunca han estado bajo el sistema de haciendas y se les suele clasificar como «originarios», es decir, que siempre han tenido acceso a su propia tierra. Hoy en día Toropalca y Yura albergan poblaciones de 5000 y 7000 habitantes,³ respectivamente, los cuales se

³ Los habitantes de la localidad, al menos en el caso de Yura, cuestionan las estadísticas contenidas en los

encuentran organizados, en distintos grados, en *ayllus*, la organización indígena de los Andes. En 1863, los espacios geográficos que ocupaban Toropalca y Yura fueron designados como cantones, una división política del Estado boliviano. Las capitales oficiales de estos cantones están ubicadas en los pueblos llamados Toropalca y Yura, lo cual no es ninguna sorpresa. Toropalqueños y yureños migran cada año a otras zonas de Bolivia (Cochabamba, Beni, Santa Cruz y Tarija), así como a Argentina, dejando su pueblo en abril luego de la temporada de cosecha, y regresando en octubre para la temporada de siembra. Fuera de su hogar, toropalqueños y yureños buscan un empleo temporal en agricultura y construcción, para complementar la producción de maíz en su zona de origen, la cual constituye su principal fuente de subsistencia. Estos patrones de migración se extienden a lo largo del departamento de Potosí, de modo tal que la migración temporal es la regla más que la excepción.

Sin embargo, durante mi trabajo de campo, desde 1993 hasta 1995, encontré varios puntos de contraste entre Yura y Toropalca. Había una carretera muy transitada que iba desde Yura hasta las llanuras de Uyuni, un lugar turístico importante. En el camino a Uyuni, los buses de turistas paraban en la comunidad yureña de Pelqa para almorzar. En cambio, la carretera a Toropalca era secundaria y, durante la época de lluvia, los camiones tenían que tomar rutas alternativas más largas. En el caso de Yura, una compañía de transporte con otras rutas en la provincia de Quijarro viajaba diariamente desde allá hasta la ciudad de Potosí, ruta para la cual los viajeros podían comprar asientos numerados. En cambio, los propietarios de los camiones en Toropalca hacían viajes esporádicos a Potosí, cargando la mayor cantidad posible de pasajeros, quienes viajaban con muy poca comodidad junto con los implementos adquiridos por el dueño del vehículo.

En el caso de Yura, la planta hidroeléctrica Punutuma, construida por la compañía COMIBOL, ahora en decadencia, suministraba electricidad a Yura y a los pueblos vecinos. En Toropalca, solo dos casas privilegiadas poseían paneles solares para abastecerse de electricidad. Mientras que los toropalqueños tenían que cargar el agua desde el río, a los yureños les llegaba el agua por tubería y muchas comunidades yureñas tenían su propia agua potable extraída de manantiales cercanos. En Yura, los proyectos de agua potable fueron asumidos casi siempre por el ISALP (Investigación Social y Asesoramiento Legal Potosí), una pequeña ONG que trabajaba en el área. Las ONG en Bolivia han sido siempre reconocidas como agentes organizadores en espacios nacionales donde el Estado ha resultado incompetente o ha estado ausente. Pero, con pocas excepciones,⁴ ninguna ONG ha trabajado en Toropalca. En los últimos 20 años, sin em-

censos oficiales, que fueron registradas precisamente cuando un importante segmento de la población estaba fuera de la zona por haber migrado para realizar trabajos estacionales.

⁴ El proyecto San Juan del Oro ha dirigido campañas en Toropalca para exterminar a los «binchuca» (escarabajos).

bargo, una mujer belga estuvo realizando trabajo voluntario como médica y trabajadora laica. Mientras que su labor pastoral en Toropalca se centraba en la enseñanza del catecismo católico tradicional, la labor pastoral en Yura, conducida en asociación con la ONG del área, aplicaba conceptos de la teología de la liberación. En la década del 70, dos antropólogos de la Universidad de Cornell dirigieron un trabajo de campo en Yura y uno de ellos llegó a publicar en Bolivia un estudio etnográfico en español (Rasnake 1989). En Toropalca en cambio, aunque recientemente un antropólogo hizo sondeos para la FAO, que auspició los dibujos de los mapas territoriales indígenas en Potosí, el área no había sido prácticamente tocada a partir de una visión etnográfica. El estudio etnográfico de Rasnake proveía, en cambio, una base para un trabajo de autorreflexión colectiva más contemporánea entre los yureños —una «historicidad radical» (Giddens 1990), la cual ha consolidado tanto a autoridades indígenas como a organizaciones—; por el contrario, no ha ocurrido un proceso paralelo en Toropalca, donde las estructuras del *ayllu* fueron sacudidas por los vientos políticos contemporáneos como cascarones vacíos del poder simbólico que se pensaba habría existido en el pasado.

La gente que vive en estas zonas puede ser dividida en dos grupos sociales, para los cuales usualmente se emplean los términos «vecino» y «comunario». Estos vocablos son usados en muchas áreas rurales de Bolivia para designar a las personas identificadas con dos maneras distintas de ver el mundo, pero que habitan en el mismo espacio geográfico. Los *comunarios* son aquellos que se identifican con el *ayllu* y viven dentro de la lógica de este sistema de organización indígena. Los vecinos están fuera de esta lógica, se identifican más con una experiencia urbana y viven principalmente del comercio local. Si bien todavía existen relaciones dispares entre vecinos y comunarios en Toropalca y en Yura, los vecinos han jugado un papel determinante en la expresión de una identidad local en Toropalca. Yura, en cambio, como lugar local, fue recreado ritualmente a través de un predominio de sus comunarios, proveyendo los vecinos solo comentarios marginales, con constantes quejas respecto de que ya nada era como solía ser en el pasado. Los rituales locales giraban en torno de las autoridades del *ayllu* y daban prestigio a estas formas de organización, mientras que los rituales locales en Toropalca funcionaban a través del auspicio individual de las fiestas, basado en las relaciones interpersonales de intercambio, pero manteniéndose desvinculadas de los *ayllus*. Esta clara diferencia con el poder del vecino en Yura puede estar relacionada con la organización de tiendas comunales bajo el auspicio de la ONG local; estas tiendas comunales desafían uno de los medios económicos por los cuales los vecinos establecen su dominio sobre los comunarios.

Los repertorios musicales, al igual que las organizaciones de los *ayllus* en Yura y Toropalca, instauran un claro contraste. La estructura del *ayllu* en Toropalca ha sido relativamente débil, mientras que la de Yura ha sido más fuer-

te. Los ciclos rituales en Yura recrearon anualmente la estructura del ayllu, congregando a los yureños en un mismo centro ritual. Los rituales en Toropalca tendieron a ser eventos singulares y aislados, en distintas comunidades. Estas fiestas congregaban a unos cuantos caseríos de la zona, pero sin lograr unificar a todos los toropalqueños. Con la excepción de algunos números individuales, todos los géneros musicales de Toropalca son acompañados con letras, cuyo contenido consiste en temas de ausencia y anhelo, tal como experimenta alguien que viaja a un pueblo lejano y desconocido. En Toropalca, las mujeres son las que guían los números musicales. Las presentaciones musicales en Yura muestran evidentes puntos de contraste: casi ninguno de los números musicales tiene letras, el único género que sí las presenta es aquel interpretado con quenás⁵ y que se toca en la temporada de siembra. Solo los hombres cantan y las letras tienen referencias translocales específicas.

En los textos de las canciones de Yura predomina la perspectiva masculina acerca de la migración, mientras que en Toropalca los textos adoptan una perspectiva femenina. De jóvenes, las mujeres solteras migran parte del año, pero los hombres de todas las edades migran en mayor número. El sentido de soledad expresado en las letras de la música de Toropalca es otro ejemplo de la orfandad sociocultural manifestada en textos musicales quechuas. No es una orfandad real, es una orfandad cultural que se mantiene desde la conquista. Martin Lienhard hace referencia a las canciones peruanas que siempre aluden a los parientes que se han ido. Él señala que estos textos no actúan de acuerdo con situaciones sociales concretas, sino según relaciones sociales estructuradas históricamente después de la conquista (1996: 361-362). Mi propuesta es una interpretación alternativa para estos casos, precisamente mediante la comparación con las canciones de Yura, las cuales generalmente no presentan estos sentimientos de soledad. Las canciones en Yura y Toropalca representan dos perspectivas genéricamente diferentes en las verdaderas situaciones sociales de la migración temporal.

Más allá de las perspectivas con diferencias de género, me pregunto: ¿por qué las canciones de Toropalca son tan ambiguas acerca de la experiencia de la migración? Y a la inversa: ¿por qué las canciones de Yura son tan específicas en relación con el mismo tema? De acuerdo con Marilyn Ivy, el movimiento, los viajes y la translocalidad son temas que se destacan en relación con el lugar de origen (1995: 31). Creo que las distintas maneras en que yureños y toropalqueños expresan la translocalidad están inextricablemente vinculadas con la forma en que conciben sus propias localidades, y que la especificidad o vaguedad respecto de otros lugares viene de una especificidad o vaguedad originada en casa. Las vagas referen-

⁵ La quena en Yura es una flauta construida de cobre, de tubos de plástico o de cañerías. Tiene cinco orificios adelante y uno atrás.

cias a las experiencias translocales en las canciones de Toropalca establecen un paralelo con la nostalgia por un lugar de origen que viene acompañada de un sentido de ausencia cultural. En cambio, en las referencias específicas a la translocalidad en las canciones de Yura se advierte un sentido de lugar de origen que no está invadido de nostalgia.

3. Lo ausente y lo ambiguo

La siguiente canción, de género de flauta,⁶ fue cantada por una mujer en el carnaval de Toropalca en 1994 (véase figura 1):

<i>Sonqetuypi</i>	Dentro de mi corazón
<i>Mamaypa palabrasnenqa</i>	Las palabras de mi madre
<i>Sumanq grabasqa</i>	están bien grabadas
<i>Kunan jina</i>	como ahora
<i>Waqanaypaq</i>	me hacen llorar
(bis)	(bis)
<i>Manitaypis</i>	Mi querida madre también
<i>Jallp'aq sonqonpi</i>	está en el corazón de la tierra
<i>Ñañitay</i>	Mi querida hermana
<i>Papitaypis</i>	Mi querido padre también
<i>Karu Llaqtapi</i>	está en un pueblo lejano
<i>Ñañitay</i>	Mi querida hermana
<i>Tukuyipuni</i>	Todos
<i>Munakuwanku</i>	Me aman
<i>Kay Llaqtapeqa</i>	En este pueblo
(bis) ⁷	(bis)

⁶ La flauta es un instrumento de viento de madera, con seis orificios. Se toca en Yura y Toropalca en época de lluvia. Los instrumentos, fabricados en Vitichi (al norte de Chichas), son tocados al unísono por un conjunto de entre 10 y 30 músicos. En Toropalca se tocan dos flautas de diferentes tamaños: el *jatun* (grande) y el *juch'uy* (pequeño). Los yureños tocan una flauta de tamaño intermedio. Henry Stobart, con todas las advertencias necesarias, propone una hipótesis interesante acerca de la posible influencia de las flautas dulces europeas y la tecnología de las flautas de conducto en las culturas andinas (véase en esta edición).

⁷ Las canciones de Toropalca de todo género (flauta, zampoña, anata, ayarachis) siguen la fórmula AABB y una sola canción es repetida continuamente en un período de 20 minutos. Mientras que la mujer es quien domina la interpretación de las canciones de flauta en el carnaval, hombres y mujeres cantan las canciones de otros géneros: anata (o tarka, flauta de conducto de seis orificios hecha de una sola pieza de madera), ayarachis y zampoñas.

1
Son - que - tuy pi ma - may - pa

5
pa - la - bras nen - qa su - maq gra - bas - qa ku - nan ji -

10
na wa - qa - nay - paq. Ma - mi - tay -

15
pis jall - p'aq son - qon - pi, ña - ñi - tay pa - pi -

20
tay - pis ka - ru llaq - ta - pi, ña - ñi - tay

25
tu - kuy - pu - ni mu - na - ku - wan - ku kay llaq -

30
ta - pe - qa.

Figura 1: «Sonquetuypi», huayno de flauta. Toropalca, carnaval de 1994.

La letra de esta canción da cuenta de una pérdida personal. El término quechua *ñañita* (la hermana de una mujer) revela el género femenino de la autora, así como el de la destinataria. La cantante dirige sus lamentos a «mi querida hermana», término cariñoso usado entre mujeres. Es una canción interpretada por una mujer y dirigida a una mujer. La madre de la cantante está enterrada bajo tierra y el padre está en un pueblo lejano. La muerte y la migración se llevaron de igual manera a un ser querido. Ella termina la canción con una nota irónica: «Todos me aman en este pueblo». En otras interpretaciones de esta canción, *munakuwanku* ('todos me aman') es reemplazado por *cheqnikuwanku* ('todos me odian').

Esta canción era representativa de muchas otras que escuché en Toropalca: mujeres dirigiendo el canto con un contenido lírico acerca de anhelo y pérdida;⁸

⁸ Algunas canciones toropalqueñas que no han sido incluidas en este artículo orientan el sentimiento de pérdida hacia otra dirección: la pérdida de uno mismo, el recuerdo y el olvido. Las formas de las palabras *chinkay* ('perder'), *yuyariy* ('recordar') y *qonqay* ('olvidar') pueden juntarse para crear metáforas cultu-

mujeres cantantes acompañadas de algunos hombres tocando la flauta. Las letras hacen referencia común a un «pueblo lejano», sin nombrar ningún lugar en especial. Los discursos que acompañaban las canciones sobre el carnaval de Toropalca eran también nostálgicos. En este pueblo, así como en las comunidades aledañas, percibí la desesperación de los toropalqueños por aferrarse a la música de sus ancestros. Una mujer me dijo: «No hay hombres aquí, no hay nadie para tocar la flauta». Los toropalqueños han culpado a la migración y a las iglesias protestantes locales por sus pérdidas culturales. Los grupos evangélicos protestantes prohíben la celebración de fiestas en la zona, tocar instrumentos, «chacchar» la coca, así como la elaboración de chicha; actividades cruciales en el ciclo de reproducción cultural. Los yureños exhibían patrones similares de migración y experimentaban influencias semejantes de las iglesias protestantes, pero no por ello expresaron sentimientos de pérdida cultural vinculados con dichas experiencias. Un fenómeno parecido al de la marcada carencia de angustia respecto de la pérdida cultural fue descrito por Olivia Harris como resultado de su trabajo en el norte de Potosí (1995: 106). Era extraño encontrar nostalgia en el discurso local de Yura.

4. Tantas nostalgias

Toropalca estaba saturada de discursos de nostalgia. La siguiente canción de género de flauta fue grabada en las celebraciones del carnaval en 1994 (véase figura 2).

<i>Unay tiemposta yurarini</i>	Recuerdo viejos tiempos
<i>Soltera kashaspa chayamuni</i>	Llegué como mujer soltera
<i>Carnavalesca yuyarispa/ chayamuni</i>	Llegué recordando el/ carnaval
(bis)	(bis)
<i>Kunan tuta tusurisun</i>	Hay que bailar esta noche
<i>Q'aya día takirisun</i>	Mañana hay que cantar
<i>Watakunapaq</i>	Por años
<i>Niñapis kutimusaqchu</i>	No regresaré
<i>Ay, jovencito</i>	Ay, jovencito
(bis)	(bis)

rales que se comparan con el sentido de *purina* en las canciones quechua (véase Schechter 1996). Michael Thomas, quien trabaja el contexto etnográfico del Cuzco (Perú), ha realizado un análisis semántico de *chinkana* ('el lugar donde uno se pierde'), destacando la ambigüedad de lo que significa «perderse» en la cultura andina: la desorientación por la pérdida de la identidad étnica o la voluntad de establecer interacciones sociales que puedan reafirmar esta identidad (Thomas 1991).

Esta canción muestra la nostalgia de una mujer por la juventud perdida, recordando cuando era soltera y podía viajar, fuera en migraciones estacionales o a regiones vecinas para las celebraciones del carnaval. Pero dentro de esta nostalgia, el texto de la canción no menciona lugares específicos. La gente circula y se encuentra temporalmente en lugares anónimos.

Al centrarme en la nostalgia, tomé en cuenta la advertencia que hace Debhora Battaglia acerca del hecho de asignar un juicio negativo a las expresiones indígenas al respecto (1995). Más que criticar los discursos nostálgicos de los toropalqueños, mi interrogante se centra en el predominio de la nostalgia en un lugar y su relativa ausencia en otro. La gente puede sentir nostalgia por una razón o por otra: por un lugar geográfico, por un ser querido ausente, por la propia juventud y por las tradiciones culturales que se aprecian en decadencia. En Toropalca, todos estos tipos de nostalgia —viajes de la memoria a través de distintas temporalidades— seccionan transversalmente el discurso, el contenido de las letras y la interpretación musical. Pero es precisamente el último tipo de nostalgia, el anhelo por la cultura perdida, el que conecta las distintas temporalidades involucradas en estas remembranzas. Esta metanostalgia se despliega como un paraguas sobre las nos-

1
Un-nay tiem-pos-ta yu-ya-ri-ni sol-te-ra ka-shas-

4
pa-cha-ya-muni car-na-va-les-ta yu-ya-ris-pa-cha-ya-mu-ni

8
Ku-nan tu-ta tu-su-ri-sun q'a-ya dí-a ta-ki-ri-sun

12
wa-ta-ku-na-paq ni-ña-pis ku-ti-mu-saq-chu ay, jo-ven-ci-to

Figura 2: «Unay tiemposta», huayno de flauta. Toropalca, carnaval de 1994.

talgias individuales, conectando la experiencia individual con una percepción durkheimiana de una Sociedad (con S mayúscula). Las letras de las canciones, dentro del contexto de la ejecución, revelan una combinación de nostalgias — anhelo por una juventud ausente/perdida, por seres queridos ausentes/perdidos, por amantes ausentes/perdidos, por una cultura ausente/perdida—, al mismo tiempo que el sentir de los toropalqueños imaginando su propia localidad y cultura en relación con territorios translocales anónimos.

La nostalgia en sí misma se ha convertido en el centro del análisis de muchos estudios culturales e históricos. Según Alice Bullard, la nostalgia del siglo XIX, calificada como una enfermedad, era experimentada por personas que vivían en sociedades de cambio acelerado, sociedades en vías de «civilización» (1997: 186-187). Bullard ha buscado rastros del mal de la nostalgia desde el siglo XVII, pero fue en el siglo XIX cuando esta enfermedad se asoció a la modernización y a la creciente y acelerada circulación de gente por distintos lugares; en la inubicuidad de la existencia de un individuo, un sentido de pérdida del yo provocó los síntomas de la nostalgia (1997: 187, 189). Según algunos autores, el sentido actual de nostalgia, si bien ya no está calificado en medicina como un mal, permanece estrechamente vinculado con un sentido de lo que se ha perdido en el proceso de modernidad. Como afirman Chase y Shaw: «el hogar que extrañamos ya no es más un lugar geográfico sino más bien un estado mental» (1989: 1).

El contenido de las letras de las canciones toropalqueñas define una nostalgia por los lugares de origen, por la juventud perdida y por los seres queridos ausentes. Pero el mero texto no hace la canción. Mediante entrevistas informales a mujeres en Toropalca, grabé algunas canciones fuera del contexto ceremonial y busqué obtener una explicación clara de las letras, al mismo tiempo que su correcta traducción. En estas entrevistas, las mujeres insistían en que las canciones que estaban siendo grabadas, por el hecho de ser tocadas sin la flauta, no eran «música». Según las conversaciones sostenidas acerca de estas canciones, lo que hacía que este género fuese «música» eran los instrumentos musicales aparte de la voz humana. Las flautas eran tocadas solo por hombres, muchos de los cuales se percibían como ausentes de la región. Además, el género de flauta marcaba fuertemente dicha cultura local, apreciada como parte de un desafortunado acto de desaparición.⁹ La nostalgia en Toropalca, por su conexión con los familiares ausentes, viene a ser un caso que refuerza lo que Marilyn Strathern llama «nostalgia sustancial» (1995), basada en relaciones reales que «constituyen el pasado en el presente, es la ratificación de obligaciones debido a la existencia de una relación previa [...]» (Strathern 1995: 112). Según Strathern, la

⁹ Aunque las zamponas se tocan tanto en Toropalca y Yura, estos instrumentos están subestimados en los procesos de identificación local. El capital cultural de instrumentos musicales en Toropalca y Yura reside no en estas zamponas dialogantes que tanto fascinan a los investigadores en otros contextos andinos, sino más bien en la flauta.

«nostalgia sintética» separa más claramente el pasado tradicional del presente moderno, mediante un rompimiento irónico (1995: 111-112). En Toropalca, un rompimiento trágico más que irónico es el que da forma a una «nostalgia sustancial» para ciertas relaciones personales, así como a una nostalgia por representaciones culturales colectivas. Padres ausentes, hijos ausentes, amantes ausentes, flautistas ausentes y temor por una cultura que se desvanece, son elementos claves de referencia en la ejecución de las canciones en Toropalca.

La manera en que se experimenta la nostalgia difiere de acuerdo con la propia ubicación, la posición social y el poder de cada cual (Stewart 1988: 228). Estas interpretaciones de canciones conjugan diversas nostalgias sentidas por todos los toropalqueños, vecinos y comunarios. Una añoranza por la cultura perdida, si fuera atribuida solo a los vecinos, podría leerse en los términos con los que Renato Rosaldo define la «nostalgia imperialista»: los funcionarios coloniales que sueñan con «las formas de vida que ellos mismos han alterado o destruido intencionalmente» (1989b: 107). Los vecinos han estado vinculados —a menudo acertadamente— con proyectos de progreso y modernización dentro de los que las formas de vida indígena son vistas como obstáculos para su desarrollo. El enfoque consecuente de los investigadores ha supuesto generalmente un juicio de valor implícito y una tendencia a centrarse en las «buenas» culturas indígenas, como si pudieran ser separadas fácilmente de los «malos» vecinos. Considero que concentrarse únicamente en las culturas más «indígenas», ignorando las expresiones culturales de los vecinos, demuestra una complicidad con la nostalgia imperialista (véase Rosaldo 1989b: 120). Con el fin de responder a esta complicidad, las expresiones culturales de los vecinos y comunarios deberían ser vistas como una unidad en la que las relaciones desiguales de poder han estado históricamente estructuradas, pero también como una unidad en la cual cada posición individual se define en su relación con quienes ocupan el mismo espacio geográfico. Retomando nuestro caso, yo no aplicaría una interpretación de nostalgia imperialista al caso de Toropalca, ya que tanto comunarios como vecinos expresaron nostalgia por la cultura perdida.

Las interpretaciones de las canciones en Toropalca indican muchos tipos de nostalgia, cada uno de ellos enfocado de alguna manera a las preocupaciones sobre la reproducción social en general. Las experiencias migratorias se veían reflejadas en la añoranza por los seres queridos. Pero el lugar hacia donde se habían dirigido se expresaba en términos difusos, como «una aldea lejana». Estas experiencias individuales de nostalgia se conectaban con una nostalgia colectiva por la pérdida de la cultura local. En resumen, los toropalqueños han tenido relativamente menos contactos con el mundo exterior; han hecho referencias ambiguas a los espacios translocales, han tenido un sentimiento algo débil de identidad indígena local y han expresado nostalgia por la cultura perdida. En el siguiente acápite retomaré el caso opuesto de Yura, en el que la nostalgia estaba claramente ausente y las letras de las canciones hacían referencia a lugares específicos de migración.



Figura 3: Conjunto de flautas de carnavales en Toropalca, en la provincia de Nor Chichas, departamento de Potosí. Febrero de 1994. Foto: Michelle Bigenho.



Figura 4: Grupo de *dañanes* en «La Siembra» en Yura, en la provincia de Quijarro, departamento de Potosí. Octubre de 1995. Foto: Michelle Bigenho.



Figura 5: *Dañanes* interpretando sus queenas durante el momento de descanso o *sama* de la *mink'a*, en Yura, provincia de Quijarro, departamento de Potosí. Octubre de 1995. Foto: Michelle Bigenho.

5. Los cantos de los yureños desde una perspectiva comparativa

En este estudio comparativo resulta significativo el hecho de que la música del carnaval de Yura no tenga letras. El tema de la música del carnaval de Yura es tratado en otro estudio sobre el sonido musical que marca los espacios de los ayllus de Yura y la música que crea una soberanía sonora (véase Bigenho en prensa). Basta decir que la música del carnaval de Yura de 1995 fue interpretada por cuatro conjuntos diferentes con 20 a 30 flautistas; cada conjunto representaba uno de los ayllus yura y cada intérprete vestía «como un buen yureño», frase utilizada para referirse al uso de atuendo yureño tradicional. Solo un género musical yura —el ya anotado de quena, que se toca en la estación de siembra— tenía letra.

En las comparaciones que hago en este artículo, tomo ejemplos de dos estaciones del año, dos temporalidades diferentes vinculadas con la experiencia migratoria: el carnaval, cuando la gente está dejando la zona, y la temporada de siembra, cuando regresa de sus viajes. Esta variación estacional podría por sí sola explicar la diferencia del contenido textual: las letras del carnaval narran la añoranza y la pérdida; las letras de la época de siembra hablan de la experiencia migratoria en sí. Es imposible realizar una comparación paralela que provenga directamente del contenido de estos contextos, debido a que la música del carnaval yureño carece de letras y los toropalqueños no tienen canciones de la temporada de siembra. Sin embargo, los toropalqueños sí poseen varios tipos de canciones que se interpretan a lo largo de los meses de invierno —los meses de migración y retorno—, cuyas letras son igualmente nostálgicas y ambiguas, asociadas a la estadía fuera de la localidad, a la *translocalidad*. Una de ellas, a la que me refiero a continuación, fue grabada en el género *ayarachis* (véase figura 6):¹⁰

<i>Para jina yaku jina</i>	Como lluvia, como agua
<i>Sonaririspa</i>	Haciéndonos escuchar
<i>Chhika karu llaqtamanta</i>	Desde un pueblo muy lejano
<i>Chayakamuyku</i>	Hemos llegado
(bis)	(bis)
<i>Mayustapis</i>	Ríos y colinas
<i>Wasakurispá</i>	Cruzando
<i>Qanta munasqayrayku</i>	Porque te amo
<i>Linda cholita</i>	Linda cholita ¹¹
(bis)	(bis)

¹⁰ Los *ayarachis* —instrumentos que se tocan en invierno— son flautas pequeñas consistentes en dos filas con siete tubos cada una. Una fila está abierta en la parte inferior; la otra está cerrada. A diferencia de otro tipo de flautas, los *ayarachis* se ejecutan al unísono, en lugar de usar una técnica de intervalo (cortada). Para una información más amplia de estos instrumentos, véase el ensayo de Arnaud Gerard y Marcos J. Clemente (1996).

¹¹ Este *ayarachis* fue grabado en Lamachi, el 24 de junio de 1994.

1

Pa - ra ji - na ya - ku ji - na so - na - ri - ris - pa chhi - ka ka - ru llaq - ta man - ta

1

4

cha - ya - ka - muy - ku May - us - ta - pis pun - tas - ta - pis

7

wa - sa - ri - kus - pa qan - ta mu - nas - qay - ray - ku lín - da cho - lí - ta.

Figura 6: «Para jina», huayllas de ayarachis. Lamachi, Toropalca, fiesta de San Juan, 1994.

Las letras de la canción toropalqueña no solo reflejan un punto de vista masculino, sino que además el contexto interpretativo de este género está muy marcado por la participación de varones, quienes son los que tocan los instrumentos y cantan las canciones. Pero dentro de esta perspectiva masculina, las letras son igualmente ambiguas en relación con los pueblos lejanos: «Desde un pueblo muy lejano hemos llegado». Según considero, el ayarachis es el género paralelo más cercano a las canciones de la temporada de siembra de Yura, en términos del contexto estacional y la perspectiva de género.¹² Luego de hacer esta aclaración, voy a proseguir con mi análisis sobre las canciones yureñas.

Las canciones de la temporada de siembra —a diferencia del repertorio de canciones de Toropalca— describían con gran detalle la gente, los lugares y los acontecimientos que trascendían el territorio yureño. Aun cuando expresaban un sentimiento de sufrimiento a causa de los viajes, las canciones yureñas no estaban impregnadas de nostalgia y eran mínimas las referencias a los seres amados au-

¹² Los *ayarachis* ya no se tocan en Yura. Solían acompañar a los *jilaqatas* (autoridad indígena encargada de recabar los impuestos). Los yureños ya no recaban el impuesto y estas autoridades, sus fiestas y su música han sido incorporadas en el discurso yureño acerca de lo que la «gente acostumbraba hacer». Pero incluso estos discursos carecen de la actitud nostálgica que se podría esperar.

sentes. En Yura, los «poblados lejanos» tomaban nombres específicos asociados a referencias concretas como hitos geográficos, fauna nativa, erradicación de la coca, fronteras internacionales o participación de Bolivia en el campeonato mundial de fútbol de 1994.

Los yureños cantan estas canciones dentro del contexto de la gran temporada de siembra en las dos últimas semanas de octubre. Quienes han migrado durante la temporada baja generalmente retornan en agosto o setiembre para empezar a preparar la tierra para la siembra. Aquellas dos semanas de octubre representan un período de intenso trabajo agrícola, y la carga de trabajo pesado en dicho período se organiza a través de un sistema de intercambio de trabajo o *mink'a*. Las *mink'as* son organizadas por las familias con el fin de sembrar todas sus tierras en un solo día. El trabajo durante la época de siembra en Yura opera bajo el principio de «yo trabajo para ti y, a tu vez, tú trabajarás para mí». Se espera que la familia que promueve la *mink'a* proporcione a todos los trabajadores chicha, alcohol, una merienda a mediodía, una cena y otra comida en la mañana del día siguiente. Luego de estas obligaciones inmediatas, la familia que convocó la *mink'a* deberá trabajar a su vez para la gente que lo hizo para ellos.

Las tareas de siembra se dividen por género: los hombres aran y surcan los campos con los bueyes, las mujeres esparcen y cubren las semillas. Los *dañanes* —hombres que aran los campos con los bueyes— son los compositores y músicos de las canciones de siembra, cantadas y ejecutadas con una quena y el acompañamiento de un pequeño tambor.¹³

Durante el carnaval, los yureños interpretan su música en constante movimiento. En cambio, las canciones de la época de siembra en Yura son interpretadas por unos pocos *dañanes* sentados y solo uno de ellos dirige al resto, por ser el que ha compuesto la canción. Aunque esta música no implica desplazarse en el espacio, sus letras vuelcan su imaginación hacia lugares muy alejados de la zona de Yura.

La siguiente canción relata el retorno desde Trinidad, una ciudad del departamento de Beni, área de tierras bajas al este de La Paz y al norte de Cochabamba (véase figura 7).

¹³ Denise Arnold, Domingo Jiménez Aruquipa y Juan de Dios Yapita documentan una tradición de canciones sobre siembra de semilla en Qaqachaka, una región que hoy en día pertenece al departamento de Oruro, pero que tiene vínculos culturales con los grupos étnicos del norte de Potosí. Según este estudio, las mujeres cantaban estas canciones o, de manera alternada, las cantaban los hombres en tono de falsete, imitando la voz femenina. Las mujeres no recuerdan las letras o melodías de estas canciones y es un hombre, coautor del material, quien recuerda y describe en detalle las canciones y sus contextos (Arnold, Jiménez y Yapita 1992: 109-173).

1
Tri - ni - dad llaq - ti - tay - man - ta, da - ñan - si -

5
tuy, q'a - ya - si - lla lloq - ser - qa - mu - ni, da - ñan - si -

10
tuy. Leu - par - du chaw - pi - llan - ta, Leu - par -

15
du chaw - pi - llan - ta, da - ñan - si - tuy, kay pa - say - lla

20
pa - sar - qa - mu - ni, da - ñan - si - tuy.

Figura 7: «Trinidad», huayno de quena. Yura, siembra de 1995.

Trinidad llaqtitaymanta

Dañansituy

Q'ayasilla ? lloqserqamuni

Dañansituy

(bis)

Desde el pueblo de Trinidad

Mi querido dañan

(¿) He dejado

Mi querido dañan

(bis)

Leupardu chawpillanta

Laupardu chawpillanta

Dañansituy

Kay pasaylla pasarqamuni

Dañansituy

(bis)¹⁴

En medio de leopardos

En medio de leopardos

Mi querido dañan

Pasé rápida y furtivamente

Mi querido dañan

(bis)

¹⁴ Los huaynos con quena de la temporada de siembra siguen un patrón de organización AABB con múltiples repeticiones de una sola canción. Los *dañanes* generalmente tocan la melodía de la canción varias veces antes de cantar. Aunque no siempre es el caso, la segunda frase a menudo se refiere a las actividades propias de la temporada de siembra (ej. surcar, *melgar*) y al inevitable *dañansituy* («mi querido trabajador agrícola») en las partes A y B. La parte B da la impresión de ser un lenguaje que sigue una fórmula, fácilmente reemplazable de una canción a otra (véase Lord 1964).

El cantante lleva al oyente hacia un espacio de tierras bajas al mencionar un encuentro con leopardos, peligros que se presentan muy rara vez, entre los que «pasa rápida y furtivamente». La canción recuerda al jactancioso varón que sale a conquistar el mundo, vence los peligros y regresa triunfante a casa; también sugiere la perspectiva que tienen los habitantes de las zonas altas respecto de las tierras bajas, a las que perciben como salvajes, indomables, incivilizadas. Un *dañan* explicó una canción sobre un loro cantor, hizo referencia a estas aves de las partes bajas e inmediatamente asoció la canción con vestidos del pasado y del presente, allá en las partes bajas y aquí en Yura: «Nos vestíamos con *unkus*,¹⁵ pero ahora sólo usamos pantalones. Nos hemos vuelto civilizados». Estas referencias parecen ser consistentes con otra hipótesis que estoy desarrollando acerca de la línea divisoria entre tierras altas y tierras bajas, alrededor de la cual se crea un sentido de Nación en los bolivianos desde diferentes percepciones subjetivas. Los yureños provenientes de tierras altas perciben las tierras bajas como salvajes, indomables y de alguna manera asociadas a un estado de «precivilización» que sienten que ya han superado. Este estado precivilizado asocia el pasado y el presente yura a un vínculo geográfico entre tierras bajas y tierras altas, y la otredad se expresa tanto en el tiempo como en el espacio.¹⁶ La línea divisoria entre tierras altas/tierras bajas marca una disparidad, a través de la cual los bolivianos designan diferencias locales y narrativizan unidades translocales.

6. Una estrella del fútbol, un buen animal de trabajo y una confluencia de ríos

Las canciones de la temporada de siembra de los yureños se refieren también al tema del deporte nacional. La participación de Bolivia en el campeonato mundial de fútbol en 1994 tuvo una gran importancia para los bolivianos de diferentes clases, zonas y grupos étnicos. Como excepción, los toropalqueños fueron los únicos bolivianos que se mantuvieron al margen de este acontecimiento, de acuerdo con mis investigaciones. Los yureños, en cambio, incluso un año después del torneo, cantaban todavía sobre la participación de Bolivia; más allá de héroes deportivos y alusiones a determinados juegos, la participación de Bolivia se volvió una referencia para medir el paso del tiempo. Por ejemplo, en una canción yureña de la temporada de siembra, los dos versos «después de todo un año» y «desde la copa del mundo» se volvieron intercambiables como hitos temporales. Otra canción de la temporada de siembra en Yura, que se escuchó nuevamente en 1995, hacía refe-

¹⁵ Los *unkus* son pantalones que llegan a la altura de la rodilla y son considerados parte importante del atuendo masculino del «buen yureño».

¹⁶ Sara Radcliffe y Sally Westwood encuentran que las tierras bajas juegan un rol similar en los imaginarios que los ecuatorianos tienen acerca de su nación (1996).

rencia al desafío que habían enfrentado los bolivianos en su primer partido del campeonato con Alemania. Ellos cantaron: *Mundialmantari lloqserqakayku Alemaniawan tinkorqashayku, dañansitu* ('De la copa del mundo partimos, con Alemania competimos, querido *dañan*').

El orgullo de Bolivia por su participación en la copa del mundo estaba indisolublemente asociado a su estrella del fútbol, Marco Antonio Etcheverry. La siguiente canción yureña de la temporada de siembra, que se cantó nuevamente en 1995, honraba al héroe y lo vinculaba a un río en territorio boliviano: (véase figura 8)

Dale, dale
Etcheverry
En las orillas
Del río Guadalquivir /(bis)

Cantaremos, bailaremos
En estos días
De la siembra
Todos nos alegraremos
Al año una vez /(bis)

En tanto héroe nacional del fútbol, Etcheverry cruza simbólicamente la falsa

1
Da - le da - le Et - che - ve - rry

5
en las o - ri - llas del ri - o Gua - dal - qui - vir.

10
Can - ta - re - mos bai - la - re - mos en es - tos

15
dí as de la siem - bra to - dos nos a - le - gra -

20
re - mos al a - ño un - a vez.

Figura 8: «Dale dale», huayno de quena. Yura, siembra de 1995.

línea divisoria entre las tierras altas y las tierras bajas, alrededor de la cual considero que se teje el sentido de bolivianidad. Etcheverry es de Santa Cruz (tierras bajas), pero el fútbol boliviano en las competencias internacionales es conocido por jugarse en zonas de altura. Es decir, la gran altitud de Bolivia ha sido usada como una ventaja comparativa cuando ha competido con equipos extranjeros.¹⁷ Sin embargo, la explicación yureña de esta canción hizo referencia a los buenos animales de trabajo y a la confluencia de los ríos bolivianos. Tal como los yureños me explicaron, a Etcheverry se le compara con alguien que hace bien su trabajo:

Uno de los dañanes le ha puesto el nombre «Etcheverry» a su ganado... le ha comparado con el Etcheverry. Uno ha jugado bien y el otro ha trabajado bien.

Entonces tanto cochabambinos, santacruceños, potosinos, todos, paceños todos, hemos elogiado. Porque se ha hecho famoso al nivel mundial... Entonces, juntamente con este Mundial, todo ha sido Etcheverry; en Bolivia todo es Etcheverry.

En esta canción, los yureños asociaron también a la estrella del fútbol con el sistema de ríos de Bolivia. Las aguas del Yura forman parte de la cuenca mayor del río Pilcomayo, el cual desemboca en el río de La Plata. Pero en la explicación sobre el río Guadalquivir (un río de Tarija, al sureste de Yura) los yureños mencionaron los ríos Bermejo y Paraná y discutieron sobre la confluencia de estos ríos con las aguas del Yura. Metafóricamente hablando, los cantantes yureños asociaron a su estrella nacional del fútbol con sus propias ideas sobre los sistemas de confluencia de los ríos, tal vez aquellos con los que tienen mayor contacto por sus migraciones laborales temporales, pero además porque representan la unificación de las diferentes aguas bolivianas.

7. La política de la coca en Yura

Además de las diferencias entre tierras altas y tierras bajas y las referencias a la participación de Bolivia en la copa mundial, el corpus de las canciones de siembra yureñas hacía también mención a Chapare, una región importante de cultivo de coca en el departamento de Cochabamba. Los yureños acostumbran masticar coca diariamente, en el trabajo y en las reuniones, la cual es además utilizada ritualmente como ofrenda a la *pachamama* o madre tierra. La coca forma parte de la vida en Yura, aunque los rituales y la práctica de masticarla unifican a los bolivianos en general en su rechazo contra la penalización internacional de la

¹⁷ Bolivia iba a ser anfitriona de la copa del mundo en 1997, pero los directivos del fútbol se reunieron en 1996 para decidir si se iban a permitir los partidos en ciudades de gran altura. El debate giró en torno al lema: «No al veto a la altura».

hoja. Mientras que los yureños «viven» la coca, otros bolivianos la muestran en gestos que van desde ponerse una hoja de coca en la solapa hasta la concurrencia a marchas contra las medidas de erradicación. La presión de los Estados Unidos crea el contexto en el cual la coca es exhibida, más visiblemente por los bolivianos urbanos, los políticos y los cocaleros.

En Yura la coca es «vívida» y mostrada de manera convergente en la interpretación de esta canción (véase figura 9):

<i>Oh, Chapare llaqtaypi</i>	Oh, en mi pueblo de Chapare
<i>Huelgalla guerralla kashan</i>	Hay una huelga, una guerra
<i>Chayllaqa munaypaq</i>	Yo solo quería estar
<i>Maylla kashan</i>	En cualquier lugar menos allí
(bis)	(bis)
<i>Oh, melgaykoqtinku</i>	Oh, cuando ellos hacen surcos
<i>Songoy nanarin</i>	Me duele el corazón
<i>Surkaykoqtinku</i>	Cuando ellos aran
<i>Tinkurqorisun</i>	Vamos a darles el encuentro
<i>Dañansitu</i>	Querido dañan
(bis)	(bis)

Chapare está aproximadamente a tres días de viaje de Yura, en descenso hacia regiones más cálidas dentro del variado paisaje boliviano. La «guerra» en Chapare se debe a la presión por la erradicación de la hoja de coca promovida por el gobierno de los Estados Unidos. La canción de Yura termina, sin embargo, haciendo mención a las costumbres de siembra de la zona. Los viajes migratorios permiten a los yureños tener un contacto directo con el debate sobre la coca y la cocaína y la demostración política en su forma más abierta: la huelga.

Cuando le pedí al compositor de esta canción que me explicara su contenido, la respuesta deliberada que recibí fue una interpretación en sí misma. Había apagado mi grabadora y cuando lo presioné para volver a grabar, él me preguntó: «¿Ya estoy comunicando?». Sabía que no estaba simplemente explicando esta canción a una curiosa antropóloga gringa en Yura; era consciente de que se comunicaba con un público mucho mayor a través de una antropóloga, que además era originaria de los Estados Unidos. Me explicó su canción en español, marcando las pausas como si estuviera leyendo poesía:

Tanto tiempo he sufrido en Chapare, en Cochabamba. Cuando ya estamos en Chapare, en Cochabamba ha hecho un[a], huelga con los Estados Unidos. Bueno, el Estados Unidos ha venido a los cocaineros un[a] erradicación. Pero y ahora tantos tiempos que hemos hecho y no ha pasado nada, pero somos... somos nomás, estamos aquí tranquilos... en Bolivia.

1
Oh Cha - pa - re llaq - tay - pi huel - ga - lla gue - rra - lla

6
ka - shan chay - lla - qa mu - nay - paq may lla ka - shan, da ñan - si -

12
tu. Oh mel - gay - koq - tin - ku son - qoy nan -

18
na - rin sur - kay - koq - tin - ku tin - kur - qo - ri - sun, da ñan - si -

24
tu.

Figura 9: «Oh, Chaparedale», huayno de quena. Yura, siembra de 1995.

Añadió «en Bolivia» después de una larga pausa. El interludio grabado terminó con un miembro de la comunidad gritando «¡Unión Chullpa!», en referencia al local comunal de la fiesta especial de la siembra en Yura. A través de los desplazamientos translocales, los yureños construyeron una idea del ser boliviano, reafirmando al mismo tiempo en su identidad local. Las identidades locales y translocales se yuxtapusieron en esta conversación cuando el cantante identificó claramente el poder externo contra el cual una idea de *Bolivia* se interpretaba localmente. Para sintetizar, los yureños en 1995 estaban de alguna manera más vinculados con el mundo externo, tenían un sentido relativamente fuerte de identidad indígena local, una idea más precisa de los espacios translocales y no reflejaban nostalgia por la pérdida de su cultura.

8. Modernidad, nostalgia y comunidades imaginadas

¿Por qué las letras de las canciones de Yura son tan específicas sobre los lugares translocales, mientras que las letras de Toropalca son tan vagas? Para los

toropalqueños, la vaguedad, al igual que la sensación de vacío, se llena con nostalgia; en cambio, en el discurso yureño, la nostalgia se muestra completamente ausente. Estas diferencias pueden derivarse parcialmente de las distintas perspectivas de género de las canciones: lo masculino y lo femenino recogen la experiencia de la migración eventual. Considero que esta divergencia en el contenido de las letras y en las perspectivas de género está relacionada con las diversas maneras en las cuales los toropalqueños y los yureños han sido atravesados por la modernización, la modernidad y lo moderno.

Néstor García Canclini, al igual que Habermas (1987) y Harvey (1989), establece una diferencia entre modernidad, modernización y modernismos. La modernidad es un período histórico, la modernización consiste en los procesos socioeconómicos que construyen la modernidad y los modernismos son los proyectos culturales que expresan renovación y que acompañan la modernización (García Canclini 1992: 19). Propone la siguiente hipótesis:

[...] la *incertidumbre* acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan. (1992: 14, énfasis en el original)

En cuanto a los casos de Yura y Toropalca, quisiera hacer una contrapropuesta señalando que las propias categorías de *moderno* y *tradicional* son producciones de modernidad que llevan a afirmaciones aparentemente paradójicas, tales como la de que los yureños actúan de manera «tradicional» porque viven en un lugar que está más profundamente atravesado por lo moderno.

Cuando los lugares son atravesados por lo moderno en distintas maneras, emergen formas contrastantes de modernidad en las cuales un sentido de lugar puede ser a la vez fantasmagórico o estar realmente presente en los procesos de identificación. Anthony Giddens elabora un argumento acerca de la modernidad en términos de espacio y lugar:

El advenimiento de la modernidad separa de manera creciente al espacio del lugar al favorecer relaciones entre otros «ausentes», que se encuentran distantes de cualquier situación de interacción cara a cara. En las condiciones de modernidad, el lugar se vuelve cada vez más *fantasmagórico*: es decir, que los locales están completamente impregnados y moldeados en términos de influencias sociales muy distantes de ellos. (1990: 18, énfasis en el original)

Giddens (1990: 20-38) señala tres procesos de modernidad que resultan de esta dinámica separación de espacio y lugar: desarraigo (desenraizar y replantear las relaciones sociales luego de un desplazamiento espacio/temporal), mecanismos de engranaje para una «organización racionalizada» (Estado-Naciones, burocracias, etc.) y una reflexividad que se hace posible por una historicidad radical (conciencia histórica que influye en las acciones presentes y futuras). Estas

tres características atraviesan la modernidad, aunque en los casos de Yura y Toropalca se perciben dos dinámicas modernas alternativas de espacio y lugar. Yura, un lugar más profundamente marcado por influencias externas y servicios modernos, está lejos de lo fantasmagórico. La penetración externa, en lugar de borrar las diferencias locales, parece haber puesto en relieve la solución en términos de lugares locales y translocales. En cambio, Toropalca parece más fantasmagórica, al haber sido objeto de una penetración externa relativamente menor.

A través de estos casos comparativos llegamos a la conclusión que subraya las paradojas de la modernidad. Podríamos decir que los yureños están más imbuidos de la modernización, son indígenas más autorreflexivos —«historicidad radical» a lo Giddens— y tienden menos a expresar nostalgia por la pérdida de su cultura; mientras que los toropalqueños están menos imbuidos por la modernización, son «indígenas» menos autorreflexivos y tienden más a expresar su nostalgia por la pérdida cultural de múltiples maneras. Con esta comparación, se vuelve difícil percibir la nostalgia como un síntoma de lo que se perdió con los procesos de modernidad. Los toropalqueños atribuyeron la pérdida de su cultura a las migraciones laborales y a las comunidades religiosas que entraron a competir; pero los yureños, que tienen limitadas expresiones de nostalgia, han experimentado las mismas migraciones laborales y acciones similares de diversas comunidades religiosas, además de otros procesos (observaciones etnográficas, intervenciones de las ONG, servicios modernos). Estos dos casos, ambos dentro de la esfera de la modernidad, demuestran al menos dos estilos diferentes de identificación local producidos dentro de un solo Estado-Nación: romántico, trágico y rígidamente definido en Toropalca; irónico y flexible en Yura. La ironía prevalece cuando los yureños visten «como buenos yureños» durante el carnaval y se refieren a esta forma de vestir como «precivilizada» en otro contexto. La tragedia prevalece cuando los toropalqueños perciben que ya no hay hombres para hacer «la música».

Los toropalqueños imaginaron su localidad actual a través de la *nostalgia estructural* (tomando un término de Michael Herzfeld), careciendo de un estado original prístino (1997: 22, 109); su comunidad imaginada se basaba en anhelar lo que era percibido como irreversiblemente mancillado. Por el contrario, los yureños concebían su comunidad local a partir de la referencia a la translocalidad y a la otredad, especificidad doméstica que conducía a la especificidad sobre la otredad. Los toropalqueños cantaron de manera vaga sobre su estadía en pueblos lejanos, mientras que los yureños nombraron dichos lugares lejanos mencionando sus características de otredad. Aquí tenemos una implosión del modelo de Marshall Sahlins de la cultura de la isla que se reproduce en lugares translocales (conferencia en el coloquio de antropología de la Universidad de Cornell en 1997); los yureños regresaron a casa habiendo procesado experiencias translocales en sus cuerpos y prácticas. La otredad a través de la cual los yureños reflejaron su propia identidad local era también el medio a través del cual ellos se

identificaban con las comunidades comprendidas más allá de Yura —comunidades percibidas a través de la división entre tierras altas y tierras bajas, estrellas del fútbol, política de la coca—, las cuales proporcionaban señales orientadoras por las cuales los yureños se identificaban como parte de una comunidad nacional boliviana.

En este artículo me he centrado en la canción como un hecho social total, imbuido de relaciones locales y translocales, lo cual me ha permitido plantear preguntas sobre las diferentes percepciones de género acerca de la migración temporal externa, lo cual, en el caso de Toropalca, ha ubicado a las mujeres en el centro de la interpretación musical. Las mujeres han jugado un rol importante en la composición y la interpretación de la música del carnaval de Toropalca, aun cuando ellas no consideraban que sus canciones fueran «música» sin la presencia de hombres que tocaran las flautas. En cambio, las mujeres de Yura participan en la interpretación solo con la danza y el movimiento, y la producción del sonido y la letra permanecen dentro de una esfera totalmente masculina. Prefiero no hacer una lectura de estas diferencias de género en las narrativas comunes que asignan a las mujeres la conservación de la tradición frente a la modernidad. La dinámica de género de la interpretación musical y de la modernidad es demasiado compleja como para incluirla en la romántica narrativa académica que considera que el nativo está a punto de desaparecer. Además, uno de los puntos que trato es precisamente que ambos casos son parte de la modernidad.

Los contrastes entre Toropalca y Yura indican también que el Estado-Nación como forma organizacional produce formas de modernidad opuestas e incluso contradictorias. En lugar de ceñirme a las pruebas que apuntan a un modelo preciso, fundamento que todavía no se tiene un modelo único de interpretación que pueda explicar las diversas maneras en las que la modernidad se experimenta localmente. La modernidad, aun fragmentaria, nunca respetará ni siquiera su propia historia (Harvey 1989).

Concluyo señalando que así como los antropólogos buscan maneras de estudiar el fenómeno translocal etnográficamente, como el Estado (Gupta 1995) y la Nación, un enfoque comparativo de las modernidades puede proporcionar un modelo metodológico útil, que supere el análisis segmentado e implique un giro analítico hacia el material local, nacional y transnacional. Para terminar, quisiera hacer mención de un viaje a Bolivia en el verano de 1997. Un antropólogo boliviano que trabajaba con una ONG se había instalado en el pueblo de Toropalca. Durante mi viaje, los toropalqueños me hablaron más acerca de los ayllus de lo que yo había escuchado en mi trabajo anterior en ese lugar. Cuando les pregunté cómo sabían estas cosas, una mujer —una de las mejores cantantes de Toropalca— dijo: «el antropólogo nos contó, pero yo también me acuerdo de todo de cuando era niña. Tal vez ahora, con los ayllus, Toropalca pueda salir adelante».

Referencias bibliográficas

ABU-LUGHOD, Lila

1986 *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley: University of California Press.

ARNOLD, Denise Y., Domingo A. JIMÉNEZ y Juan de Dios YAPITA

1992 *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales*. La Paz: Hisbol/ILCA.

BATTAGLIA, Debbora

1995 «On Practical Nostalgia: Self-Prospecting among Urban Trobrianders». En *Rhetorics of Self-Making*. Ed. Debbora Battaglia. Berkeley: University of California Press. 77-96

BIGENHO, Michelle

2001 «Sensing Locality in Yura: Rituals of Carnival and of the Bolivian State». *American Ethnologist* 26: 957-980.

BULLARD, Alice

1997 «Self-Representation in the Arms of Defeat: Fatal Nostalgia and Surviving Comrades in French New Caledonia». *Cultural Anthropology* 12: 179-212.

CHASE, Malcom y Christopher SHAW

1989 «The Dimensions of Nostalgia». En *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Eds. Christopher Shaw and Malcom Chase. Manchester: Manchester University Press. 1-17.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1992 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

1995 *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Trad. Christopher L. Chippari y Silvia L. López. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GERARD, Arnaud y Marcos J. CLEMENTE

1996 «Ayarachis del sur de Bolivia (un primer ensayo)». *Anales de la Reunión Anual de Etnología 1995*. Tomo II. La Paz: MUSEF. 107-134.

- GIDDENS, Anthony
1990 *The Consequences of Modernity*. Stanford University Press.
- GUPTA, Akhil
1995 «Blurred Boundaries: the Discourse of Corruption, the Culture of Politics, and the Imagined State». *American Ethnologist* 22: 375-402.
- HABERMAS, Jürgen
1987 *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Trad. Frederick Lawrence. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- HARRIS, Olivia
1995 «Knowing the Past: Plural Identities and the Antinomies of Loss in Highland Bolivia». En *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*. Ed. R. Fardon. Londres y Nueva York: Routledge. 105-123.
- HARVEY, David
1989 *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
- HERZFELD, Michael
1997 *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. Nueva York: Routledge.
- IVY, Marilyn
1995 *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: University of Chicago Press.
- KEIL, Charles
1979 *Tiv Song*. Chicago: University of Chicago Press.
- LIENHARD, Martin
1996 «La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales». En *Cosmología y música en los Andes*. Ed. Max P. Baumann. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 353-367.
- LORD, Albert B.
1964 *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- LOWENTHAL, David
1989 «Nostalgia Tells It Like It Wasn't». En *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Eds. Christopher Shaw y Malcolm Chase. Manchester: Manchester University Press. 18-32.
- RADCLIFFE, Sarah y Sallie WESTWOOD
1996 *Remaking the Nation: Place, Identity and Politics in Latin America*. Londres y Nueva York: Routledge.

RASMUSSEN, Susan J.

1991 «Modes of Persuasion: Gossip, Song, and Divination in Tuareg Conflict Resolution». *Anthropological Quarterly* 64: 30-46.

RASNAKE, Roger

1989 *Autoridad y poder en los Andes: Los kuraqkuna de Yura*. Trads. L. Brédow y L. H. Antezana. La Paz: Hisbol.

ROSALDO, Renato

1989a *Culture and Truth: the Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.

1989b «Imperialist Nostalgia». *Representations* 26: 107-122.

SCHECHTER, John

1996 «Tradition and Dynamism in Ecuadorian Andean Quichua San Juan: Macrocosm in Formulaic Expression, Microcosm in Ritual Absorption». En *Cosmología y música en los Andes*. Ed. Max Peter Baumann. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 247-267.

SEEGER, Anthony

1987 *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

SEEGER, Charles

1977 *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.

STEWART, Kathleen

1988 «Nostalgia. A Polemic». *Cultural Anthropology* 3: 227-241.

STOBART, Henry

1996 «The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes». *Early Music* 24: 471-482.

STRATHERN, Marilyn

1995 «Nostalgia and the New Genetics». En *Rhetorics of Self-Making*. Ed. Debora Battaglia. Berkeley: University of California Press. 97-120.

THOMAS, Michael

1991 «Andean Peasants in the Labyrinth of Power: Cultural Representation of Class and Ethnic Domination in the Context of Political Violence (Cuzco, Peru)». Ponencia manuscrita presentada en la American Ethnological Society Meeting. Charleston, South Carolina.

TITON, Jeff Todd

1988 *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*. Austin: University of Texas Press.

TURNER, Terence

1991 «Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapó Culture and Anthropological Consciousness». En *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Ed. G. Stocking. Madison: University of Wisconsin Press. 285-313.

VILA, Pablo

1991 «Tango to Folk: Hegemony Construction and Popular Identities in Argentina». *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 107-139.

YANO, Christine Reiko

1995 «Shaping Tears of a Nation: An Ethnography of Emotion in Japanese Popular Song». Ph.D. dissertation, University of Hawaii, manuscrito inédito.