

# Rosa y el canto inaudible: *no-lugar*, lugares de memoria y *nexo voz-lugar*



Rosario Mena Larraín

Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile, Chile.

Recibido: 11 de mayo de 2021. Aceptado: 9 de agosto de 2021.

## RESUMEN

Con base en la experiencia de la cantora y educadora intercultural aymara Rosa Qhispi (región de Tarapacá, norte de Chile) se aborda el vínculo entre canto y lugar en tres vertientes cruzadas. La relativa al rol (lugar) tradicional de la cantora andina explicita su carencia de un lugar de enunciación, configurada por un silenciamiento histórico y estructural –perpetuado en la interculturalidad neoliberal– que determina su inaudibilidad. La geográfica, por su parte, refiere a la migración a la ciudad, el desarraigo y la situación de translocalidad que caracteriza a las y los sujetos aymaras en la región, en permanente tránsito entre los espacios urbanos y rurales. Por último, en la dimensión mnémica se propone a las prácticas musicales como lugares de memoria en cuanto instancias de recreación de la memoria colectiva que se activan en diferentes espacios y contextos, con distintos niveles de vinculación territorial. El disco, como lugar de memoria deslocalizado, constituye una herramienta fundamental al permitir a Rosa performar y proyectar su rol de acuerdo con sus propias nociones de tradición e interculturalidad. Los animales presentes en las canciones potencian el nexo voz-lugar del canto con la comunidad y la naturaleza.

**PALABRAS CLAVE:** CANTO. MUJER AYMARA. LUGAR. MEMORIA. TRANSLOCALIDAD.

## Rosa and the inaudible singer: *no-place*, places of memory and *voice-place* nexus.

## ABSTRACT

Based on the experience of the Aymara singer and intercultural educator Rosa Qhispi (Tarapacá Region, northern Chile), the link between song and place is approached in three crossed aspects. The one related to the traditional role (place) of the Andean singer makes explicit her lack of a place of enunciation configured by a historical and structural silencing, perpetuated in the neoliberal interculturalism, that determines its inaudibility. The geographic one refers to migration to the city, uprooting and the trans-local situation that characterizes Aymara subjects in the region, in permanent transit between urban and rural spaces. Finally, in the mnemonic dimension, musical practices

Rosa y el canto inaudible: no- lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

are proposed as places of memory, as instances of recreation of collective memory that are activated in different spaces and contexts, with different degrees of territorial linkage. The album, as a delocalized place of memory, constitutes a fundamental tool, allowing Rosa to perform and project her role according to her own notions of tradition and interculturality. The animals present in the songs enhance the voice-place nexus of singing with community and nature.

**KEYWORDS:** SINGING. AYMARA WOMAN. PLACE. MEMORY. TRANSLOCAL SITUATION.

**PALAVRAS-CHAVE:** CANTO. MULHER AYMARA. LUGAR. MEMÓRIA. TRANSLOCALIDADE.

## Rosa y el canto inaudible

El canto de las mujeres andinas constituye una manifestación ampliamente ignorada en Chile, a diferencia de lo que ocurre en los vecinos Perú y Bolivia, donde las mujeres cumplen un rol destacado como cantantes, el que ha sido proyectado y difundido como marca identitaria y patrimonio cultural. Dicha inaudibilidad responde a un silenciamiento histórico y estructural (Bioletto, 2016), que se consolida en la chilenuzación forzosa de los territorios del norte del país, anteriormente peruanos y bolivianos, tras la llamada Guerra del Pacífico, a fines del siglo XIX. Un silenciamiento que se perpetúa hasta hoy en el sistema urbano capitalista.

Con base en el testimonio y la práctica de la cantora y educadora intercultural aymara Rosa Qhispi, residente en Iquique, región de Tarapacá, desde una etnomusicología que adopta el enfoque de la interculturalidad crítica (Walsh, 2012) y el feminismo decolonial, doy cuenta de la carencia de un lugar de enunciación (Spivak, 1994) que le permita autorrepresentarse y ser escuchada. Así como de su capacidad de agencia y resistencia a través de la práctica musical.

Oriunda de la localidad de la Huayca, en la Pampa del Tamarugal, Rosa Qhispi obtuvo su Magíster en Educación Intercultural en la Universidad de San Simón de Cochabamba, Bolivia. Ha sido durante veinte años funcionaria del Ministerio de Salud, al cual ingresó en el marco de las políticas interculturales implantadas en los años noventa, siendo creadora de un lenguaje instrumental para la atención de pacientes aymara-hablantes.

Rosa forma parte de la primera generación de profesionales y líderes indígenas incorporados a la institucionalidad establecida tras la promulgación de la Ley Indígena en Chile (1993), que reconoció a un conjunto de pueblos originarios. Entre ellos, el aymara, el segundo más numeroso del país (cerca del 1% de la población total) precedido por el mapuche (cerca del 10%). Desde entonces, la situación no parece haber cambiado mucho para los habitantes aymara en la urbe. Como señala Rosa, “ahora lo hacen como que no se note, pero igual te discriminan” (R. Qhispi, entrevista personal, septiembre de 2018).<sup>1</sup>

Las dificultades para performar el rol de cantora tradicional en la urbanidad y en el marco de un no-lugar sostenido por una interculturalidad institucionalizada y funcional al modelo de desarrollo capitalista, se evidencian en los vacíos de su práctica musical, interrumpida por largos períodos de tiempo. “Vacío” es justamente la palabra que Rosa

<sup>1</sup> Entrevista realizada en Iquique, Chile.

Rosa y el canto inaudible: no- lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

utiliza para referirse a su desarraigo del territorio y de la comunidad: “se siente como un vacío, como que no estás en lo tuyo” (R. Qhispi, entrevista personal, marzo de 2020).

Es así como, en este espacio urbano ajeno a su paisaje, sus costumbres, valores y sistemas de creencias, Rosa experimenta el mismo sentimiento de anonimato, despersonalización y ausencia de memoria al que refiere Augé (1992) en los aeropuertos, supermercados y salas de espera, a los cuales otorga la denominación de no-lugar.

Incorporada a la institucionalidad como funcionaria pública durante dieciocho años, Rosa vivió la experiencia de una interculturalidad jerarquizada que cosifica la tradición relegándola a la ancestralidad y la ruralidad, invisibilizando sus dinámicas actuales, así como las demandas de las comunidades que se contraponen a los intereses de las industrias extractivas en los territorios y sus conflictos al interior del sistema urbano neoliberal. Además de obstaculizar el ejercicio de las prácticas tradicionales indígenas, “no nos dan permiso para ir a cantar a las celebraciones”, denuncia Rosa (R. Qhispi, entrevista personal, septiembre 2018).

Aun así, y aunque de forma discontinua, ella ha puesto en escena su rol de cantora en base a su ideal de interculturalidad, como resistencia, legitimación y transmisión de la cultura y la lengua, tanto en celebraciones de pueblo como en recreaciones y actuaciones en la ciudad, y en su único disco solista, *Uma Nayra* (2005), de canciones para niños.

Reversionando la ya clásica pregunta de Spivak (1994) ¿puede hablar el subalterno?, me pregunto: ¿puede cantar esta voz subalterna? O más bien, ¿cómo puede cantar esta voz subalterna? Entendiendo que no nos referimos a la probabilidad física de hacerlo, sino a la posibilidad de desafiar un no-lugar que es tanto territorial como social.

Como señala De la Cadena (2015), en la cosmovisión andina el lugar se compone de un conjunto de relaciones entre seres humanos y no humanos. La música y la danza, presentes en todas las celebraciones tanto sociales como religiosas y rituales, cumplen una función fundamental de comunicación entre la comunidad y las divinidades, ancestros y fuerzas sobrenaturales que habitan en la naturaleza (Mamani, 2010) y que son invocados a través de los instrumentos y el canto.

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

La translocalidad (Gundermann, 2001) que caracteriza a la mayoría de los aymaras en la región, residentes en la ciudad y en constante tránsito entre los espacios urbanos y rurales, es motivada por intercambios comerciales, actividades productivas, razones familiares, reuniones comunitarias, rituales agrícolas y celebraciones tradicionales. En el caso de Rosa, trabajando hasta 2020 en una oficina ministerial en la ciudad costera de Iquique, ha estado viajando constantemente a la pampa y a la precordillera para encargarse de sus animales y su negocio de venta de carbón.

Rosa y el canto inaudible: no- lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

## Prácticas musicales como lugares de memoria

La facultad del canto femenino de conectar lugares lejanos se manifiesta ya en los harawis prehispánicos, versos rituales aún vigentes en algunas comunidades de Perú y Bolivia. Estos finalizan con un grito agudo al cual se le atribuye la capacidad de anejar lo terrenal y lo divino, sirviendo “como una cuerda que amarra el cielo y la tierra” (C.Jeri, entrevista personal, junio 2019).<sup>2</sup> El canto genera un nexo voz-lugar que vincula a Rosa con el pueblo, el paisaje y la comunidad aymara que han sido abandonados en la migración a la ciudad.

En cuanto agente estético, la música es capaz de habilitar metáforas, movimientos y marcos de referencia (De Nora, 2000). Dicha agencia se basa en gran medida en su potencia como constructora de memorias, por lo que las prácticas musicales de Rosa se constituyen en “lugares de memoria” (Nora, 2009) que permiten actualizar y sostener la identidad comunitaria y la memoria compartida en diferentes espacios geográficos y socioculturales.

Haciendo parte de sus estrategias de adaptación y reconstrucción identitaria en el contexto de urbanidad y translocalidad, las prácticas aparecen así como lugares de memoria con distintos niveles de vinculación con el territorio: desde los localizados (necesariamente circunscritos al territorio de la comunidad) hasta los deslocalizados, como las actuaciones urbanas y registros discográficos, pasando por los re-localizados, como la recreación de la ceremonia del floreo altiplánico en la pampa.

### *Lugar de memoria localizado: Baile de Pastores de La Huayca*

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

El Baile de Pastores es la manifestación principal en las fiestas anuales dedicadas al Niño Dios, tanto en Navidad (el 24 y 25 de diciembre) como en Pascua de Negros (el 6 de enero), cuando la Iglesia Católica conmemora la llegada de los Reyes Magos al pesebre con Pascua de Reyes o Epifanía. Ambas fechas son hitos de un período festivo religioso que se extiende por más de dos semanas y que las comunidades andinas asimilan a la festividad prehispánica de los awatiri o niños pastores, los cuales acuden a recibir a los animales recién nacidos –según me explicó el profesor de historia y cuidador del templo de la Tirana, Marco Chia (entrevista personal, enero de 2020)–.<sup>3</sup>

Los animales son parte de la familia desde muy temprana edad, dado que la economía y la identidad aymara están profundamente enlazadas con la ganadería y el pastoreo, en una estrecha relación de convivencia cotidiana. Como señalara Rosa “la Navidad es el nacimiento de todos los animalitos y la pacha los acoge” (R. Qhispi, entrevista

<sup>2</sup> Entrevista realizada en Lima, Perú.

<sup>3</sup> Entrevista realizada en La Tirana, región de Tarapacá.

Rosa y el canto inaudible: no- lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

personal, marzo de 2020). Por su parte, se cree que el nombre Pascua de Negros proviene de las celebraciones de esclavos negros que en dicha fecha gozaban de un día festivo entre los siglos XVII y XIX, época en que se ha documentado la presencia de afrodescendientes en la pampa que trabajaban en las minas de plata y en la extracción del Tamarugo (Díaz, 2019).

En las festividades del pueblo de La Tirana se presentan entre diez y veinte bailes, provenientes de diversos lugares y comunidades aymara de la región de Tarapacá, Arica y Antofagasta. Los cantos corresponden a villancicos del cancionero colonial hispano. La danza refleja tanto la identidad de pastores del altiplano como la de agricultores de las quebradas, pudiéndose apreciar también la influencia afro en algunos ritmos y zapateos.

La instrumentación puede consistir en comparsas de lakitas (sikus o zampoñas) o bien la tradicional formación de violín, acordeón, mandolina, guitarrones y pitos. La percusión se limita a pequeños tambores. Es interesante notar que aquí lo tradicional refiere a la construcción colonial, con la introducción de los instrumentos de cuerda, en tanto que las zampoñas, siendo aerófonos propios del mundo andino prehispánico, constituyen una incorporación moderna.

El Baile de Pastores aparece como un lugar de memoria localizado, toda vez que corresponde a una actualización de la tradición que se localiza necesariamente en el territorio de la comunidad. Ello está directamente relacionado con el rol social que Rosa ha tenido en él y que es altamente significativo para ella, lo cual, desde su punto de vista, invalida su recreación en otro contexto espacial. Una opción que considera como una acción desprovista de su sentido fundamental y motivada por intereses comerciales:

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

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

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

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

Rosa y el canto inaudible: no- lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

de desarrollo neoliberal. Tal tensión se halla en la base de la llamada interculturalidad crítica, que cuestiona la institucionalidad basada en las políticas pro-indígenas promovidas desde la década de los noventa bajo los lineamientos de Unesco, la cual replica relaciones jerárquicas de poder con el fin de lograr la adaptación de las y los sujetos y comunidades indígenas al sistema occidental imperante (Walsh, 2012).

### *Lugar de memoria relocalizado: recreación del floreo altiplánico en la pampa*

Una práctica propia del altiplano, desde donde vinieron los antepasados de Rosa y recreada por ella y su familia en la pampa (lugar a donde emigraron), es el ritual agrícola de contabilización, marcaje y adorno –floreo– del ganado, especialmente llamas y alpacas, los cuales en la pampa son reemplazados por ovejas, cabras y corderos. Los animales son marcados con un corte en la oreja y decorados con adornos de lana teñida de colores, fabricados para la ocasión, y se interpretan canciones en aymara especialmente dedicadas a ellos que Rosa ha cultivado desde su infancia.

Esta ceremonia milenaria, que vincula a los animales, la comunidad, la naturaleza y las divinidades en función de la prosperidad del ganado, es quizás la principal del mundo andino, tanto aymara como quechua y comporta “aplicaciones técnicas propias relacionadas con el tiempo y espacio de pastoreo cotidiano, apuntando a una estrategia de crianza de la ganadería de camélidos” (Mamani, 2017:23). Su vigencia en las tierras altas del área surandina constituye la reafirmación de la viabilidad de un modo de vida en condiciones extremas de aridez y altitud (Mamani, 2017). En la región de Tarapacá, sin embargo, se reduce a unas pocas comunidades del altiplano escasamente habitadas como Isluga, Colchane, Cariquima y Chulluncane, donde es reprimida por la Iglesia Evangélica dominante allí. Dice Rosa: “los evangélicos consideran las costumbres como paganas, y las prohíben. No han sabido comprenderlas como parte de nuestra relación con la naturaleza” (R. Qhispi, entrevista personal, marzo de 2020).

Aun así, se realizan ceremonias, más bien privadas, organizadas con ayuda de familiares y amigos que llegan desde las localidades urbanas donde se han radicado. Como me ha explicado Rosa, “la celebración es muy íntima. Tiene su parte ritual, con sacrificio de animales: matar un llamo blanco o una oveja blanca. En el altiplano se mantiene más, pero ya ahora hasta eso se está perdiendo, a pesar de que se hacen grandes esfuerzos” (R. Qhispi, entrevista personal, septiembre de 2018).

La k'illpha –como se denomina en aymara– es una celebración de varios días de duración y alta complejidad simbólica. Como escribe Mamani:

Por medio de la ritualidad se materializa el sentido de reciprocidad entre las familias andinas y entre éstas y las deidades o divinidades sobrenaturales. El hombre, la naturaleza, los animales y la música forman un cuerpo estructurado que interactúa en el mundo aymara como parte del sentido holístico, en el que las aspiraciones de la gente son concedidas, de esta forma se establece el equilibrio entre el cosmos y la vida terrenal (2017:6).

La música juega un rol central articulando y habilitando los diferentes momentos. Las mujeres cumplen un papel principal en los cantos, aunque no exclusivo, acompañados

Rosa y el canto inaudible: no- lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

de instrumentos de cuerda, siendo el más característico la bandola –similar al charango boliviano–. Cada grupo de animales posee su propia canción, caracterizada por diferentes melodías y textos alusivos a ellos, que identifican y singularizan su cualidad y su razón de ser (Mamani, 2017).

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

Dentro de estas canciones se distinguen las siguientes: para mamali (llama hembra), para tatali (llamo macho), para chupikila (alpaca hembra), para paquli (alpaca macho), para kumpitisa (ovejas) y para toro-torito (cordero o buey). Todas ellas se practican solo en el ritual de celebración de ganados, no pudiendo ser ejecutadas en otro tipo de ceremonias (Mamani, 2017). Pero no solo se interpretan, sino también se crean canciones dedicadas a cada animal. Así lo describe Rosa:

Nosotros muchas veces creamos canciones antes del floreo para poder cantarlas a nuestros animales. Tenemos regalones o regalonas. Entre esas canciones, una que queremos mucho está relacionada con las ovejas. Habla sobre la oveja, dice que uno la saca a pastar y nos dan leche, lana, quesito... En el fondo le hacemos cariño a través de la canción y relatamos un poco de lo que hace la oveja, de eso se trata la canción. Sacar un tema dedicado a un animal tan noble como es la oveja, uno le hace cariñito con la voz. Yo antes todo lo que hacía lo escribía en un cuadernito, pero hay que buscarlo en la Huayca. Ahí tengo todo escrito, así lo dejaba registrado para que no se me olvidaran las canciones. Existe un repertorio, para darte un ejemplo, si tú hiciste una canción y gustó, queda en el tiempo (R. Qhispi, entrevista personal, junio de 2019).

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

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

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

Rosa y el canto inaudible: no- lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

Así, la recreación por parte de Rosa y su familia en espacios de la pampa constituye un lugar de memoria relocalizado y resignificado, fruto de su agencia y resistencia, cuyo fin es perpetuar una tradición en extinción. Lugar de memoria que, a su vez, se va borrando producto de su propia inviabilidad al interior de un modelo socioeconómico disfuncional a las dinámicas temporales, económicas, territoriales y comunitarias que constituyen la práctica.

### *Lugar de memoria deslocalizado: actuaciones urbanas y registro discográfico*

Por último, en el contexto urbano se construyen lugares de memoria deslocalizados (presentaciones, registros discográficos y otros) que apuntan hacia la proyección, transmisión y preservación del canto tradicional, dando cuenta del discurso de Rosa y su apropiación del rol de cantora aymara y educadora intercultural. Este es reflejo de las complejas negociaciones de significados que ella lleva a cabo en el marco de estrategias tanto de adaptación como de resistencia.

Su proyección como cantante tradicional, al tiempo que adopta una postura conservadora por su adhesión a marcas identitarias que responden a una tradición legitimada por la institucionalidad, manifiesta su resistencia indígena en la prescindencia de la técnica vocal y la instrucción musical occidental, así como en su insistencia en la transmisión de la lengua, como modo de frenar su acelerado proceso de extinción.

La masiva migración a la ciudad, la incorporación al sistema capitalista urbano y sus dinámicas comunicacionales, y la pérdida de la práctica tradicional del canto femenino andino, así como la dificultad de participar en las instancias comunitarias, son factores que inciden en la autoidentificación de Rosa como una artista de proyección, en contraste con la cantante de comunidad. Esto se suma a la funcionalidad de su canto dentro de su labor de difusión de la música y la lengua aymara, en cuanto educadora intercultural que ha venido desarrollándose desde hace más de tres décadas, realizando diversas actuaciones tanto dentro como fuera del país.

En 2008 fue reconocida con el Premio a la Trayectoria Artística Santos Chávez en la Bienal de Arte Indígena, realizando, a raíz de ello, presentaciones en el Teatro Nescafé de las Artes en Santiago y otros escenarios de la capital y de diversas regiones. El mismo año, fue parte de la obra *Ayni*, compuesta por el músico Andreas Bodenhofer y presentada junto a la Orquesta Sinfónica de Stuttgart en el festival de música contemporánea de dicha ciudad germana. Ha participado también en *Tambo Andino*, el mayor evento urbano anual que reúne a los pueblos indígenas de la región de Tarapacá en Iquique.

Dichas prácticas deslocalizadas –en contextos urbanos diversos, tanto dentro como fuera de las fronteras regionales y nacionales– revisten para ella un enorme valor, diferente y complementario a la experiencia comunitaria. Comenta Rosa: “Es distinto cantar entre tu gente, ya sea en el pueblo, en la ciudad o en el campo, que cantarle a un público. Con tu gente, tú estás compartiendo algo común, con el público estás difundiendo tu cultura. Ambas cosas son muy valiosas” (R. Qhispi, entrevista personal, junio de 2019). Al mismo tiempo, manifiesta que la identidad de “artista de proyección” puede ser para ella incluso más relevante que el de cultura tradicional, al ser asumida

Rosa y el canto inaudible: no-lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

como identidad viable: “Yo no practico tanto el canto en contexto tradicional. Tampoco es necesario. Cuando yo puedo lo hago” (R. Qhispi, entrevista personal, junio de 2019).

La afirmación da cuenta de las operaciones de selección y construcción que realizan los propios cultores, incluida la decisión acerca de lo que “es necesario” preservar o no, con independencia de los criterios patrimonializadores que imponen a la realidad dinámica de las y los sujetos indígenas la obligación de conservar incluso aquello que se ha vuelto prescindible.

## Uma Nayra: mediatización y resistencia al no-lugar

Uno de los más relevantes productos de la labor de transmisión musical desarrollada por Rosa es la colección de canciones tradicionales grabadas por ella en castellano y aymara, que componen el disco *Uma Nayra* (2003), producción independiente cuyo nombre se traduce como “ojo de agua”. Este alude a las pequeñas lagunas que se forman en el desierto y en las cuales, según la creencia aymara, habita el espíritu de la música, llamado el sereno.

El álbum, algunos de cuyos temas se encuentran publicados en YouTube, ha sido ampliamente utilizado en establecimientos preescolares en el marco de la educación intercultural bilingüe, tanto en la región de Tarapacá como más al norte, en Arica y Parinacota.

El disco se constituye como un lugar de memoria deslocalizado, una mediatización tecnológica independiente del territorio y capaz de superar hasta cierto punto el no-lugar. Por un lado, al tratarse de una autoproducción realizada al margen de la institucionalidad, permite a Rosa autorrepresentar su rol de cantora y educadora intercultural de acuerdo a sus nociones de tradición e interculturalidad. Por otro lado, el registro fonográfico posibilita la proyección de su canto no solo a los niños en la urbe, sino, potencialmente, a todo el mundo a través de internet.

Esto abre una multiplicidad de nuevos procesos, vinculados tanto al fortalecimiento de la identidad étnica en relación con oyentes de diferentes sectores de la sociedad como al influjo de la tecnología y el sonido en la construcción de la identidad musical. La ausencia de la experiencia comunitaria en la interpretación en el estudio de grabación representa, sin embargo, una carencia considerable. Según ella lo expresa:

Tiene que ver con la comunidad, hay una conexión entre todos, se disfruta, se comenta, se comparte el sonido, la música. En el estudio, más que nada es para dejarlo plasmado en el tiempo, no hay comentario. Cuando uno canta con la gente se siente super bien, en el fondo es lo que a mí me gusta. Eso me pasa interiormente. La diferencia es que en el pueblo es mucho más completo, se siente la afectividad, estás en tu lugar (R. Qhispi, entrevista personal, junio de 2019).

El nexo voz-lugar en el caso del disco, en ausencia del vínculo territorial y comunitario, se potencia con la presencia de los animales como protagonistas en las letras de las canciones, que evocan contextos naturales tradicionales y simbolizan cualidades humanas. Como explica Rosa: “Cuando yo canto y los nombro, los evoco, los vivencio en mi mente (...) en el caso del lorito, él comunica, es conversador. El jaguar representa a la persona veloz” (R. Qhispi, entrevista personal, junio de 2019).

Rosa y el canto inaudible: no-lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

Como ejemplo, en la canción Verde Lorito, el ave aparece como una mediadora capaz de transportar a la franja selvática de los Yungas, denominada como ecorregión por la WWF (World Wide Fund for Nature), que se extiende desde el noreste al sur de Bolivia. Este espacio posee una significación personal para Rosa, ya que, además de su carácter de naturaleza virgen, se vincula a sus inicios como líder indígena siendo estudiante universitaria en Cochabamba, época en la que frecuentaba la parte de esta región más cercana a dicha ciudad boliviana. Es así como Rosa señala que “cuando canto ‘Verde lorito por qué no me llevas al pueblo de los claveles, a los Yungas nos iremos’, me imagino caminando por esos lugares tan verdes” (R.Qhispi, entrevista personal, 2019).

Pero, más allá de la evocación de un lugar en particular, es la estrecha relación afectiva con los animales la que, a través de la gran mayoría de sus cantos, los convierte en conectores privilegiados con un lugar de pertenencia identitaria que, mucho más que un suelo, es un conjunto de relaciones, significados, memorias y afectos.

## Conclusiones

La inaudibilidad del rol de la cantora tradicional andina como resultado de un silenciamiento histórico y estructural se corresponde con la carencia de un “lugar de enunciación” (Spivak, 1994) desde el cual hablar (y cantar) con voz propia (autorrepresentándose). A este no-lugar contribuyen factores socioeconómicos y geográficos vinculados a la migración a la ciudad, modelos culturales hegemónicos y jerarquías de poder que definen su doble subalternidad como mujer e indígena.

La integración al sistema neoliberal y la labor de Rosa Qhispi como educadora intercultural indígena al interior de una interculturalidad institucionalizada, y funcional al modelo de desarrollo imperante, encasilla su etnicidad y obstaculiza sus prácticas. La apropiación subjetiva del rol en la urbanidad y translocalidad (tránsito permanente entre espacios urbano y rurales) se realiza a través de prácticas musicales que se constituyen como lugares de memoria (Nora, 2009), en los cuales el canto se presenta como resistencia al no-lugar de enunciación y conexión con el territorio y la comunidad.

Los lugares de memoria establecen distintos niveles de dependencia territorial, pudiendo las prácticas musicales ser necesariamente localizadas en las comunidades de origen, adaptadas a otros espacios y contextos, o bien deslocalizadas como ocurre con el registro discográfico.

En este escenario, el disco, como producción independiente y lugar de memoria deslocalizado, aparece como una posibilidad de burlar el no-lugar, performando el rol mediante una autorrepresentación –un discurso propio de interculturalidad– y proyectando el canto tradicional a una audiencia potencialmente universal. Sin embargo, en cuanto práctica “de proyección” su desarraigo territorial y comunitario marca una diferencia importante respecto del canto “de comunidad”. Asimismo, la capacidad de la práctica musical de construir memoria y habilitar metáforas (a través del sonido y el lenguaje) permite a Rosa recomponer el vínculo con la comunidad y el territorio. La presencia de los animales en las canciones, con su profunda carga afectiva, potencia el nexo voz-lugar que opera en el canto.

Rosa y el canto inaudible: no- lugar...  
ROSARIO MENA LARRAÍN

## Bibliografía

- » Augé, M (1992). *Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodernité*. París: Editions de Seuil.
- » Bieletto, N. (2016). Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica. *Resonancias*, 20(38), 11-35.
- » De la Cadena, M. (2015). *Earth beings: ecologies of practice across Andean worlds*. Londres: Duke University Press.
- » De Nora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Diaz, A. (2019). *Y llegaron con cadenas. Las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá, Siglos XVII-XIX*. Iquique: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- » Gundermann, H. (2001). Procesos regionales y poblaciones indígenas en el norte de Chile. Un esquema de análisis con base en la continuidad y los cambios de la comunidad andina. *Estudios Atacameños*, 21(1), 89-112.
- » Mamani, M. (2010). Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aymara en el desarrollo musical del norte chileno. *Revista Musical Chilena*, 64(213), 90-102.
- » Mamani, M. (2017). *Patrimonio Cultural de K'illpha*. Iquique: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- » Nora, P. (2009). *Los lugares de la memoria*. Santiago: Lom Editores.
- » Spivak, G. (1994). Can the Subaltern Speak? En P. Williams y L. Chrisman (Eds), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (pp. 66-111). Nueva York: Columbia University Press.
- » Walsh, C. (2012). *Interculturalidad crítica y (de) colonialidad*. Quito: Abya-Yala.

Rosario Mena Larraín / rosariomenalarrain@gmail.com

Magíster en Musicología Latinoamericana Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. Cantautora, investigadora y periodista de la Universidad Complutense de Madrid, España. Ha publicado numerosos artículos sobre tradición oral y religiosidad popular indígena en medios especializados de internet y prensa escrita. Actualmente es asesora de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.