
La organización musical y social del conjunto de *kantu* en la comunidad de Quiabaya (provincia de Bautista Saavedra), Bolivia

André Langevin

En general, en las regiones autóctonas andinas, las reuniones musicales tienen lugar en el marco de las fiestas y en ellas se utiliza sólo un tipo de flauta. En la provincia de Bautista Saavedra, a menudo integrada a "la región de Charazani" (del nombre de su capital) o al "área kallawayá" (del nombre de la etnia que antes de la conquista de los Incas habitaba una región *muy* vasta (Saignes 1984)), la música *kantu*, producida por una orquesta que también es llamada así y que lleva el nombre y defiende el honor de un pueblo, es ejecutada con ayuda de flautas de Pan o zampoñas, que en algunos casos llevan dos hileras de tubos, con tambores (llevados por una parte de los flautistas) y a veces con un triángulo. Sus largas frases musicales(1), ejecutadas con un ritmo lento y majestuoso por veinte o treinta músicos de todas las edades (que en el conjunto de *kantu* del pueblo de Quiabaya, al menos, son ubicados según sus habilidades), pueden ser escuchadas de mayo a noviembre en la mayoría de las fiestas de la región de Charazani o también durante las kermesses organizadas en La Paz por emigrantes de la provincia que habitan en la capital. En la provincia, la orquesta de *kantu*, que toca tan bien en casa como en otros pueblos de los alrededores, es contratada habitualmente por el "preste" (o uno de los "prestes") de una fiesta, durante la cual los hombres y mujeres presentes pueden formar parejas libre-

mente y ejecutar, al ritmo de las piezas de *kantu*, una danza elegante en la cual el hombre a menudo hace dar vueltas a la mujer. Una parte del público prefiere escuchar la música y, cuando varios conjuntos se hacen presentes, verlos competir. En un verdadero alarde de sus habilidades, los músicos dejan sus pulmones en las flautas (algunas de las cuales miden alrededor de 70 centímetros) para no "perder la melodía" y defender la reputación de su pueblo. Coordinado musical y socialmente por sus dos miembros más ilustres (los *guías*), el "*kantu* de Quiabaya" ensaya antes de cada fiesta para renovar su repertorio y mantener la calidad de ejecución; en esta ocasión, el grupo de músicos, por medio de una ofrenda, se asegura también la protección de la Madre Tierra (*Pachamama*).

La comunidad de Quiabaya es un pequeño pueblo de treinta casas situado en las laderas del cerro *Akhamani*, a 3,100 m. de altura(2). Antes de la conquista, su territorio formaba parte del ayllu K'aata, cuya disposición sobre las laderas de la montaña estaba representada metafóricamente por la configuración de un cuerpo humano (Quiabaya ocupaba el lugar de la pierna derecha) (Bastien 1979: 102). Todos los habitantes del pueblo son agricultores y poseen algunos o muchos animales. Los cultivos principales son el trigo y el garbanzo. Las primeras labores empiezan a fines del mes de agosto y las cosechas se prolongan a veces hasta fines de julio. Ocasionalmente, algunos pobladores parten por varias semanas o meses hacia las regiones auríferas del Río Beni y sus afluentes, para regresar en julio, cuando comienzan las principales fiestas de la región. La tercera parte de los nativos de Quiabaya viven en la capital boliviana o en alguna otra ciudad, pero cada año, a comienzos de agosto, muchos asisten a la fiesta de la santa patrona del pueblo, la Virgen de las Nieves. Los que viven en el pueblo forman una sociedad más bien endógama, donde la diferencia social no es muy marcada. La autoridad formal está representada por el secretario general, elegido anualmente por los miembros de la comunidad, pero esta función es más un rito de pasaje, como el encargarse de una parte de la organización de la fiesta principal del pueblo. La institución política principal es más bien la asamblea comunal (habitualmente semanal, pero en ocasiones ad hoc), que permite a todos los miembros adultos, hombres y mujeres, expresarse y ponerse de acuerdo sobre las opciones que se les ofrecen.

La producción de la música *kantu* es una actividad bastante importante para los miembros de Quiabaya: no solamente más de la mitad de los días de fiesta del pueblo son acompañados con este tipo de música, sino que además de mayo a noviembre la orquesta participa en la fiesta principal de varios pueblos de los alrededores. Asimismo, es contratada regularmente para tocar en Rosaspata (prov. de Huancané, Perú) y alguna vez tocó hasta en Vilque Chico y Cajata (en la misma provincia peruana); ocasionalmente ha actuado en La Paz, durante kermesses o en grabaciones sonoras (tres sesiones de grabación entre 1952 y 1967).

Mi investigación etnográfica ha sido realizada principalmente en español, durante varias temporadas de una duración total de doce semanas (entre setiembre y noviembre de 1983 y entre junio y agosto de 1984). Una parte de mis notas

de campo sirvieron para la elaboración de una memoria de maestría en antropología: *La production sociale de la musique de Kantu dans un village quechua de la province de Bautista Saavedra, Bolivie: Premiers jalons d'une ethnographie* (Universidad de Laval, mayo 1987), que describe sobre todo el aprendizaje musical y el status social del músico, la organización musical y social del conjunto de *kantu*, la fabricación, nomenclatura y el registro de las siringas (zampoñas) y, finalmente, la función de la segunda hilera de tubos que poseen algunas siringas, función que desde hace más de un siglo es materia de debate en la etnomusicología. Algunos datos suplementarios provienen de una corta visita a la región efectuada en 1987.

Este artículo sólo pretende presentar una serie de datos etnográficos sobre la organización de la orquesta de Kantu de la comunidad de Quiabaya y compararlos con el estudio etnográfico realizado recientemente por Thomas Turino en la región de Conima, con la intención de plantear algunos interrogantes sobre el tema.

LA ORGANIZACION MUSICAL DEL CONJUNTO KANTU

El *kantu* contemporáneo está conformado por veinticuatro flautistas (de los cuales alrededor de seis tocan al mismo tiempo un tambor) y un ejecutante de triángulo. Esto es lo que se llama una *tropa* de *kantu*; cuando el número de flautistas (y de flautistas-tamborileros) disminuye a la mitad, se habla entonces de una *media-tropa*. En la *media-tropa* se utilizan doce flautas diferentes: la mitad son del tipo *arka*, con siete tubos principales, la otra mitad son flautas *ira*, que sólo tienen seis tubos principales(3). Las flautas *arka* y las flautas *ira* producen respectivamente una misma escala de sonidos, pero dentro de seis registros diferentes. Las dos escalas son exclusivas y complementarias, y la música *kantu* puede utilizar todos los grados que proporciona esta combinación, lo que en la práctica sólo ocurre en algunas piezas llamadas "marchas". Para un registro dado, la gama resultante comienza con el primer tubo de la flauta *arka* y prosigue con el primer tubo de la *ira*, luego el segundo de la *arka*, el segundo de la *ira*, y de este modo se sigue hasta el último de la flauta *arka*, que tiene un tubo más que la *ira*. Por tanto, ninguna melodía podría ser reproducida sin contar por lo menos con una flauta *arka* y una flauta *ira* de un mismo registro. En Quiabaya, los pares de flautas complementarias más largas y, por lo tanto, aquellas que tienen el registro más bajo, son las *toyo*. Siguen, con una quinta más alta, las *sanga*; luego, a una cuarta de éstas (por consiguiente a una octava de las *toyo*), las *wajo*. Según el mismo patrón, las *alto malta*, las *wajo malta* y las *suli* completan la serie. La *media tropa* tiene entonces un músico que toca la *toyo arka* y uno que toca la *toyo ira*; uno la *sanga arka* y uno la *sanga ira*; etcétera; y la *tropa* lleva dos de cada uno de estos instrumentistas. Los diferentes pares de músicos, cada uno dentro de su registro, tocan paralelamente la misma melodía, al mismo tiempo que el ejecutante del triángulo y los flautistas-tamborileros marcan el compás con sus instrumentos de percusión.

Abro un paréntesis para señalar que, según los datos de Girault, hace veinticinco años la orquestación del conjunto y la nomenclatura de los instrumentos eran diferentes: el 17 de julio de 1960, en el conjunto *kantu* de "Killabaya", las tallas (o registros) de las flautas, en número de cuatro, se llamaban *altu mamay*, *mamay*, *iskay* y *chilu* o *tutu*, midiendo el tubo más largo de cada una 80, 40, 20, y 10 centímetros respectivamente (Girault 1973: 1071). Una octava separaba pues estos registros de instrumentos tomados de dos en dos y en orden. Menciono igualmente que, según el *guía* Joaquín M.(4), el *kantu* apareció en la época de su padre (años 10 ó 20)(5), y que las siringas que se tocaban entonces eran llamadas *chiriguanas* y no tenían los registros *wajo malta*, *wajo* y *toyo*. Ellas sólo tenían tres registros *de octavas*. Por su parte, el *guía* BQ no da ninguna indicación cronológica: "antes no habían sino dos registros: la *sanga* y el *alto malta*; hoy tenemos además el *tojo*, el *wajo*, el *wajo malta* y el *suli*". Parece, entonces, que en las últimas décadas la orquestación del conjunto *kantu* se ha complicado, pasando de dos o tres registros de siringas "a la octava", a cuatro registros, siempre "a la octava", después a seis o aun, como veremos, a siete registros diferentes, pero separados por quintas o cuartas. Si me fío de tres transcripciones musicales efectuadas por los d'Harcourt (1959: 112-113) a partir de tres grabaciones de Girault (y que contradicen el texto de este último (1973)), el pueblo de Niño Korin, en 1956, ya había introducido el uso de las quintas y cuartas paralelas. Estos cambios en la orquestación habrían sido acompañados, por consiguiente, de una modificación radical en la nomenclatura de los instrumentos. Notemos que los dos *guías* han explicado las características de la orquestación de antaño con la ayuda de la nomenclatura de hoy.

Para regresar a la organización de la orquesta de hoy, cada músico es el titular de un puesto, y los veinticinco puestos tienen el nombre de los veinticinco instrumentos de la tropa. Así, un músico cuyo instrumento es un *wajo arka* dirá: "yo toco..., yo hago... o yo soy... (el) *wajo arka*". No todos los puestos tienen las mismas dificultades. Las flautas más largas son las más difíciles de hacer sonar y se dice que hay que ser especialmente hábil para tocarlas bien. Aquí hay que diferenciar la capacidad de soplar bien el tubo, es decir sin que se produzcan armónicos más fuertes que el sonido fundamental, de la capacidad de soplar de modo tal que surja el sonido del instrumento dentro de la masa sonora ambiental. Del músico que toca con fuerza excepcional se dice que "hace escuchar a los demás". No provocar armónicos más fuertes que el sonido fundamental es más un prerrequisito que una cualidad: e aquel que no lo logra, le falta; mientras que el músico que "hace escuchar" por la fuerza de los sonidos que emite, destaca(6). Desde el punto de vista acústico, estas dos acciones están correlacionadas: mientras más poderoso sea el sonido por la fuerza y densidad del soplar y mientras más largo sea el tubo, más difícil será no producir armónicos. En la práctica, sólo los que tocan el *toyo* y, en menor medida, los que tocan la *sanga* se ven considerablemente afectados por esta dificultad. Ahora, si las siringas son cada vez más fáciles de tocar a medida que su volumen decrece, se considera que los instrumentos más pequeños (el *suli*) son difíciles de manejar con la precisión requerida

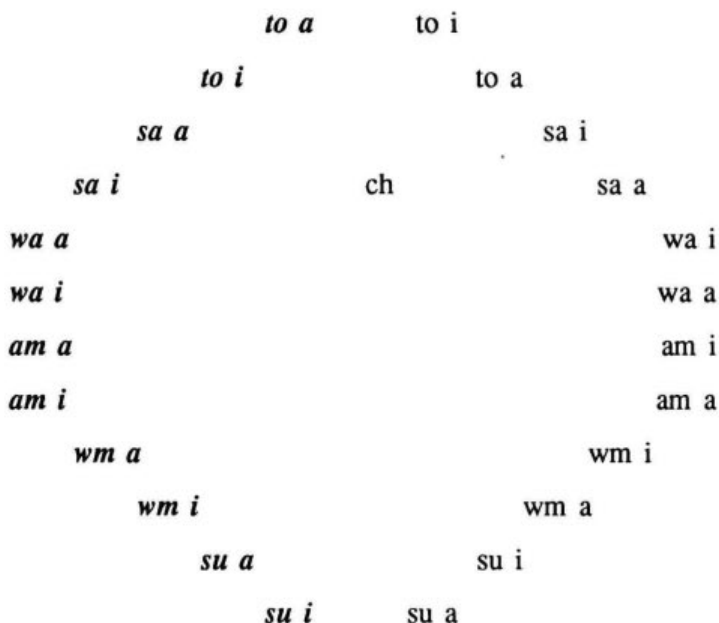
debido a la proximidad de sus tubos y la pequeñez de su abertura. Uno debe saber igualmente que una variación, sea en la fuerza del soplo o del ángulo en que el instrumento se coloque sobre los labios, tendrá sobre la altura de la frecuencia fundamental consecuencias mucho más notorias si la siringa utilizada tiene un registro más alto. En efecto, es sobre todo el ejecutante de *suli* el que puede, por falta de precisión, llamar la atención sobre la mala calidad de su ejecución.

La posición de los músicos en una orquesta completa (*tropa*) es una respuesta lógica a las restricciones derivadas de la repartición de la escala musical en dos "mitades" o tipos de instrumentos. Para no perder el hilo de la melodía, especialmente cuando otro conjunto *kantu* se aproxima, es esencial que un músico que toca una flauta del tipo *arka*, por ejemplo, perciba claramente las notas complementarias de por lo menos un músico que toca una flauta del tipo *ira*, en el mismo registro. Por consiguiente, cuando un conjunto entra en un pueblo y cada vez que debe desplazarse, sus músicos circulan en dos filas paralelas, en el orden indicado en la figura 1. Si se detienen en la plaza del pueblo o en el patio de un preste, o si se reagrupan después de una pausa, su configuración se vuelve circular, tal como se indica en la figura 2. El código de estas figuras es el siguiente: "a" quiere decir *arka*; "i", *ira*; "t", *toyo*; "sa", *sanga*; "w", *wajo*; "am", *alto malta*; "wm", *wajo malta*; "s", *suli*; "ch" *ch'iniska* (triángulo), y el subrayado diferencia dos músicos que tocan instrumentos idénticos.

Figura 1

<i>to a</i>	ch	to i
<i>to i</i>		to a
<i>sa a</i>		sa i
<i>sa i</i>		sa a
<i>wa a</i>		wa i
<i>wa i</i>		wa a
<i>am a</i>		am i
<i>am i</i>		am a
<i>wm a</i>		wm i
<i>wm i</i>		wm a
<i>su a</i>		su i
<i>su i</i>		su a

Figura 2



Cuando el grupo está en la primera posición (fig. 1), cada flautista tiene, delante o detrás suyo, e igualmente a su derecha o a su izquierda, un flautista complementario. Por ejemplo, uno de los músicos que toca una *sanka arka*, (*sa a*), tiene a un metro detrás suyo a un primer flautista complementario que toca una *sanga ira* (*sa i*), y hay un segundo a dos metros de su derecha: (*sa i*). Pero cuando la orquesta toma la segunda posición (fig. 2), *sa a* (para tomar el mismo ejemplo), no tiene como pareja sino a *sa i*. Esto explica que *sa a* y *sa i* (y no *sa a* y *sa i*) sean considerados como una pareja de flautistas (un *par*(7)); y lo mismo sucede para *to a* y *to i*, *to i* y *to a*, *sa i* y *sa a*, *wa a* y *wa i*, *wa i* y *wa a*, *am a* y *am i*, *am i* y *am a*, *wm a* y *wm i*, *wm i* y *wm a*, *su a* y *su i*, *su i* y *su a*. Pero también es el caso de *to a* y *to i* e igualmente el de *su i* y *su a*: los dos ejecutantes de *toyo* de la primera fila y los dos de *suli* de la última fila están en efecto doblemente emparejados, porque cuando la orquesta forma un círculo, ninguno de estos músicos, contrariamente a todos los otros, pierde a su vecino lateral. A la pregunta "¿quién es tu par?", Francisco Q (que ocupaba el lugar *su i*) me respondió, lógicamente: "Germán P (*su a*) y Pedro Q (*su a*)", estando ubicado el primero a su izquierda y el segundo delante de él cuando el conjunto está en marcha y pasando Pedro Q. a su derecha (para estar más cerca de él que

Germán P) cuando el grupo forma un círculo. Estos dos *toyo*, que son también los dos *guías* del grupo, y esos dos *suli* son con mayor motivo parejas, ya que a menudo son ellos quienes comienzan las piezas musicales, lo cual puede hacer sólo una pareja. Además, como los otros dos ejecutantes de *toyo* (*to i* y *to a*) son los dos *tras-guías*, y con ese título ellos pueden reemplazar a los dos *guías*, se considera igualmente que ellos forman un par. Por otra parte, aun cuando ellos no reemplazan a los *guías*, les toca igualmente estrenar una pieza juntos. Notemos que normalmente se emparejan dos músicos que soplan con la misma fuerza.

Según Girault, veinticinco años atrás, los grupos eran menos ordenados:

“Los músicos se colocan como quieren, esto cuando la orquesta está formando un círculo, y también cuando está colocada en dos filas, como ocurre a menudo durante la formación en marcha (...). Sólo se observó la siguiente disciplina: desde el instante en que los instrumentos se constituyen en pares, el ejecutante de una siringa *ira* está en compañía de aquel que toca la siringa *arka*, siendo de alguna manera su *alter ego*” (1973: 54).

Musicalmente, el grupo pierde su eficiencia a medida que sus músicos lo van abandonando (sobre todo por ebriedad), no sólo porque el número de flautistas disminuye, sino también porque los músicos que tocan normalmente en pareja se quedan solos. A la inversa, aunque la orquesta completa tiene veinticuatro flautistas, se dice que algunos músicos suplementarios pueden reforzarla (aunque el riesgo de error aumente). Entonces, ¿por qué ese standard de veinticuatro flautistas?

En la Bolivia india, *tropa* es a menudo un término genérico que describe a un “conjunto musical indígena” sin mencionar un número preciso de músicos:

“Los grupos musicales de los indios (*tropa*) ...no presentan diferentes tipos de instrumentos musicales tocando juntos... Una *tropa* de indios consiste de seis, doce, catorce, o hasta treinta y más músicos. Aunque en la mayoría de los casos el número de músicos no está reglamentado, ya que los diferentes instrumentos grandes del mismo tipo pueden ser tocados por más de una persona, en vista de que los instrumentos están afinados en tres o cuatro registros diferentes, puede haber a menudo dos o cuatro veces más el número de músicos. Por lo tanto, una *tropa* a menudo consiste de seis o doce músicos” (Baumann 1982: 82).

Pero en Quiabaya, en Niño Korin, en Chupuico (algunos dicen Chupuipo), en Amarete (y probablemente en otros lugares de la provincia), *tropa* no designa al grupo musical, sino el número ideal (y a menudo real) de flautistas en el grupo: “*Tropa* no se utiliza para referirse al grupo musical. Diremos más bien “los *pinkillo*” o “los *kantu*”. Pero el fabricante de flautas puede preguntarle a un cliente: ¿Qué te hago, una *tropa*?” (Feliciano P.). El siguiente comentario de Dionisio T. de Chupuico es igualmente claro: “Hemos venido de Chupuico el 6 de agosto; éramos 19 ó 20 personas: una *tropa* o más bien un poco menos”. El primer y a veces único criterio utilizado por muchos informantes para calificar

de "buena" una pieza de *kantu* es que el grupo que la produce presente veinticuatro flautistas. Paralelamente, cuando un conjunto es contratado, se pide usualmente que esa misma cantidad de músicos vaya al evento. El número de veinticuatro se ajusta bien a la estructura del conjunto *kantu*, que lleva doce instrumentos diferentes, y aquí la costumbre contractual parece ratificar un principio estético. Pero en Amarete, cabeza del cantón vecino, el carácter limitante de este número depende más de consideraciones económicas que de una elección estética, pues en este pueblo, mientras que los conjuntos de montoneros y las comparsas pueden incluir treinta o cuarenta flautistas (manipulando, en una proporción aproximada, flautas dulces de dos registros diferentes), cuando se trata de honrar un contrato fuera del pueblo, "solamente veinticuatro flautistas seleccionados" harán el viaje (Delfín I.). Por último, es posible además que este número sea una especie de fetiche a partir del cual se habrían creado normas.

Si hay más de treinta músicos, además de aumentar (por pares) el número de flautas de los registros *sanga*, *wajo*, *alto malta* y *wajo malta*, se introduce un par de un nuevo instrumento llamado *campanilla*, que, a la octava del *wajo malta*, se convierte en el instrumento más pequeño de la orquesta. "Un solo par de campanillas ponemos: es *cantante*, mas silba. Un instrumento tan pequeño es difícil de tocar" (Luis T.). Sin embargo, el conjunto no puede sobrepasar los treinticinco músicos, repartidos como sigue: dos pares de *toyo*, tres pares de *sangas*, tres pares de *wajo*, tres pares de *alto malta*, tres pares de *wajo malta*, dos pares de *suli*, un par de *campanillas*, y un triángulo. No se incluye sino un par de *campanillas* y no se aumenta el número de los *suli* porque estas flautas tienen "más voz" y "se hacen escuchar más" que las otras. Tampoco se aumenta el número de los *toyos* ya que "esto cambia el *tono* del *kantu*" y (como veremos luego) los músicos que ocupan estos puestos tienen funciones musicales y sociales particulares que serían probablemente difíciles de reformular para acomodar dos *toyos* más.

En la práctica, cuando el grupo es contratado y se presenta en un pueblo, el número de flautistas es a menudo veinticuatro; si no media un contrato y toca "voluntariamente", puede tener un número de flautistas un poco diferente, generalmente en pares. Si no se llega a reunir el número standard de instrumentistas (y para hacerlo pueden aprovechar un poco la disponibilidad de uno o algunos músicos amigos que no son del pueblo), se "sacrifica" primeramente un par de *sulis*, instrumentos más fáciles de percibir y más difíciles de tocar.

Acontece también que poco después de la aparición del *kantu* en la plaza de un pueblo, el número de músicos aumenta ligeramente debido a la llegada de retrasados. Sin embargo, tales irregularidades son menos comunes si el grupo toca en la capital de la provincia, especialmente porque en el momento en que hacen su entrada a la plaza principal hay numeroso público que los observa y esto es de gran importancia para los músicos.

La organización espacial de los instrumentistas reviste una relevancia no solamente estética y musical, sino además "estratégica". Cuando diferentes grupos de *kantu* se presentan en un mismo pueblo, un "encuentro" (*choque*) es siempre

posible. Se origina una especie de competencia: cada conjunto toca al máximo de sus fuerzas para resistir al vecino y, si es posible, hacerle perder la melodía.

“[Si faltan músicos], se obliga a los jóvenes [a entrar a la orquesta], pero no demasiado jóvenes, porque a veces hay peleas, choques con *kantus*; uno debe tener cierta experiencia. [El conjunto] que toca más fuerte hace callar al que está a su lado”.

Pablo T. añade que ciertas piezas presentan un riesgo cuando se suscita una pelea: “Hay ritmos(8) corrientes, y hay ritmos lentos, que no son tan buenos: nos pueden hacer callar. Una pieza tiene que ser medio-corrída”. Mi informante parece expresar que cada pieza tiene su propio ritmo determinado por el compositor. Sin embargo, la mayoría de las piezas ejecutadas por los conjuntos de Quiabaya, Niño Korin y Charazani durante mi permanencia tenían más o menos el mismo tempo: 82 ó 84, a veces 80 ó 86 golpes por minuto; pero en un choque, estas pequeñas diferencias probablemente tienen su importancia.

En el contexto heterofónico de estos encuentros, la formación en filas paralelas, más cerradas, tiene una cierta ventaja; pero cualquiera que sea su disposición, nada impide a un conjunto que está en dificultades apañarse más: “Cuando hay un choque, podemos acercarnos nomás (Ramón Q.)”. Un asiduo observador de los grupos *kantu* (Antonio S. de La Paz) ha explicado que a veces las flautas más cortas se acercan a las flautas más largas para asegurar que la parte más vulnerable de la orquesta no falle. Sabemos, en efecto, que, especialmente en un contexto donde las interferencias ocupan un espacio sonoro importante, las frecuencias bajas son más difíciles de percibir que las altas.

Varias veces he observado el encuentro de dos conjuntos *kantu*: éstos se inmovilizan el uno al lado del otro y cada uno continúa con determinación la melodía que ha comenzado. Pero jamás he asistido a una derrota; sucede con más frecuencia que la fuerza del sonido de la más pequeña o de la menos fuerte de las dos orquestas disminuye un poco, probablemente porque algunos de sus músicos no logran poder seguir tocando durante la pelea sonora.

Bellenger (1984) informa sobre la Isla Taquile: “A través de la música las dos orquestas de siringas de la Isla se enfrentan (*‘chuqui’*) ante la mirada de las autoridades, que designan a los vencedores”. ¿Pero se enfrentan aquí los dos grupos como los de la provincia de Bautista Saavedra, tocando al mismo tiempo y uno al lado del otro? ¿O tocan uno después del otro para permitir a las autoridades juzgarlos mejor? La segunda manera no es desconocida en Charazani, donde el 6 de agosto (Fiesta de la Independencia), los conjuntos de *kantu* de diferentes pueblos, después de haber librado algunos choques durante el día, se reúnen delante de las autoridades provinciales y ejecutan por turno una pieza corta para que un vencedor pueda ser declarado.

Los choques de la provincia de Bautista Saavedra recuerdan también un acontecimiento anual que tiene lugar en Huancané (Perú), en la festividad de la Santa Cruz:

“Los [ejecutantes de flauta de Pan] que participan, hombres de todas las edades, se reparten en dos grupos de doscientos cincuenta músicos que tocan la misma melodía, pero con desfase importante. Bajo la dirección de sus jefes provistos de banderas blancas, cada grupo trata de rodear corriendo al grupo adversario para obligarlo a tocar al mismo tiempo que ellos” (Bellenger 1981: 9).

Durante las fiestas, los conjuntos *kantu* son juzgados informalmente por los espectadores según la calidad de sus interpretaciones (se preocupan sobre todo por la fuerza sonora y la coordinación de la orquesta), pero además según la calidad de su repertorio. Por lo tanto, para atraer el favor del público, las orquestas deben presentar piezas que inviten a bailar y ampliar regularmente su repertorio(9).

Por consiguiente, en Quiabaya las fiestas son precedidas de una o varias “prácticas” que sirven para escoger nuevas composiciones, para ensayarlas y para hacer un pago (*chujatakuy*, en quechua) a la *Pachamama* para que el acontecimiento esperado se desarrolle sin tropiezos.

Es sorprendente leer en Cachau (1980): “...los grupos de música tradicional no ensayan jamás antes de una fiesta” (p. 16) o “la música se toca únicamente en las fiestas...; los músicos jamás ensayan una pieza entre las fiestas: la música vive en ellos” (p. 63). Esto no ocurre en la provincia de Bautista Saavedra, pero quizás sea así en la vecina provincia de Camacho, que también forma parte de la muestra de la etnomusicóloga. Si así fuera, estos músicos no renovarían su repertorio o lo harían, pero sin practicar las piezas en grupo antes de ejecutarlas en público, lo cual nos parece difícil, por no decir imposible.

En Quiabaya, antes de la mayoría de las fiestas, se organizan por lo menos dos ensayos. Estos tienen lugar sobre todo en la noche, en el patio de la casa del contratista, el miembro de la orquesta que ha firmado el contrato del grupo, quien recibe de la otra parte, el preste, alimentos, bebidas alcohólicas, coca y cigarrillos que los músicos consumirán durante el ensayo. En los ensayos no se repiten piezas del repertorio antiguo. La primera reunión permite a los músicos escoger una o dos piezas nuevas. Para hacer esto, con la ayuda de una flauta de Pan completa (resultado de la yuxtaposición de las hileras *arka* e *ira*), cada compositor que desea presentar una pieza nueva, la toca delante de los músicos presentes. Estos, a su turno, reproducen la melodía en conjunto, soplando apenas sus flautas, y después se pronuncian sobre sus méritos, calificándola, por ejemplo, de agradable o, por el contrario, de inapropiada para ser bailada, lo que acarrea su aceptación o su rechazo(10). En este último caso, la diplomacia se pone de manifiesto: Joaquín M., cuando era joven, presentó una pieza que fue aceptada y que es ejecutada todavía, pero después se desanimó de presentar otras ya que siempre le decían que debía cambiar tal o cual parte. La pieza que es aceptada es repetida varias veces, adquiriendo los músicos gradualmente más seguridad en la ejecución. Según sea necesario, se efectúan una o dos reuniones más de este tipo. La última tiene lugar algunos días antes de la fiesta, y después de la recapitulación de las nuevas piezas del año en curso, se termina siempre

con un ritual: del interior de la casa del anfitrión, el oficiante (*yatiri*) invita a cada músico, comenzando por los más viejos, a depositar, entre dos tragos de alcohol, un poco de algunos ingredientes (coca, azúcar, sal, alcohol, flores secas, confetti, incienso, grasa de llama) sobre una pieza de algodón. La ofrenda así constituida es colocada y después quemada dentro de la cavidad de un muro de contención del patio (el *cabildo*), "para que no nos emborrachemos, para que no nos peleemos, para que no hayan accidentes (durante la próxima fiesta)" (Luis T.).

Teóricamente, todos los músicos deben participar en los ensayos, pero se tolera que algunos no vengan nunca. En el ensayo del 4 de agosto de 1984 (que se desarrolló desde las 21.30 horas hasta las 2.30 horas), estuvieron presentes poco más de una docena de músicos. (Ese año muchos músicos estaban todavía terminando de cosechar el trigo). Me impresionó el contraste entre el desarrollo del ensayo musical propiamente dicho, algo descuidado y rutinario, y el de la ceremonia subsiguiente, caracterizada por su seriedad. El ensayo parecía destinado sobre todo a asegurar la precisión de las dos *tropas* de siringas nuevas que luego debían ser ofrecidas a los músicos por dos de los tres mayordomos de la fiesta del pueblo (los dos *mayores*)(11). La falta de ánimo de los músicos probablemente dependía mucho de la fatiga después de un duro día de cosecha, pero tal vez también de su sobriedad y de la ausencia de público. Después de la comida de costumbre y después de varias copas de alcohol, se desarrolló la ceremonia de *pago* con calma y atención.

EL FUNCIONAMIENTO SOCIAL DEL CONJUNTO KANTU

El funcionamiento musical de la orquesta es asegurado por dos órdenes de mecanismos sociales: una estructura de autoridad en la cual los *guías* ocupan un lugar central y un sistema de movilidad de los músicos que hace que la mayoría de ellos ocupen distintos puestos en el transcurso de su vida, sistema que es controlado en parte por los *guías*.

Los *guías* son mucho más que simples músicos y su título hace referencia a varias funciones (musicales y sociales) particulares. Globalmente, tienen el derecho y el deber de comandar el grupo. Típicamente, se dice: "El *guía* nos manda, nos ordena" (Evaristo R.). Se dice también: "Los *guías* dominan al conjunto" (Donatiano M.); "los *guías* cuidan (al conjunto)" (Benedicto Q.), "ellos organizan" (Max C.).

Concretamente, además de distribuir los puestos antes de las fiestas, si faltan músicos los *guías* piden, durante las fiestas, a otros (llegado el momento) venir a tocar; más a menudo que cualquier otro par de flautistas, ellos comienzan las piezas; dirigen los pasos de la orquesta, deciden el fin de las piezas y, por último, pueden ver que los músicos tengan una cantidad razonable de alcohol. Los *guías* son también los voceros del grupo y "tienen que saber defender al conjunto con palabras".

Hasta hace poco, ellos eran los únicos que podían firmar los contratos; pero

esto ya no es así hoy en día: "Desde hace unos años, cualquier músico del grupo se ocupa del contrato" (Benedicto Q.). (Sin embargo, hay que conferirle un sentido restringido a eso de "cualquiera": es difícil imaginar que un joven soltero pueda ser elegido para cumplir esta tarea.) Uno comprende mejor ahora que un *guía* debe no solamente tocar mejor que los otros músicos, sino también tener un comportamiento y una personalidad adecuados (Benedicto Q.). Por ejemplo, se dice de Benancio C. (fallecido hace algunos años) que soplabá especialmente bien y que continuaba tocando aun cuando estaba borracho, pero que él "jamás llegó a ser un *guía* porque no tenía la personalidad requerida, no le gustaba asumir responsabilidades" (Sixto Q.). En Quiabaya no existe jerarquía entre los dos guías; se pone énfasis aquí en la igualdad de las dos funciones, mientras que en otra parte la etnografía constata una diferenciación (por ejemplo, Turino 1987: 135, Valencia 1983: 75).

Para cada fiesta, el ciclo de responsabilidades de los *guías* empieza con la recepción de una proposición de contrato. Aquel que desea contratar el grupo pide hablar con un *guía*(12) y le ruega aceptar el hacer tocar una *tropa* (raras veces una *media tropa*) de músicos en su pueblo, con ocasión de una fiesta determinada. De aquí en adelante, otro músico puede tomar el lugar del *guía* y llegar a ser contratante. En el contrato se especificará la fecha y la duración de la participación del conjunto, el número de músicos requerido y el monto de su remuneración. La mitad del salario (*adelanto*) es entonces pagada al contratista de Quiabaya, quien la repartirá entre los miembros de la orquesta durante una reunión semanal de la comunidad, durante un ensayo o visitando las casas de quienes hayan estado ausentes. La segunda mitad del salario será entregada al contratista normalmente el último día de la fiesta. En 1984, este salario era un poco más alto que el de un jornalero agrícola (alrededor de medio dólar americano). En tanto el músico trabaja día y noche, esto puede parecer relativamente poco, pero también hay que considerar que durante todas las fiestas en las cuales participa se le ofrece albergue, alimentación, alcohol y coca. Todo campesino necesita un poco de dinero para procurarse ciertos bienes y este salario es probablemente de una gran importancia para la mayor parte de ellos, especialmente para aquellos que no tienen regularmente un excedente de trigo para vender o intercambiar, pero no tengo datos precisos para poder evaluar mejor la importancia relativa de este aporte económico.

Frecuentemente se discute un futuro contrato al final de una fiesta, una vez que el próximo preste de la fiesta ha sido escogido (lo cual ocurre generalmente el penúltimo día de las festividades), pues le es práctico y prudente reservar los servicios de una orquesta que le interese. El *preste* de otro pueblo puede también aprovechar su visita para proponer al grupo las fechas de la fiesta que él organiza en su propio pueblo. Por ejemplo, el *preste* de Rosaspata (Perú) asistió a la fiesta del 16 de julio en Charazani con la finalidad de contratar, para una fiesta que se debía desarrollar a fines del mes de agosto, "el grupo que le pareciera el mejor". Acontece, asimismo, que un *preste* o su comisionado van a Quiabaya para negociar y/o firmar un contrato, normalmente con dos o tres

meses de anticipación. El solicitante siempre ofrece hojas de coca y tabaco al contratista de Quiabaya antes de entablar la discusión; ocurre lo mismo cuando el solicitante es uno de los dos *mayores* de Quiabaya.

Después, el contratista debe obrar de manera tal que el número de músicos especificados en el contrato esté disponible en el momento de la fecha prevista y que todos tengan a disposición instrumentos adecuados (flautas y tambores). Es práctica común que los músicos reciban flautas nuevas de parte de los *mayores* que los contratan y a veces también del *preste* de una fiesta que tiene lugar en otro pueblo. El músico que no puede estar presente en la fiesta debe avisar al contratista y este último debe recibir a los músicos en el patio de su casa durante los ensayos previos a una fiesta.

Si durante una fiesta un número significativo de músicos se embriaga al extremo de no estar en condiciones de tocar, el *preste* está en el derecho de retener una parte del salario; se habla entonces de un descuento. Los músicos culpables, además de recibir menos dinero a causa de la reducción del contrato, pueden, después de admitir su culpa, recibir una multa de parte del contratante de Quiabaya, cuyo importe irá para la "caja de la comunidad". Sin embargo, este tipo de sanciones no ha sido aplicado en los últimos diez años.

En la práctica, parece que el número prometido de músicos no debe ser respetado sino en el día; en efecto, rara vez he visto un conjunto *kantu* que, una vez entrada la noche, comprenda más de las tres cuartas partes de sus miembros iniciales y jamás he visto señales de descontento de parte de un *preste*. Cabe recordar que éste, proveedor principal de alcohol a los músicos, puede tener algo de responsabilidad en la dispersión de una parte de los efectivos de la orquesta. Por ejemplo, durante la fiesta de San Miguel en Chullina, en 1983, de la *media tropa* de *kantu* del pueblo, quedaba a lo sumo, algunas horas después del inicio del primer día (13) de fiesta y el resto de los días, media docena de músicos, y una residente de Charazani, de visita en Chullina, echó la culpa a los organizadores que eran responsables del mantenimiento de la orquesta de *kantu* (el *mayor* de los *kantu*) por ser demasiado generosos con el alcohol. Es verdad que las obligaciones de un conjunto que toca en su mismo pueblo son menos estrictas, pero, además de ser la fiesta del santo patrón del pueblo, la de San Miguel es una fiesta regional y los forasteros tienen todo el derecho de quejarse.

En la mayoría de los casos, son los *guías* los que soplan las primeras notas de una pieza. Sobre el tema, el trabajo de Cachau contiene un pasaje sorprendente: "... las flautas medianas tocan en general la parte más importante, dan el comienzo y conducen los cambios de tema" (1980:74). O los datos del autor se refieren exclusivamente a la provincia vecina o las orquestas de Quiabaya, de Niño Korin y de Charazani son excepciones y no han sido observadas por él. Por ejemplo, durante la fiesta de San Juan, en Charazani, solamente una vez llegué a ver un par de flautas medianas del conjunto de Quiabaya comenzar una pieza, mientras que las más pequeñas (flautas *suli*) lo han hecho en varias ocasiones; este rol pertenecía sobre todo a las flautas más grandes (*toyo*). Durante la misma fiesta noté también que las flautas más pequeñas de la orquesta de Niño

Korin comenzaron una pieza dos veces seguidas. Además, en el disco LP grabado por este conjunto (1976), que la musicóloga cita en otra parte de su discografía, de las ocho piezas de *kantu* que contiene, dos comienzan al unísono, una por un par de las flautas más bajas y cinco por los instrumentos más pequeños. La misma situación prevalece en Charazani: "Los *guías* son los que deben comenzar y terminar las piezas. Las *suli* también pueden comenzar: si las flautas más grandes no se acuerdan nada del comienzo, las más pequeñas comienzan" (Isaac C.). Sin embargo, en Quiabaya, las flautas medianas tienen la posibilidad de comenzar una pieza: "Los *guías* saben decir que un par de músicos comience una pieza que recuerda. El par que recuerda bien una pieza antigua, empieza sin pedir al guía. Otro par puede igualmente empezar sin preguntarles a los *guías*". (Marcelo Q.).

Cuando empiezan una serie de piezas, los músicos frecuentemente forman un círculo en el patio de un *preste* o en la plaza del pueblo. Mirando hacia el centro del círculo, completan una vez la melodía, sin moverse. Cuando comienza la primera repetición, todos los músicos, a la orden de un *guía*, giran sobre ellos mismos en sentido contrario a las agujas de un reloj, hasta volver a formar un círculo(14). El círculo de músicos efectúa entonces una marcha giratoria, siempre en el mismo sentido, hasta que el *guía* regrese a su punto de partida(15). Siempre guiados por éste, los músicos repiten los mismos movimientos, pero en sentido contrario. Después de girar una tercera vez sobre ellos mismos (de nuevo en sentido contrario a las agujas de un reloj), los músicos del grupo, precedidos por los *guías*, a paso lento y regular(16) se colocan en dos filas paralelas y se trasladan, por ejemplo, del patio de un *preste* a la plaza central del pueblo o al patio de otro *preste*. Cuando llegan a su destino, las dos filas paralelas se ensanchan a partir del centro hasta formar las dos mitades de un círculo, y la serie de vueltas y movimientos giratorios se efectúa de nuevo en el mismo orden, salvo que, en el momento de la última vuelta, los músicos, nuevamente frente al centro, paren de moverse y completan la melodía, por lo menos una vez.

La decisión de terminar una pieza la toma siempre uno de los dos *guías*. Algunos segundos antes de la última repetición de la melodía, el *guía* retira la flauta de sus labios y levanta la punta inferior hacia afuera: esto significa que la última nota es atacada. Una vez que las últimas vibraciones sonoras han desaparecido, vuelve a colocar el instrumento paralelo a su cuerpo.

A menudo sucede que uno o varios músicos no perciben esta señal y soplan algunas notas suplementarias que rápidamente ahogan. Sucede más raramente que la mayor parte de la orquesta no se da cuenta de la orden de detenerse, al haber sido el gesto del guía muy discreto. Entonces, los músicos que han parado de tocar se unen a la mayoría y completan con ellos otra repetición, que, siendo la última, producirá siempre un final sin equivocaciones.

Una situación intermedia, y más bien graciosa, se presentó en 1984 durante la fiesta de San Juan. Después del gesto del *guía*, varios músicos continuaron tocando, y mientras algunos recomenzaban a tocar, los otros, viendo que los *guías* no habían recomenzado, cesaron de hacerlo, pero continuaron

algunos segundos después bajo el impulso decisivo de un par de flautistas que, aumentando la fuerza de su soprido, habían dado ipso facto la orden de continuar. Los dos *guías* se miraron riendo y, sin tocar, escucharon el fin de esta última repetición para ordenar que se detengan.

La repartición de puestos es otra de las responsabilidades de los *guías*. "Antes eran puestos fijos. Hoy se cambia al gusto; es democrático. Se pasa a un puesto más alto al que tiene el máximo de fuerza" (Benedicto Q.). Esta rotación de músicos no es, sin embargo, anárquica, como podría hacer creer ese "se cambia al gusto". Es dirigida por los *guías*: "El *guía* ordena los pasos de tamaño de las flautas" (Benedicto Q.); "los *guiadores*(17) deciden cuando uno puede pasar" (Evaristo R.).

Aunque algunos músicos se hayan incorporado al conjunto voluntariamente, su ubicación en la orquesta está bajo la supervisión de los *guías*. "Nos exigen entrar en la orquesta cuando faltan músicos. Por ejemplo, si el 20 de noviembre faltan algunos para la fiesta de Chajaya (que se cumple algunos días después), ellos obligan al joven a tocar. Ellos lo llaman en el momento de una reunión. En mi caso, el *guía* no hizo sino decirme: nos faltan unos músicos" (Ramón Q.). Los *guías* a veces ya tienen idea del potencial de un aprendiz después de haberlo invitado a participar en un ensayo. "Los maestros nos hacen la prueba en los ensayos. Se va de par con uno que sepa tocar bien" (Evaristo R.). La incorporación es aún más rápida si hay que remediar la falta de músicos a último minuto: "Yo iba acompañando a mi padre que tocaba el triángulo. Faltaba uno. La gente me había visto practicando. Me preguntaron qué vas a tocar. "Arka" he dicho. Como les faltaba una ejecutante de la flauta *arka*, yo entré" (Evaristo R.).

La entrada voluntaria aparece más bien como una situación irregular. Por ejemplo, Arturo Q., que estaba deseoso de integrar el grupo cuando sólo tenía 11 años, se dirigió al pueblo de Ch'ari con una flauta. Su tío intervino entonces para que los *guías* le permitieran tocar. Seguidamente, B.Q. (uno de los dos *guías*), me hizo notar que, efectivamente, Arturo Q. tocaba lo suficientemente bien como para entrar en la orquesta, pero que había hecho tallar su flauta sin haber conseguido su afinación. El ejemplo de Pablo T. es un poco distinto: su propio padre era *guía* y sabía que su hijo se presentaría para entrar en la orquesta, pero "era voluntario" (Pablo T.). Precizando que su padre sabía que él iba a venir, Pablo T. confirmó que de todos modos el consentimiento de un *guía* era necesario.

La mayoría de los flautistas sigue el mismo "itinerario" dentro de la orquesta. Pablo T. resume bastante bien este trayecto :

"Los jóvenes debutan con una *malta*, luego tocan *wajo* y después *sanga*. Algunos mueren antes de llegar al puesto siguiente. Sucede que algunos jóvenes entran con una *suli*, pero solamente si son hábiles. Cuando otro grupo llega último, como es la *suli* la que toca el registro más alto, él debe continuar tocando. Pedro Q., Francisco Q. y Germán P. tocan las flautas *suli*; ellos son tres capos, todos son veteranos."

El joven (que a menudo habrá utilizado un par de *sulis* para hacer su aprendizaje solitario) entra pues generalmente al puesto de *málta*. Raramente entra al puesto de *suli* porque en Quiabaya los instrumentos más pequeños tienen una función estratégica: cuando dos grupos se encuentran y entablan una batalla musical (*choque*), el sonido de las *suli* es el más fácil de percibir. Los ejecutantes de *suli* (sobre todo los dos últimos) son considerados como "la retaguardia" sobre la cual siempre es fácil apoyarse para no perder la melodía cuando otro conjunto se acerca peligrosamente. Por lo tanto, hay que contar por lo menos con un par de excelentes músicos en estos puestos. Consecuentemente, estos músicos deben ser antiguos y deben haber ocupado regularmente estos puestos desde su entrada al grupo.

Sin embargo, esta táctica no es cosa común en las regiones cercanas:

"Es la virtuosidad de los flautistas que tocan los instrumentos más pequeños, sin duda los menos afinados, que muy a menudo dejan mucho que desear. Se diría que se trata de novatos dejando escuchar algunas notas aberrantes y éstas perturban mucho la ejecución" (d'Harcourt 1959:23).

Anne Cachau-Herreillat (1980:72) hizo más recientemente la misma comprobación: "Las flautas más pequeñas son frecuentemente confiadas a los músicos menos dotados, o a los muy jóvenes que comienzan a tocar, o a los muy viejos"; igual que Buechler (1980:55): "Un joven comienza generalmente a tocar en una orquesta alrededor de los 12 años y empieza con los instrumentos más cortos y de sonido más agudo". Sin embargo, uno encuentra esta preocupación al oeste del lago Titicaca, en la orquesta de "Sitcho Morenos" de Llavini: "...los últimos de la línea [son] jóvenes que tocan bien y que [como los gufas] son elegidos por tres años consecutivos, llamándose los *guías del último*" (Adrián y Cáceres 1970:110).

En general, después de su integración al grupo, el recién llegado permanece en su primer puesto por lo menos dos o tres años. Pero durante el primer año es frecuente que se evite el hacerlo tocar en las fiestas del 16 de julio y del 6 de agosto, que se desarrollan en Charazani. A los espectadores de la capital provincial no les parece correcto que músicos demasiado jóvenes formen parte de los conjuntos *kantu*. Son enviados, entonces, sólo los músicos de por lo menos 13 ó 14 años y que tengan siquiera un año y medio o dos de experiencia o su equivalente en habilidad. Por ejemplo, en 1984, AQ, que se había unido a la orquesta cuando no tenía sino 11 años, no pudo ir a Charazani el mismo año: "Le faltaba edad y habilidad" (BQ).

Pero han habido algunas excepciones: Eduardo M., Pablo T., Luis T. y Faustino T. debutaron en julio(18). Eduardo M. debutó en Charazani porque el *preste* se quejó de que el número de músicos presentes era inferior al indicado en el contrato. En cuanto a los otros tres, es un hecho extraordinario que en seguida llegaran a puestos que requieren una habilidad especial: hasta la *toyo*, en el caso de los dos primeros, y hasta la *sanga*, en el caso de Faustino T. Desde

su debut, estos ejecutantes aprendieron la música de memoria: Pablo y Faustino T. (que eran respectivamente hijo y nieto del *gula* de entonces, a pesar de tener más o menos la misma edad) habían practicado juntos intensamente antes de presentarse a la orquesta y fueron integrados al grupo como "pareja". Luis T. también era uno de los hijos de ese *gula* y pudo aprovechar que éste tocaba la flauta en su casa todas las noches en presencia de sus hijos.

El aprendizaje debuta generalmente en otro lugar que no sea la capital debido a otra razón más: "Para las otras fiestas (que no sean las de julio y agosto en Charazani), hay siempre dos o tres músicos que no pueden asistir; entonces hay que meter a los jóvenes" (Evaristo R.).

"Un músico puede permanecer en el mismo puesto toda su vida si así lo desea" (Sixto Q.), pero, después de haber ocupado un primer puesto durante varios años, él puede también "subir" un registro y pasar, por ejemplo, de *wajo malta* a *alto malta*. Los músicos ven en la obtención de una siringa más larga la confirmación de su calidad como instrumentista: "Tienes que hacer sonar bien tu flauta para que los *gulas* decidan hacerte pasar" (Evaristo R.).

El músico que hace los esfuerzos necesarios para soplar bien y que continúa tocando hasta el fin a pesar de los efectos de la ebriedad, continuará ascendiendo, pasando algunos años en cada puesto. Sucede también, pero es raro, que "salte" por encima de un tamaño de flauta para pasar, por ejemplo, de *alto malta* a *sanga*. Es más frecuente que cambios temporales reformulen la composición de la orquesta y que un músico que ocupa un puesto en un registro dado tenga que tocar una flauta más larga o más corta durante una o dos fiestas. (Pero yo no sé lo que motiva la elección de los *gulas*: ¿tal vez, en el primer caso, quieren probar la capacidad de algunos miembros para tocar una flauta más larga y, en el segundo, probar la docilidad de los jóvenes flautistas demasiado confiados o hacer notar a algunos que se deben interesar en tocar mejor si no quieren ejecutar siempre una flauta corta?) El músico que obtiene un puesto nuevo sin la necesidad de reemplazar a un ausente temporal, puede decir habitualmente que tiene un "puesto ganado".

Obtener un puesto de *toyo* es, sin duda, la cosa más difícil para un músico. Hace muchos años, cuando los puestos eran fijos, "los dos *gulas* hacían pasar un tipo de examen a todos los miembros de la orquesta antes de decidir quien ocuparía un puesto de *toyo* vacante" (BQ). Hoy, sólo el flautista que haya "subido los escalones" hasta el puesto de *sanga* puede esperar obtener el puesto siguiente. Y esto no ocurrirá sino a raíz del desistimiento (o del deceso) de un *tras-gula*. Hablo de desistimiento pues si, para ascender, se debe siempre esperar la decisión de los *gulas*, se puede -y en ciertos casos, se debe- descender por propia voluntad, aunque sea a disgusto. Un *gula* le puede decir siempre a un joven músico: "tú tocas mal, es necesario que mejores o que cambies de tamaño (de flauta)" (BQ), pero parece que él no sabría ejercer su autoridad directamente sobre un músico que tuviera más o menos su misma edad. La regla social implícita quiere que el músico "deficiente" se autoseñale y, consecuentemente, se dice de los músicos de avanzada edad que antaño ocuparon los puestos más

importantes y que hacían perder más el aliento, que “ellos mismos se han bajado”. Por lo demás, es probable que algunos de ellos tengan el placer de ceder su lugar; no he podido verificarlo, pero es esto lo que sugiere la historia de José Carmen Q., uno de los dos únicos fabricantes de instrumentos y uno de los pocos compositores activos, antiguamente *sanga* y hoy *malta*. José Carmen Q., personaje muy respetado, no quería agotarse para ganar un ligero prestigio suplementario. Tratándolo de “relegado”, Donatiano M. me ha parecido un poco descontento: ¿cómo pueden ascender los jóvenes si, entre los de más edad, algunos no aceptan descender? Si Donatiano M. y Pablo T. hoy son *tras-guías*, es porque Max C. y Luis T., que ocupaban sus puestos, decidieron descender a la *sanga*. Nos dice Pablo T.: “En la Fiesta de Dios, no habían flautas *ira* donde los *tras-guías*; no llegaron puntualmente. Yo había llevado una flauta *toyo ira*, pero no fue sino a último momento que tomé el lugar del músico ausente. Ahora ya tengo puesto ganado”. Luis T., el hermano mayor de Pablo T., era quien ocupaba ese puesto y probablemente había decidido retirarse cediendo a las presiones de sus compañeros, quienes, sin llegar a pedirle que dejase su lugar a otro miembro -pedido que en Quiabaya sería socialmente inaceptable-, le reprochaban por beber demasiado durante las fiestas: “El bebe mucho, y cuando bebe, ya no toca más. Se le dijo que bebía tanto que no servía para tocar. Hace un año se retiró por propia decisión” (ER). Su retraso no fue quizás más que una elegante renuncia. Es en los siguientes términos que él me explicó por qué no toca más la flauta *toyo*: “Hoy eso no me atrae más. Es mucho sufrimiento; te dicen: tú bebes mucho, no te llevas bien con la gente”. El caso de Donatiano M. es parecido: él se convirtió en *tras-guía* después de que Max C. decidió obtener un rol más fácil, pasando de la *toyo* a la *sanga*. “La flauta *toyo* cansa mucho” me dijo MC y ER lo confirmó: “MC tocaba la “toyo”, que exige más fuerza, más aire que los otros instrumentos. El quería tocar un instrumento más pequeño y hace un año que cambió. DM lo reemplazó” (ER). Pero PT ofrece otra explicación: “A menudo él se ausentaba para ir a La Paz pues es médico naturista”. Puede que se le haya hecho comprender la incompatibilidad de las dos funciones antes de que se decidiera a cambiar de puesto.

Se debe notar que a través de todos estos cambios, el músico conserva siempre el mismo tipo de instrumento: uno toca una flauta *arka* o una flauta *ira* toda su vida. Sólo conozco una excepción: una vez en el puesto de *toyo ira*, DM pasó al de *toyo arka*, formando así una pareja con su padre, de lo cual estaba muy orgulloso.

En resumen, se observa que la organización musical de la orquesta *kantu* responde a reglas claramente formuladas, pero que en los hechos la estructura del poder no es tan rígida como lo sugiere la estructura de autoridad: no se respetan siempre estas reglas. La autoridad de los *guías* incluso se ha debilitado formalmente desde hace unos años. Lo mismo pasa en Charazani: “Un viejo, fallecido hace diez años, me dijo que antes un solo miembro impartía las órdenes, la ocasión poco importaba, y que hoy en día todo el mundo da órdenes, que no hay más disciplina” (Isaac C.). Sin embargo, los dos *guías* de Quiabaya no

parecen preocuparse por lo que ellos llaman una democratización del conjunto. En este pueblo, me parece, se insiste más en la capacidad musical de los miembros de la orquesta y en el buen funcionamiento musical de ésta que en la rigidez de la repartición de responsabilidades extra-musicales. El prestigio que adquieren los músicos que tocan las flautas más largas es, por consiguiente, un prestigio que se deriva más de su habilidad como músicos que de su habilidad social para ejercer su autoridad.

André Langevin
Université Laval
Cité Universitaire
Québec, P.O.
G1K 7P4
Canadá

NOTAS

- (1) "En Sud América, estudios analíticos revelan que frecuentemente hay melodías conformadas de motivos cortos donde predomina la tendencia descendente, melodías que consisten en la repetición, con ligeras variantes, de un motivo simple y corto..." (Behague 1982:8). En la música *kantu*, se escucha la repetición, sin variaciones, de una melodía en la que una de cada tres frases, compuesta de dos o tres motivos, se repite siempre dos veces (ver las transcripciones de Sato (1982) y el artículo de Baumann (1985).
- (2) En los mapas proporcionados por Bastien (1978: 44 y 59; 1979), Quiabaya está mal situada, debiendo estar en el lugar de Chupuipo. Este último pueblo, al igual que Jatichulaya y Silij, también deben ser cambiados, de acuerdo al mapa de Schoop (1984:50).
- (3) Ciertos instrumentos tienen una segunda hilera de tubos, unida a la primera, pero que no se soplan nunca directamente.
- (4) Todos mis informantes son identificados por su nombre y la inicial de su apellido.
- (5) Un vecino de Charazani, Gines P., dice que puede documentar que el *kantu* apareció a comienzos de siglo. Otro vecino pretende que el *kantu* ha tomado su forma actual en 1925, después de que un *preste* de Charazani reunió a las orquestas presentes para pedirles que cambien el ritmo saltarín del *locokantu* por el ritmo de marcha que conocemos en la actualidad. En 1987, pude oír en Charazani la música de un conjunto que venía de la puna del cantón de Amarete, cuyos músicos pretendían ejecutar la forma más antigua de *kantu*, con un ritmo que efectivamente daba la impresión de saltitos, impresión redoblada por el hecho de que los músicos mismos caminaban dando una especie de salto.

- (6) Como dos músicos que soplan con la misma fuerza están apareados, de hecho es una pareja de músicos la que destaca.
- (7) Y un músico llama a su compañero: "mi par".
- (8) *Ritmo* tiene aquí el sentido de "composición" o "pieza".
- (9) En Quiabaya se considera que se debe producir una o dos nuevas piezas de *kantu* cada vez que se honre un nuevo contrato. También se acepta el revivir una pieza antigua.
- (10) De la misma manera, en Amarete, los músicos no se pronuncian sobre una pieza antes de haberla tocado por completo. Si es necesaria una selección, la pieza o las piezas consideradas las mejores por la mayoría serán las aceptadas.
- (11) Son el *mayor de aquí* (aquí se refiere a Quiabaya) y el *mayor del pueblo* (el pueblo se refiere a Charazani). El *mayor de aquí* se ha autodesignado en Quiabaya, en tanto que el *mayor del pueblo* ha sido designado públicamente por las autoridades de Charazani puesto que él es el responsable de la llegada del grupo *kantu* a Charazani, el 6 de agosto. Los cinco días de fiesta en honor de la patrona de Quiabaya (la Virgen de las Nieves) que siguen son tomados a su cargo por el *mayor de aquí* (dos días), el *preste* (dos días) y el *mayor del pueblo* (un día).
- (12) Si el interesado se dirige a otro músico, éste lo enviará a ver a un *guía*, diciéndole: "Yo toco no más" (Luis T.).
- (13) Este primer día está siempre precedido de una víspera, que comienza hacia el fin del día. (Desde el siglo XII al XVI, la víspera significaba: "el hecho de velar durante la noche que precede a una fiesta religiosa" (Robert 1984: 2069))
- (14) "Después de una señal dada por los guías, todos rotan 90 grados a la izquierda para quedar unos detrás de otros. El círculo comienza un movimiento en contra de las agujas del reloj", nos dice Baumann (1985:161). El autor, aquí, describe en función de su punto de vista, al interior del círculo para grabar la música.
- (15) Baumann subraya que los músicos cambian de dirección "mayormente después de la repetición de la frase C"; es decir, después de que la parte central (melódica) del *kantu* ha sido completada. En Quiabaya, efectivamente, a veces sucede así, puede ser que por coincidencia, pero el criterio para la decisión del guía es sobre todo de carácter espacial.
- (16) Es importante moverse juntos y con calma. En Amarete, Delfín I. ve en el rompimiento de esta regla una causa posible de errores: "cuando caminamos, hay que moverse por igual; uno no puede moverse como quiere; eso nos puede hacer equivocar".
- (17) Se emplea a veces *guiador* (pl. guiadores) en vez de *guía*. En Niño Korin se emplea también el término, pero pronunciado en quechua (que no conoce el sonido "g"): *illador* (FP).
- (18) Prácticamente todos mis informantes se acuerdan de la fiesta con ocasión de la cual pasaron a formar parte de la orquesta.

BIBLIOGRAFIA

- ADRIAN, Jorge Mariano y CACERES OLAZO, Cátulo
1970 **Los sikho morenos de Llavini.** Tesis de la Universidad del Cusco.
- BAUMANN, Max Peter
1982 "Music of the Indios in Bolivia's Andean Highlands (Survey)", **Le Monde de la Musique**, XXV, 2: 80-98.
1985 "The Kantu ensemble of the Kallawayá at Charazani (Bolivia)". En: Dieter Christensen (ed.), **1985 Yearbook for traditional music.**
- BASTIEN, Joseph W.
1978 **Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu.** St. Paul, West. American Ethnological Society Monograph 64.
1979 "Land litigations in an ayllu from 1592 until 1972", **Ethnohistory**, 26, 2: 101-131.
- BELLENGER, Xavier
1981 **Peru - Ayarichi & Chiriguano.** Texto que acompaña el disco compacto del mismo nombre AGREN, G 7501, 1986.
1984 **Pèrou Taquile, île du ciel / Musique Quechua du Lac Titicaca.** Texto que acompaña el disco del mismo nombre (Ocora, 55881).

- BUECHLER, Hans C.
1980
The Masked Media: Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands. Mouton. La Haye.
- CACHAU-HERREILLAT, Anne
1980
Recherches sur la musique populaire bolivienne (musique jouée spontanément dans les provinces Camacho et Bautista Saavedra du departement de La Paz). These de doctorat. Univ. Lyon II.
- CONJUNTO COMUNITARIO DE NIÑO KORIN
1976
Khantos de Charazani. Disco. Lauro, LPLR/S-1197.
- GIRAULT, Louis
1973
La syrinx dans les régions andines de Bolivie. Diplome de l'EPHE, VI section, Paris.
- HARCOURT, R. et M. d'
1959
La Musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens. Société des Américanistes. Paris.
- LANGEVIN, André
1990
"Los instrumentos musicales de la orquesta de kantu", **Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore**, 3 (en preparación).
- ROBERT, Paul
1984
Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Soc. du Nouv. Littré. Paris.
- SATO, Shigemi
1982
Transcripción y análisis etnomusicológicos de Q'antus de la Provincia Bautista Saavedra del Dep. de La Paz. Dep. de Etnomusicología y Folklore. La Paz.
- TURINO, Thomas
1987
Power Relations, Identity and Musical Choice: Music in a Peruvian Altiplano Village and among its Migrants in the Metropolis. Tesis de doctorado, U. of Texas at Austin.