Polonia

Estudios
Latinoamericanos

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos

ISSN 0137-3080

Original title / título original: *Una flauta traversa tañida por intérpretes femeninos en la sierra norte peruana*

Author(s)/ autor(es):

Juan Javier Rivera Andía

Published originally as/ Publicado originalmente en:

Estudios Latinoamericanos, 31 (2011), pp. 127-144

DOI: <https://doi.org/10.36447/Estudios2011.v31.art8>

Estudios Latinoamericanos is a journal published by the Polish Society for Latin American Studies (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

The Polish Society for Latin American Studies is scholarly organization established to facilitate research on Latin America and to encourage and promote scientific and cultural cooperation between Poland and Latin America.

Estudios Latinoamericanos, revista publicada por la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos es una asociación científica fundada con el fin de desarrollar investigaciones científicas sobre América Latina y participar en la cooperación científica y cultural entre las sociedades de Polonia y América Latina.

Una flauta traversa tañida por intérpretes femeninos en la sierra norte peruana¹

Juan Javier Rivera Andía

Un villorrio en lo alto: el espacio de la flauta

Este texto ofrecerá una mirada acerca de un instrumento musical encontrado en las partes altas de la vertiente occidental de la sierra de Lambayeque, aproximadamente a 3000 msnm y en torno a los 6° 14' de latitud sur y a 79° 19' de longitud oeste. Es decir, cerca del nacimiento del río la Leche, que atraviesa de este a oeste los Andes septentrionales del Perú.

El distrito donde se encuentra este instrumento musical, que llamaremos San Pablo de Cañaris-Tolojpampa², tiene una población cuya tercera parte (unas 2500 personas) es analfabeta y casi toda habla el llamado *quechua de Ferreñafe*. A esta riqueza, se le agrega la juventud de su pueblo: poco más del 40 por ciento es menor de 14 años. La tasa de natalidad parece, además, bastante alta: en promedio, nace más de un niño al día. Al mismo tiempo, el mundo ritual –íntimamente ligado al de la música– parece debilitarse un poco: más del 10 por ciento se declara hoy de “religión evangélica”.

Una cierta “invisibilidad” caracteriza a los pobladores de este distrito. Tal situación, de hecho, no es extraña en la sierra de Lambayeque, ni entre los departamentos del Perú que abarcan sierra y costa. Así sucedía, por ejemplo, en la región donde hice trabajo de campo entre 1999 y 2006. Las fiestas del valle de Chancay (Rivera Andía 2003), por ejemplo, parecían bastante insospechadas para el sentido común de los limeños (incluyendo algunos de sus antropólogos), cuya

mirada –cuando piensa en “tradiciones” o “costumbres”– suele orientarse hacia el sur del país. Ahora bien, el carácter “invisible” de la sierra de Lambayeque es quizá aún más sorprendente si pensamos que, de hecho, la zona se encuentra hoy a pocas horas de las ciudades de la costa. Aunque esta situación tiene como correlato la ausencia de etnografía en el área, existen, sin embargo, autores que se han dedicado a acercarnos a una zona inmediata a esta parte de la sierra de Lambayeque en los últimos años³.

Recorrer, sea a pie, en acémila, o con ayuda de un motor, los caminos que unen San Juan de Turojbamba con las polvorientas ciudades de la costa, puede ser una experiencia interesante para comprender de qué está hecha esa inusitada e invisible diferencia a la que aludo. Para los lugareños, este es un viaje hacia la *yunga*, como llaman ellos a las cálidas tierras de las partes bajas. Casi todos, salvo los menos privilegiados, dejan sus ropas usuales en el pueblo o se las cambian en el camino. Poco a poco, las conversaciones dejan de hacerse en quechua y cambian al castellano. Se sustituyen los ritmos que se oyen en las calles y fiestas de la sierra por las canciones que se prefieren en la costa. La distancia es breve, pero en ella yace como un “abismo”, y uno no puede, por más que se esfuerza, saber dónde; uno no logra intuir cuál es ese “muro” tan peculiar ni de qué está hecho ni qué lo sostiene. Desde aquella vez, conversando en la mesa, sembrando pinos o cosechando maíces, no ha dejado de pasarme y atraerme ese “abismo”, ese “muro” entre ambos extremos de la ruta que hoy hacen a diario varias camionetas.

Una flauta llamada *kinran pinkullu*⁴

Los otros aerófonos de la sierra de Lambayeque (dulzainas y *pinkullus*, por ejemplo) cuentan todavía con varios intérpretes. Además, ambos instrumentos, hechos siempre con materiales vegetales autóctonos, son conocidos en otras regiones andinas del Perú e incluso en el mundo europeo tradicional.

La situación es bastante diferente con respecto al aerófono que ahora vamos a tratar. El *kinran pinkullu* es una flauta transversa, fabricada y conocida solo en algunos caseríos del distrito, con muy pocos intérpretes activos actualmente, y tocada tradicionalmente por mujeres.

Su nombre es conocido, hasta donde sabemos, solo en los lugares donde se toca. Muchos pobladores, incluyendo varias autoridades, parecen darle poca importancia hasta el momento.

Por un lado, como es sabido, *pinkullu* es el nombre genérico de las flautas en los Andes. Por otro lado, *kinran* es traducido localmente como “echado” y “recostado”⁵. En los diccionarios modernos, se encuentran significados similares como, por ejemplo, “costado, flanco, lado” (Laime et al. 1996)⁶. Aunque ninguno de los hablantes que conozco ha usado estas palabras, pareciera que bien podría traducirse *kinran*

como “horizontal” o “transversal”. En todo caso, el término está aludiendo evidentemente a la posición en la que se toca este instrumento.

En el mundo amerindio, las traversas parecen estar registradas solo en Sudamérica (Izikowitz 1935:299). En los Andes peruanos, las flautas traversas son mucho menos comunes que, por ejemplo, las quenás, pero no son desconocidas. De hecho, en el *Mapa de instrumentos musicales del Perú* (en adelante MIM) aparecen clasificadas entre las “flautas, sin canal de insuflación, transversales, aisladas” (Instituto Nacional de Cultura 1978:220). Sin embargo, el *kinran pinkullu* tiene dos características que lo distinguen de todos los casos conocidos hasta el momento en los Andes⁷: una es su morfología y la otra su adscripción a una tradición femenina.

Veamos la primera característica, que concierne a su morfología. Este aerófono es de apariencia muy sencilla, como a continuación detallamos⁸:

- a) Largo y diámetro: Los *kinran-pinkullus* encontrados tienen uno 40 y el otro 42 centímetros de largo. Ambos tienen 1,5 centímetros de diámetro. El perímetro del cilindro mide 7 centímetros.
- b) Material: A diferencia de otros instrumentos aquí descritos, todas las intérpretes del *kinran-pinkullu* sabían también fabricar el instrumento. Ellas lo hacen de la madera del sauco⁹ (a veces llamado “sabuco”), en particular, del sauco que crece en la *sallqa*, es decir, las tierras altas. También se le puede fabricar de la “racacha del monte” (también llamada “racacha del zorro”), cuyo nombre alude a su inutilidad como planta comestible. En cualquier caso, se busca siempre una rama lo más recta posible. Un hombre mayor me dijo que él también sabía fabricar este instrumento, pero no podía recordar el nombre de la planta. Afirmaba, además, que la planta debía estar bastante seca, por lo que solo se podía hacer un *kinran pinkullu* cuando terminaba la estación de lluvias.
- c) Orificios. Además de ahuecar mejor la rama, se le practican tres orificios en línea: uno en un extremo, y dos en el otro. De los extremos a los orificios más cercanos hay alrededor de dos centímetros. En el lado en que hay dos agujeros –el distal–, estos están separados también por dos centímetros. Los orificios tienen un diámetro de 8 milímetros. No se hacen orificios inferiores.

Cómo se toca este instrumento? A diferencia de todos los otros aerófonos de la sierra de Lambayeque (como las flautas y dulzainas tocadas por los hombres), el *kinran pinkullu* se toca solo, sin acompañamiento de ningún otro instrumento. Fuera de Lambayeque, en Cuzco¹⁰ y Puno (Instituto Nacional de Cultura 1978:221), la traversa se toca en dúo; y en Cajamarca, Ayacucho y Cuzco, se acompaña con algún instrumento de percusión (Instituto Nacional de Cultura 1978:222, 224). Aunque el *kinran pinkullu* está hecho de tal forma que tiene los extremos abiertos, sin embargo, antes de soplar en él es necesario cubrirlos por completo con barro.

Además, es necesario humedecer su interior, sea sumergiéndolo momentáneamente en el agua, sea introduciendo agua en uno de sus agujeros. En este último caso, la intérprete bebe un poco de agua primero y luego la vierte, con sus labios, en la flauta. De cualquier forma, el agua es siempre sacada casi de inmediato por los orificios y no permanece mucho tiempo dentro del instrumento.

El *kinran pinkullu* se sopla, colocado hacia la derecha, por un orificio que, de hecho, es el único en el extremo proximal. En el extremo distal hay otros dos agujeros. Estos son cubiertos por los dedos índice y medio de la mano derecha. El pulgar de la mano derecha sostiene el peso del instrumento, mientras que los dedos anular y meñique evitan que se mueva demasiado.

Así, la posición de las manos en la flauta transversa es inversa a la posición de estas cuando se tocan las flautas verticales. El *kinran pinkullu* se digita con la mano derecha, mientras que, por ejemplo, el *lanchi-pinkullu* y el *pinkullu de danza* se tocan con la mano izquierda.

Ahora bien, luego de describir sus características morfológicas y la forma en que se toca, nos gustaría anotar, muy brevemente, algunas informaciones sobre la ausencia de un contexto ritual para este instrumento. En efecto, fuera de la flauta transversa, todos los demás instrumentos poseen al menos un contexto ritual. Es más, algunos instrumentos, como una suerte de guitarrilla, pueden encontrarse en más de un rito. En comparación pues con los otros instrumentos musicales de la región, el *kinran pinkullu* se encuentra en el extremo opuesto a aquellos instrumentos con múltiples contextos rituales y, en definitiva, constituye el único caso de un instrumento sin contexto ritual.

Veamos ahora, con más detalle, como esta morfología distingue a esta flauta transversa. Por un lado, el *kinran pinkullu* es pues una flauta transversa cerrada en ambos extremos, el distal y el proximal. En cambio, el MIM solo da ejemplos de traveseras con el extremo distal abierto y semicerrado. Ni siquiera se menciona la posibilidad de la existencia de una flauta transversa cerrada en ambos lados. Incluso dice explícitamente “No hemos detectado esta clase de flautas [traveseras con el extremo distal cerrado], en la Sierra y Costa del Perú” (Instituto Nacional de Cultura 1978:220).

Por otro lado, el *kinran pinkullu* tiene solo tres orificios. En cambio, entre las traveseras abiertas registradas en el MIM, los números de agujeros registrados en las traveseras abiertas son:

- a) cinco (en la *quena través* de Pomabamba, Ancash, el pífano de Cuzco y el pito de Apurímac).
- b) seis (en la *phalahuita* de Puno, la flauta de Cuzco, el pito de Puno y quizá de Tacna)¹¹.
- c) siete (en el *pífano* de Cuzco, de Cajamarca y Puno).
- d) y ocho (en la flauta de San Martín y Amazonas).

Entre las traveseras semicerradas, se registran solo casos con seis orificios (como el chuncho pito de Sandía, Puno, la flauta de Ayacucho y el través de Huamalíes, Huánuco).

A pesar de la variedad de flautas traversas que encontramos en los Andes (en su mayoría abiertas y de más de 5 orificios), no parece haber casos similares al *kinran pinkullu* (es decir, cerrada en los dos extremos y de tres agujeros). De hecho, las flautas traversas que encontramos comúnmente en los Andes, parecen herederas de la travesera tradicional de Europa, donde se volvió un instrumento común en el siglo XVII. En efecto, hasta el siglo XIX –cuando sufrió las modificaciones introducidas por Theobald Böhm (1794–1881)–, la flauta traversa se hacía de madera, estaba cerrada al menos en su extremo proximal y solía tener seis agujeros (característica que parece datar del periodo renacentista).

Tal es la hipótesis de Izikowitz (1935:297-303), quien discute los orígenes de las flautas traversas en Sudamérica a partir de su distribución y morfología. Según su estudio, las flautas traversas andinas conocidas hasta ahora (como las descritas en el MIM) serían de origen europeo¹². Y, junto con Nordenskiöld, cree muy improbable que existan ejemplares de las flautas traversas de 6 agujeros en los pueblos “intocados por los blancos” ni en los restos de las culturas precolombinas (Izikowitz 1935:299).

En cambio, para Izikowitz, hay un tipo de flauta traversa que sí sería de factura amerindia. Detalla su estructura a partir de las flautas precolombinas que encuentra en los museos de Berlín y Copenhague (una de ellas proviene de la costa central del Perú, en la parte baja del valle de Chancay). Estas sí parecen idénticas al *kinran pinkullu*: cubiertas en ambos lados, con un orificio en el extremo proximal y dos en el distal¹³. Izikowitz también cita una pieza de cerámica, encontrada en la colección privada del físico y oftalmólogo alemán Edward Gaffron (1861-1931), quien vivió en Perú desde fines del siglo diecinueve hasta 1912. Esta pieza representa a un individuo tocando esta misma flauta traversa. No parece un detalle banal notar que esta vasija proviene de la antigua civilización chimú (Izikowitz 1935:303) la cual ocupó el valle de la Leche –en cuya cabecera se encuentra hoy el *kinran pinkullu*– entre los siglos catorce y quince. De hecho, hay otros dos ejemplares de cerámica chimú que representan a un intérprete de una flauta traversa similar: uno se encuentra en el museo de la Universidad Nacional de Trujillo –bajo el código U3509–, y el otro en la colección de Arturo Jiménez Borja (1951:120, 138). Este último, además, está acompañado de un membranófono, tal como también parece corroborarlo Bolaños (2007:87), quien además afirma que la “flauta travesera Chimú... es un instrumento de la zona norandina” (Bolaños 2007).

Finalmente, existe otro testimonio escultórico que alude a otra representación de un intérprete de flauta traversa, pero en metal. En la *Razón de las especies de la Naturaleza y del Arte del Obispado de Trujillo del Perú del Obispo D. Baltasar Martínez Compañón*, transcrito y editado por Inge Schjellerup, se menciona: “N 13 Sonaja de

cobre con dos lagartijas, seis cascabeles, y un Indio tendido boca abajo con los pies levantados, las orejas oradadas, una media Luna, á la frente, y un palillo en las manos pueste azia la boca amodo de flauta travesera” (Schjellerup 1991:22).

Citando a Tessman y Nimuendaju, Izikowitz encuentra travesas en varios pueblos indígenas ubicados entre el oriente de Ecuador y la Guayana británica¹⁴ (Izikowitz 1935:300-302). En varios de estos pueblos, la travesa es soplada, no con la boca, sino con la nariz. En ocasiones, llega a tener hasta 4 agujeros y puede ser soplada por uno u otro extremo.

Poco más de cuatro décadas después de Izikowitz, el Instituto Nacional de Cultura (1978) publica la distribución de las flautas travesas en el ámbito amazónico peruano, lo que da una idea más detallada del uso de este instrumento en un área oriental algo más próxima a la sierra de Lambayeque. El MIM los registra en casi una veintena de etnias. Los nombres que reciben, incluso, tienen, en algunos casos, una misma raíz que el dado al *kinran pinkullu*. Estos son¹⁵: *pikuy*, *pigkuy*, *pingüi* o *pingkul* (entre los aguaruna); *juam* o *tsabrak* (entre los huambiza); *nan-gku* (entre los achual), *pinkuii* (entre los shuar-achual); *pinkui* (entre los jíbaros); *tirodzi*, *tirochshishi* o *puputsi* (entre los candoshi); *roxroco* (entre los bora); *penkoll* o *penkuëll* (entre los amuesha); *jonkamentotzi* (entre los campa; ashaninka¹⁶, del Gran Pajonal, No-matsiguenga, Poyenisati, del Alto Perené, del Ucayali; Arahua pre-andina); *wa-koinarika* (quizá entre los amarakaeri; haramkbut); *kurawi* (entre los chamicuro); *boborara* (entre los culina); y *auno* (entre los urarina, shimacus). Además, aunque sin un nombre específico, se registra la existencia de la travesera también en estos otros pueblos: jíbaro, chayahuita, shipibo-conibo, sharanahua, cashinahua, secoya, orejón o koto, cocama-cocamilla, jebero, andoa y aguano (Instituto Nacional de Cultura 1978:483-487).

Todas estas flautas travesas amazónicas –muchas de las cuales provienen de grupos jíbaros o en contacto con ellos– tienen una morfología muy parecida a la del *kinran pinkullu*. Sus variaciones no las alejan tanto como las flautas travesas andinas (aunque, por ejemplo, algunos de estos grupos, como los yanesha, han tenido una fuerte influencia andina): suelen estar selladas en ambos extremos (aunque no con barro sino con brea o cera), tienen un máximo de cuatro orificios de digitación, algunas son un poco más largas (entre los campos alcanza los 90 centímetros) y a veces se toca en compañía de un instrumento de percusión (entre los urarina shimacus).

Si prestamos atención al grupo más cercano a la sierra de Lambayeque, los aguaruna, notamos que su travesera parece idéntica al *kinran pinkullu*. Se la toca también hacia la derecha y sin asociación con ningún otro instrumento ni danza; se hace de materiales vegetales (setico o chincan) –aunque también de plástico o de huesos–, y es un poco más larga, alcanzando los 81 centímetros (Instituto Nacional de Cultura 1978:483).

Izikowitz encuentra paralelos entre estas flautas traversas y un silbato amerindio (*resonator whistle*) que tiene más o menos la misma estructura y distribución, salvo que este silbato es tocado también más allá de Sudamérica, tan al norte como Honduras. Preguntándose por el origen de la flauta traversa amerindia –pregunta típica de su tiempo–, piensa que bien podría tratarse de una evolución del silbato mencionado y que probablemente se extendiera a partir de alguna de las altas culturas peruanas (*the area of the Peruvian high culture*) (Izikowitz 1935:302). De hecho, cuando trata de la distribución etnográfica de la traversa, a lo largo del tiempo, pareciera tomar como punto de referencia no a la Amazonia sino a los Andes (considerando probablemente la cerámica prehispánica): “As regards the Indians now living, the first place where we find this flute east of the Andes is in Ecuador among de Jivaros” (Izikowitz 1935:300).

Recientemente, algunos especialistas en la música andina han manifestado algunas reticencias acerca de los criterios de clasificación usados por Izikowitz (aunque sin ofrecer una alternativa del todo clara): “I am not entirely convinced by Izikowitz’s classification system, where a wooden block (plug)¹⁷ and six or more fingerholes are interpreted as signs of European influence” (Stobart 1996:473). Con todo, Stobart, por ejemplo, considera aceptable que, al menos para el caso de los aerófonos andinos, la tecnología venida de Europa debió marcar las prácticas indígenas de fabricación de instrumentos: “However, I do believe that, at the very least, Spanish recorder technology is likely to have acted as a catalyst to indigenous instrument-making practices” (Stobart 1996).

En suma, por su morfología, el *kinran pinkullu* está más cerca de aquella tocada en los pueblos amazónicos que de las registradas en otras regiones de los Andes. Al mismo tiempo, el *kinran pinkullu* estaría mejor representado por los ejemplares recogidos y representados no en los Andes, sino entre las culturas precolombinas de la costa peruana conocidas como Chancay y Chimú. Alejadas de sus falsos parientes en su “propio” ámbito geográfico (las flautas traversas andinas encontradas desde Puno hasta Cajamarca), las traveseras de la sierra de Lambayeque parecen invitarnos más bien a establecer diálogos que, hacia el oeste, se prolongarían varios siglos en el tiempo y, hacia el oriente, se extenderían varios miles de kilómetros en el espacio.

Como punto de enlace o eslabón perdido entre las culturas precolombinas de la costa peruana y los pueblos indígenas contemporáneos del norte de Sudamérica, el *kinran pinkullu* que aquí presentamos bien parece merecer un estudio más detallado, pues parece matizar o incluso contradecir algunos de los postulados más aceptados de la etnomusicología andina y amerindia (Chaumeil 2007; Hill y Chaumeil 2011).

La segunda característica distintiva –quizá la más importante– del *kinran pinkullu* concierne, como dijimos, a la tradición femenina en la que se inscribe. El hecho de que el *kinran pinkullu* sea tocado solo por mujeres hace que esta flauta traversa carezca de paralelos conocidos en los Andes y en el mundo indígena sudamericano.

En efecto, hasta donde sabemos, no se han registrado, entre las sociedades amerindias, aerófonos tradicionalmente tocados por mujeres. Para el área andina, por lo menos, parece tratarse de un caso *sui generis*.

Doña Leonarda Cajo, intérprete de esta flauta traversa, me dijo que de niña ella oía a su madre tocar este instrumento. Lo mismo aseveran muchos otros pobladores, aunque ellos mismos no conozcan como se fabrica o se toca este instrumento¹⁸. El *kinran pinkullu* era muy tocado por las pastoras que cuidan el ganado en las tierras altas. Hay una imagen clásica que apareció en varias de nuestras conversaciones: una mujer toca el *kinran pinkullu*, rodeada de sus ovejas, y seguida por un “niño” y su perro. Hoy, la flauta traversa parece ser tocada –aunque no podríamos decir aun con qué regularidad– solamente por algunas mujeres, todas mayores de sesenta años. Aunque no lo he observado hasta el momento, algunas personas afirmaban que los hombres también podrían tocar este instrumento (sin embargo, ninguno de los intérpretes de instrumentos de viento de la comarca a los que les pregunté sabía tocar el *kinran pinkullu*). En un caserío algo alejado conocí a un hombre mayor que, años atrás, solía vestirse de mujer y tocar esta flauta traversa.

Es sabido que la literatura etnomusicológica andinista muestra, en general, que el papel de músico en los Andes es tradicionalmente adjudicado a los hombres¹⁹. En lo que respecta a las mujeres, es mucho más común encontrarlas a cargo del canto y de la danza. Así, por ejemplo, Max Peter Baumann (1996:18) afirma: “In the traditional ensembles instruments are played by men. Women take a leading role in dance and song”.

Sin embargo, hay un instrumento que sí es tradicionalmente tocado por mujeres en los Andes, llamado *tinya* (Instituto Nacional de Cultura 1978:107-108). De hecho, en la comarca en que hice trabajo de campo entre 1999 y el 2006, en el valle de Chancay, la *tinya* debe ser aporreada cuando se cantan los *takis*, *antis* y otros géneros de canciones que aparecen durante los rituales ganaderos (Rivera Andía 2003:190, 191-194, 517).

En suma, en contextos tradicionales indígenas, las mujeres danzan, cantan y, a lo sumo, aporrean tambores en ciertos rituales. Fuera pues del uso ritual de los membranófonos (tanto en los Andes como en la Amazonía), no se ha encontrado casi ningún caso en que las mujeres toquen instrumentos de música. Conocemos, hasta el momento, solo dos excepciones relativas a los aerófonos: el *erqe* tocado por las mujeres jalq’a de Bolivia (Martínez 1994) y la flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní (Ruiz 2011)²⁰. En lo que respecta a las flautas traversas, el MIM no incluye siempre datos específicos sobre el género de los intérpretes en los Andes, aunque los dibujos muestran –con cierta elocuencia– solo a varones (Instituto Nacional de Cultura 1978:219-225). Para la Amazonia este último documento afirma que entre los aguarunas “lo tocan solo hombres” (Instituto Nacional de Cultura 1978:483); entre los candoshis “el instrumento es tocado por hombres... los niños usan una flauta igual

a la empleada por los adultos, pero de menor tamaño” (Instituto Nacional de Cultura 1978:485); entre los amueshas “es tañida solo por hombres, en forma individual” (Instituto Nacional de Cultura 1978:486). Los candoshis y los aguarunas las tocan al caer la tarde y en sus ritos de curación; por su parte, los amueshas las usaban antes para la guerra (Instituto Nacional de Cultura 1978). Al parecer, solo hay dos pueblos que encuentran aceptable que tanto un hombre como una mujer toquen este instrumento: los culinas y los asháninkas. Entre estos últimos se incluye un detalle interesante: la flauta traversa “es empleada por hombres y mujeres, estas últimas solo si están buscando compañero” (Instituto Nacional de Cultura 1978:486). En casi todos los casos, pues, el instrumento parece fuertemente asociado a lo masculino.

Fuentes más actuales corroboran lo establecido por el MIM. Los candoshis y otros grupos jíbaros –como los achuar (Taylor y Chau 1983)– utilizan también flautas traversas. Aunque el énfasis está puesto sobre todo en los cantos que las acompañan o en las canciones que se interpretan con ellas, se sabe que están hechas de un tubo de bambú de una longitud de 60 centímetros y de un diámetro de 3 centímetros aproximadamente. La flauta está cerrada por ambos extremos y tiene, en el extremo proximal, un orificio lateral para la embocadura (sin lengüeta) y, en el extremo distal, dos orificios para la digitación. Según Alexandre Surrallés (comunicación personal 2011), no se ha visto a las mujeres tocar tal instrumento.

Los yáneshas tienen tres tipos de flautas²¹, una de las cuales es una traversa (llamada con un nombre similar al usado en quechua, *pencoll*), de dos agujeros arriba y uno abajo²². Richard Smith (1977) nos da algunas referencias más sobre las *pencoll*:

“Penclleñets music is played on a transverse flute (pencoll) with two upper and one lower finger holes. Seven standard songs are played on this instrument. Oral tradition informs us that the pencoll flute was introduced to the Amuesha by Juan Santos Atahualpa, and was related to the guerrilla war waged against the Spanish and the Peruvian settlers” (Smith 1977: 119).

Como puede verse, la flauta yáneshas –que tiene aquí una curiosa connotación bélica– es estructuralmente muy parecida al *kinran pinkullu*.

Santos Granero (comunicación personal 2011) nos ha hecho notar, finalmente, que en la tradición oral yáneshas, *pencoll* es también el nombre de una suerte de divinidad llamada *Yompor Pencoll*: nuestro padre *Pencoll*. Los yáneshas afirman que, en tiempos antiguos, *Pencoll* vivía en este mundo junto con los ancestros de los hombres, de los animales, de las plantas y de las cosas. Estaban aquí, al igual que los demás dioses y espíritus. Entonces, cuando un dios llamado *Yompor A'penerr* convoca una fiesta –una suerte de preludio de la ascensión del sol (*Yompor Ror*) al cielo–, los ancestros de los yáneshas rehúsan aduciendo frío y sueño (lo que les vale su actual mortalidad). Sin embargo, *Yompor Pencoll* acepta. Sube al cielo y se con-

vierte en el Cinturón de Orión o las Tres Marías, en memoria de los tres agujeros de la flauta transversa. Hoy en día, estas estrellas son consideradas beneficiosas para los yáneshas, y la gente puede pedirle favores a *Pencoll* cuando aparece en el cielo, en la primera noche del año.

Poco o casi nada sabemos aún de las ideas en torno a las constelaciones y los astros en la sierra de Lambayeque. ¿Hacen las mujeres aquí, alguna asociación entre el *kinran pinkullu* y alguna entidad mítica? Solo recordamos ahora un relato que nos dijera un sacristán, que a su vez lo oyera a su tía, oriunda de las tierras altas. Esta breve narración cuenta como una mujer descubre la melodía del canto femenino: una mujer que pastaba sus animales, pierde uno; cuando lo busca en la bruma, escucha la melodía –primero en forma de silbido y luego de canto– que hoy tocan las mujeres con el *kinran pinkullu*²³.

Como puede apreciarse, en cualquier caso, la etnografía ofrece datos de flautas transversas tocadas, como máximo, por ambos sexos²⁴. Sin embargo, no encontramos ninguna flauta transversa (ni, en general, tampoco ningún aerófono) que sea tocada exclusivamente por mujeres. Por lo tanto, la existencia de una flauta transversa soplada solo por mujeres, en una población indígena contemporánea del Perú, parece contradecir lo conocido hasta el momento por la etnografía andina y amazónica (al menos, en sus regiones incluidas dentro del territorio de este país). Es decir, el *kinran pinkullu*, en tanto que instrumento tradicional tocado solo por mujeres, parece constituir un caso único en los Andes y la Amazonia peruana.

Referencias bibliográficas

Baumann, Max Peter

1996 Andean music, symbolic dualism and cosmology. En *Cosmología y música en los Andes*, editado por Max P. Baumann, pp. 15-66. Bibliotheca Ibero-Americana 55. International Institute for Traditional Music, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main.

Barrielle, Camille

2004 *Les relations ville-campagne dans le nord du Pérou. Le cas du district rural d'Inkawasi et de la ville de Ferreñafe (département Lambayeque)*. Memoria de maestría, UFR de Géographie, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris.

Bolaños, César

2007 *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.

Centro de Innovación Tecnológica Turístico-Artesanal Sipán-Lambayeque y Ministerio de Comercio Exterior y Turismo

2009 *La artesanía textil en la sierra de Lambayeque. Tecnología e innovación*.

- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, Centro de Innovación Tecnológica Turístico-Artesanal Sipán-Lambayeque, Lima.
- Chaumeil, Jean-Pierre
- 2007 Bones, flutes, and the dead. Memory and funerary treatments in Amazonia. En *Time and memory in indigenous Amazonia: anthropological perspectives*, editado por Carlos Fausto y Michael Heckenberger, pp. 243-283. University Press of Florida, Gainesville.
- den Otter, Elizabeth
- 1985 *Music and dance of indians and mestizos in an Andean Valley of Peru*. Eburon, Delft.
- Díaz Oliveros, Francisco Miguel y Carola Natalia Guevara Effio
- 2007 *Material educativo para docentes del nivel primaria como medio para la preservación de la identidad cultural en colegios de comunidades rurales a través del conocimiento de los elementos tradicionales de sus danzas folklóricas. Caso: "La Danza" en la festividad de la Virgen de las Mercedes (San Pablo de Inkawasi)*. Tesis para optar el título de docente en Educación Artística, Especialidad Folklore, Mención Danza. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Díaz de la Cruz, Germán
- 2007 *Realidades de Incahuasi*. Imprenta S. y S., Chiclayo.
- Escribens Trisano, Augusto
- 1977 *Fonología del quechua de Ferreñafe*. Documento de N° 37. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro de Investigación Lingüística Aplicada, Lima.
- Fernández Alvarado, Julio César
- 2009a La etnia de los cañaris en la región de Lambayeque en el norte del Perú. En *Antiguas civilizaciones en la frontera de Ecuador y Perú. Una propuesta binacional para la integración andina*, editado por Quirino Olivera Núñez, pp. 43-47. Asociación Amigos del Museo de Sipán, Chiclayo.
- 2009b La etnia Cañaris en la región Lambayeque. *Suplemento Dominical. Diario La Industria* 6 de diciembre:8-9. Chiclayo.
- 2010a Cañaris: cultura que vive, cultura que siente. *Suplemento Dominical. Diario La Industria* 27 de junio:6-7. Chiclayo.
- 2010b Identidad Cultural un sentimiento de pertenencia en Lambayeque (1ª Parte). *Suplemento Dominical. Diario La Industria* 21 de febrero:8-9. Chiclayo.
- Gonzales Holguín, Diego
- 1952 [1608] *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Historia, Lima.

Hill, Jonathan D. y Jean-Pierre Chaumeil (eds.)

2011 *Burst of breath. Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. University of Nebraska Press, Lincoln.

Huertas V., Lorenzo

1996 Patrones de asentamiento poblacional en Piura (1532-1850). *Bulletin de l'Institut Français d'études Andines* 25(1):91-124.

Instituto Andino de Estudios Culturales

1990 *Inkawasi y sus expresiones artísticas*. *Pachay* 1:32-33.

Instituto Nacional de Cultura

1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica*. Instituto Nacional de Cultura, Lima.

2009 *Chopccam kani*. Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Izikowitz, Karl Gustav

1935 *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Göterborg.

Jiménez Borja, Arturo

1951 *Instrumentos Musicales del Perú. Colección Arturo Jiménez Borja*. Museo de la Cultura, Lima.

Laime Ajacopa, Teófilo, Efraín Cazazola, Félix Layme Pairumani y Pedro Plaza Martínez

1996 *Diccionario bilingüe quechua-castellano castellano-quechua*. 2da. ed. Secretaría Nacional de Educación, La Paz.

Martínez, Rosalía

1994 *Musiques du désordre, musiques de l'ordre: le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*. Tesis doctoral inédita, Université Paris X, Nanterre.

Quesada Castillo, Félix

1976 *Diccionario quechua: Cajamarca-Cañaris*. Ministerio de Educación, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Rivera Andía, Juan Javier

2003 *La fiesta del ganado en el valle de Chancay (1962-2002). Ritual, religión y ganadería en los Andes: etnografía, documentos inéditos e interpretación*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Ruiz, Irma

2011 Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaraní. *Trans. Revista transcultural de música* 15, <http://www.sibetrans.com/trans/a362/aborigen-sudamericana-y-transgresora-la-ingeniosa-flauta-de-pan-de-las-mujeres-mbya-guarani>, accesado en septiembre de 2011.

Schjellerup, Inge (editora)

- 1991 *Razón de las especies de la Naturaleza y del Arte del Obispado de Trujillo del Perú del Obispo D. Baltasar Martínez Compañón*. Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo.

Sevilla Exebio, Julio César

- 2005 La fiesta de la Cruz de Penachi y la Danza rojo y blanco. *Umbrales. Revista de educación, cultura y sociedad* 5(9-10):38-51.

Shaver, Dwight A.

- 1989 Las costumbres sociales relacionadas con el consumo de bebidas alcohólicas entre los quechua de Incahuasi. En *Estudios etno-lingüísticos*, editado por Stephen G. Parker, pp. 97-104. Documento de Trabajo N° 21. Instituto Lingüístico de Verano, Yarinacocha.
- 1992a El quechua de Lambayeque en relación con las demás variedades quechuas. En *Estudios etno-lingüísticos II*, editado por Stephen G. Parker, pp. 215-223. Documento de Trabajo N° 23. Instituto Lingüístico de Verano, Ministerio de Educación, Yarinacocha.
- 1992b Organización socio-política de las comunidades campesinas: El caso de Inkawasi. En *Estudios etno-lingüísticos II*, editado por Stephen G. Parker, pp. 224-256. Documento de Trabajo N° 23. Instituto Lingüístico de Verano, Ministerio de Educación, Yarinacocha.
- 2000 Nexos: elemento cohesivo del texto. Una técnica de enlace en el discurso del quechua Inkawasi-Kañaris. En: *Actas I Congreso de lenguas indígenas de Sudamérica*, Tomo II, editado por Luis Miranda, pp. 91-107. Universidad Ricardo Palma, Lima.

Shaver, Dwight A. y Gwynne L. Shaver

- 1989 Un bosquejo de la metátesis en el quechua de Incahuasi. En *Estudios etno-lingüísticos*, editado por Stephen G. Parker, pp. 5-14. Documento de Trabajo N° 21. Instituto Lingüístico de Verano, Yarinacocha.
- 1992 Diferencias lingüísticas entre el quechua de Lambayeque y el de Cajamarca. En *Estudios etno-lingüísticos II*, editado por Stephen G. Parker, pp. 195-214. Documento de Trabajo N° 23. Instituto Lingüístico de Verano, Ministerio de Educación, Yarinacocha.

Smith, Richard C.

- 1977 *Deliverance from chaos for a song: preliminary discussion of Amuesha music*. Tesis doctoral inédita, Department of Anthropology, Cornell University, New York.

Stevenson, Robert M.

- 1968 *Music in Aztec & Inca territory*. University of California Press, Los Angeles.

Stobart, Henry

- 1996 The llama's flute: musical misunderstandings in the Andes. *Early Music* 24(3):470-482.

Taylor, Anne C. y Ernesto Chau

1983 Jivaroan magical sons: achuar anent of connubial love. *Amerindia* 8:87-127.

Taylor, Gerald

1982a *Introducción al quechua de Ferreñafe*. Aspectos de la dialectología quechua I. Association d'ethnolinguistique amérindienne, Paris.

1982b Breve presentación de la morfología del quechua de Ferreñafe. *Lexis* 6(2):243-270.

1982c Le morphème de respect /-pa-/ dans les parles quechuas de la sierra équatorienne. *Amerindia* 7:55-60.

1994 *Estudios de dialectología quechua (Chachapoyas, Ferreñafe, Yauyos)*. Universidad Nacional de Educación, Chosica.

1996 *El quechua de Ferreñafe. Fonología, morfología, léxico*. Acku Quinde: asociación andina, Cajamarca.

2005 Innovaciones morfológicas en un dialecto quechua aislado: el caso de Ferreñafe. En *Contribuciones a las lenguas y culturas de los Andes*, editado por Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz, pp. 47-63. Bonner Amerikanistische Studien 42. Institut für Altamerikanistik und Ethnologie, Shaker Verlag, Aachen.

Torero, Alfredo

1968 Procedencia geográfica de los dialectos quechuas de Ferreñafe y Cajamarca. *Anales Científicos* 6: 291-316.

Vreeland, James M.

1987 La tonada del chimu en la fiesta andina de Incahuasi. *Suplemento Dominical. Diario La Industria*. 18 de octubre:6. Chiclayo.

1993 Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque. *Música, danzas y máscaras en los Andes*, editado por Raúl R. Romero, pp. 179-217. Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Notas

¹ Este texto ha sido terminado de redactar gracias al apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt. El inicio del trabajo de campo en la zona fue realizado gracias al apoyo del entonces Instituto Nacional de Cultura del Perú (Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo).

² Adoptamos esta denominación a pedido de los pobladores de la región, que –por experiencias de décadas pasadas– prefieren que el nombre de su pueblo no sea dado a conocer con exactitud.

³ Véase, por ejemplo Torero (1968), Escribens (1977), Taylor (1982a, 1982b, 1982c, 1994, 1996 y 2005), Vreeland (1987 y 1993), Shaver (1989, 1992a, 1992b y 2000), Shaver y Shaver (1989 y 1992), Instituto Andino de Estudios Culturales (1990), Huertas (1996), Barrielle (2004), Sevilla (2005), Díaz y Guevara (2007), Díaz de la Cruz (2007), Centro de Innovación Tecnológica Turístico-Artesanal Sipán-Lambayeque y Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (2009) y Fernández (2009a, 2009b, 2010a y 2010b).

- ⁴ La primera vez que oí mencionar el *kinran pinkullu* fue en la cocina de la casa de doña Segunda Purihuamán Manayay, donde cenábamos junto con sus hijos Luis y Julia Manayay Purihuamán (y también otros parientes, sobre todo femeninos). Agradezco a la profesora Julia Manayay la primera referencia que obtuve respecto a esta pieza clave de la música de su pueblo.
- ⁵ En el quechua de Cuzco (más precisamente en Sicuani) también se le interpreta así. Agradezco la ayuda, aquí, de Máximo Cama y de Alejandra Ttito, etnógrafos de esta parte del país.
- ⁶ El diccionario del quechua “Cajamarca-Cañaris” no incluye la palabra *kinran*, pero sí *kinray* que significa “travesía” (Quesada 1976). En los diccionarios antiguos, como en el de González Holguín (1952 [1608]), podemos hallar también entradas que aluden al campo semántico del viaje, pero enfatizando que es por “laderas” y “cuestas”, y con la connotación de “cruzar” o “atravesar”:
Quimrayñam. Camino ancho y camino atrauessado que cruza.
Quimray quimray. Laderas en cuestas.
Quimra ritamuni. Apartarse de otro camino o ladera.
Quimraripayani. Yr por laderas con peligro pudiendo yr por buen camino.
Quimraycuni quinrayrini. Atrauessar el camino o passar por delante cruzando.
- ⁷ Conviene recordar que estamos tratando aquí de traveseras tradicionales, lo cual deja fuera las flautas traversas de metal que se pueden comprar en las tiendas especializadas de las ciudades y que son ocasionalmente usadas hoy en las bandas de música recientemente popularizadas en casi todo el Perú (Instituto Nacional de Cultura 1978:225; den Otter 1985:94).
- ⁸ La primera vez que vi y oí un *kinran pinkullu* fue gracias a doña Natividad Cajo, conocedora de su pueblo. Conservaba ella uno de estos instrumentos y me presentó a las intérpretes.
- ⁹ También en Cajamarca, las flautas traversas (aquí, abiertas y de siete orificios) son hechas de sauco (Instituto Nacional de Cultura 1978:222).
- ¹⁰ Referencia personal de Guillermo Salas (2011).
- ¹¹ También se menciona a Lambayeque (sin precisar la provincia) entre las regiones donde existiría una flauta traversa de 6 orificios (y sin orificio inferior) (Instituto Nacional de Cultura 1978:221), pero no la hemos podido observar en la sierra.
- ¹² Literalmente “presumably post-Columbian” (Izikowitz 1935:299) y “almost certainly post-Columbian” (Izikowitz 1935).
- ¹³ “They consist of tubes which are closed of both ends. The proximal end is the blow-hole, at the distal end two stops” (Izikowitz 1935:300). Stevenson (1968:268) menciona, además, la existencia de una flauta traversa de metal –cerrada en ambos lados, con tres orificios, de 25 centímetros de largo y 6 centímetros de diámetro– en el museo de la Universidad Nacional de Trujillo.
- ¹⁴ Estos son: los jíbaros, los kampakas, los panobos, los kandoschis, los kaingangs, los parintintines del río Madeira, los schirianas, los palikus, los patamonas y “todas las tribus de la Guyana” (de hecho, considera esta última área como el “centro de gravedad” de este instrumento). Respetamos aquí la grafía usada por el autor.
- ¹⁵ Mantenemos la escritura y ordenamiento consignados en la fuente. Los “jíbaros”, por ejemplo, no son considerados hoy como un grupo étnico, sino como una familia. Los grupos llamados “andoa”, “aguano” y “jebero” no existen actualmente. Agradezco a Esteban Arias por llamar mi atención sobre este punto.

- ¹⁶ “Jonkamentontsi”, en ashaninka, parece provenir de la conjunción de dos términos, “junca” (esto es, junco, un material del que usualmente se fabrica esta travesa) y “mentontsi” (que es el radical de “objeto de uso”). La yuxtaposición de ambos términos se ha usado para formar los nombres de varios objetos de introducción relativamente reciente, como las escopetas, llamadas “tonkamentontsi” a partir de “tonka”, la onomatopeya del disparo. Agradezco a Esteban Arias por llamar mi atención sobre este punto.
- ¹⁷ Este primer detalle es algo curioso, pues, como hemos visto, es justamente su carácter sellado lo que, según Izikowitz (1935), distinguiría a una flauta travesa amerindia.
- ¹⁸ Muchos, sin embargo, parecen haber visto y oído el instrumento en un contexto particular: los concursos de “costumbres” (incluyendo sobre todo danza, música y canto) que se han venido organizando anualmente, desde el año 1976, en la capital del distrito. Aparentemente, al menos hasta las ediciones de hace cinco años, todavía podía verse tocar el *kinran pinkullu* a algunas mujeres venidas de los caseríos. De hecho, un afiche de este concurso, correspondiente al año 1998, tiene, como dibujo central, a una mujer de pie y tocando este instrumento con una sola mano. Vale la pena fijarse en los dibujos que rodean esta representación. Así, arriba podemos leer los nombres del pueblo y del concurso, escritos con una estética que los peruanos asocian a los incas. A la derecha del dibujo se encuentra, además, otro más pequeño que retrata unas montañas nevadas y con un río en medio (es interesante recordar que, al menos hoy, no encontramos rastros de nieve en la sierra de Lambayeque). Bajo este dibujo de la intérprete podemos leer la inscripción “Kinran pinkullo. Danza pastoril”. Los organizadores del concurso de estos años me dijeron que, de esta forma, intentaban mostrar sus “tradiciones”. De cualquier forma, lograron que toda una generación, que ahora ronda los 40 años, supiera algo, al menos parcialmente, sobre este instrumento.
- ¹⁹ Agradezco a Elisabeth den Otter, Claude Ferrier y Xavier Bellenger por sus respuestas a mis inquietudes al respecto, y especialmente a Jean-Pierre Chaumeil, por su perspectiva comparativa con el área amazónica.
- ²⁰ Presentamos aquí algunas otras noticias que hemos podido reunir, entre nuestros colegas, sobre excepciones en las que ciertos instrumentos musicales aparecen asociados a lo femenino. Según una referencia personal de Leo Casas, en Lambrama (Abancay, Apurímac), hubo un caso en que una mujer tocaba el *tawtaku*, un cordófono formado por un arco de madera donde se templaba una cuerda de tripa o de cerda. El sonido es producido con el movimiento de los labios, del mismo modo que en el caso de la “trompa” que tocan en Huancavelica (Instituto Nacional de Cultura 2009) y en otras regiones del mundo. L. Casas (comunicación personal 2011) también recuerda haber oído que, en el sur del Perú, en torno a 1920, los dirigentes de los siete *ayllus* de Conima (actual provincia de Moho, Puno), formaron un conjunto de *sikuris* que difundía la idea de una sublevación indígena en Huancané. Al excepcional propósito de este conjunto, la tradición oral agrega el hecho insólito de haber estado liderado por una mujer. En cuanto a los pueblos amazónicos, como ya se dijo, tampoco registran casos de mujeres tocando instrumentos musicales, sobre todo en el caso de los aerófonos. Esteban Arias (comunicación personal 2011), en su paso por el Mayapo, en el río Picha (distrito de Echarate, provincia de la Convención, región Cusco), conoció a una señora llamada Kovuirintsi, y a su hija, de la comunidad de Nuevo Mundo en el Bajo Urubamba. Arias vio como la señora, origi-

naria de un afluente del Picha que relaciona a los matsigenkas con los asháninkas, tocaba, no solo las pequeñas flautas de hueso (*oshetotonkirentsi*), sino también los tambores, ambos asuntos exclusivos de los hombres. Arias sospecha que esta señora se había convertido en una de las pocas personas de su comunidad que conocía ciertas técnicas y tradiciones de su pueblo. Su conocimiento particular inducía a que sus paisanos le pidiesen interpretar cosas que ya nadie más recordaba o conocía. Más recientemente, los casos detectados en los que las mujeres tocan instrumentos musicales suelen aparecer en contextos no tradicionales. Así por ejemplo, en sus pesquisas Claude Ferrier (comunicación personal 2011) presenció en Oyón (sierra de la región Lima, Andes Centrales) cómo una mujer puede ahora, con los nuevos tiempos, tocar un arpa.

²¹ Estas son las *requercanets* (unas flautas de pan de 5 tubos. Las pequeñas hacen de “líderes”, y las grandes hacen de “seguidoras”) y las *pallot* (una flauta de pico de dos o tres agujeros).

²² Agradezco a Fernando Santos-Granero por llamar mi atención a este respecto.

²³ Según algunos pobladores, los intérpretes del *kinran pinkullu* suelen cantar, tanto antes como después de tocarlo. ¿Se descubre así también la melodía de la flauta traversa que tocaban las pastoras en las tierras altas? Cuando pregunté a una de las mujeres que tocan mejor el *kinran pinkullu*, Doña María Santos, cómo aprendió a tocar tal o cual melodía, me respondió que la música “la sacaba de su cabeza”.

²⁴ Si acudimos a los documentos etnohistóricos veremos que, en primer lugar, el uso contemporáneo de las *tinyas* por las mujeres de los Andes, es representado ya en algunos dibujos de Guamán Poma de Ayala en los cuales aparecen mujeres tañendo tambores. Al mismo tiempo, algunos cronistas, como Guamán Poma y Murúa, mencionan la existencia de las “taquiacllas”: doncellas (de entre 9 y 15 años) escogidas por su belleza y su voz. Ellas debían cuidar los rebaños del inca, y entretener a la nobleza durante sus reuniones y matrimonios. Y es aquí donde encontramos una referencia a una tradición femenina ligada a los aerófonos en los Andes. En efecto, Guamán Poma agrega que, a las “taquiacllas”, además, se les enseñaba a tocar la flauta, sin aclarar de que tipo eran estas (Stevenson 1968:275). ¿Era esta una práctica reservada solo a la elite incaica del Cusco o estaba difundida en otras comarcas del imperio? ¿Existió alguna vez, en los Andes, una tradición musical de traversas o aerófonos que estuviera ligada a las mujeres? ¿El predominio actual de los varones corresponde a una tradición anterior de estos pueblos, o a algún tipo de misoginia relacionada con el sexo usual de los cronistas y los etnógrafos?