MÚSICA Y SONIDOS EN EL MUNDO ANDINO:

Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis

Carlos Sánchez Huaringa
EDITOR

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Fondo Editorial

Música y sonidos en el mundo andino:
Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis

Carlos Sánchez Huaringa
EDITOR

MÚSICA Y SONIDOS EN EL MUNDO ANDINO:
Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Fondo Editorial

Sánchez Huaringa, Carlos (ed.)

Música y sonidos en el mundo andino: flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis / Carlos Sánchez Huaringa, editor. 1.ª ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018.

572 pp.; 17 x 24 cm

Música / mundo andino / instrumentos musicales / arte

ISBN 978-9972-46-614-4

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2018-00131

Primera edición

Lima, enero de 2018

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Fondo Editorial

Av. Germán Amézaga n.° 375, Ciudad Universitaria, Lima, Perú

(01) 619 7000, anexos 7529 y 7530

fondoedit@unmsm.edu.pe

© Carlos Sánchez Huaringa, editor

Fotografía de la cubierta

Carlos Sánchez Huaringa

Diseño de cubierta y diagramación de interiores

Peter Cruz Vidal

Corrección de estilo

Paul Huarancca Parco

Claudia Carolina Vargas Morales

Impreso en el Perú / *Printed in Peru*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente edición, bajo cualquier modalidad, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

ÍNDICE

PRÓLOGO
Julio Mendívil 9

INTRODUCCIÓN
Las flautas de Pan arqueológicas y etnográficas de Latinoamérica del Sur
Carlos Sánchez 13

LA FLAUTA COLECTIVA
El uso social de flautas de tubo cerrado en los andes sur
José Pérez de Arce 51

INDICADORES DE LA PREHISTORIA MUSICAL EN EL NORTE DE CHILE
Una aproximación al estudio de las relaciones interválicas entre contextos culturales Cabuza y Maytas-Chiribaya (ca. 500 a 1.200 años DC.)
Andro Schampke 117

LA ANTARA EN EL ARTE MOCHE
Performance y Simbolismo
Daniela La Chioma 137

EL SISTEMA DIATÓNICO Y CROMÁTICO EN LAS ANTARAS NASCA
Las Trancas y Cahuachi
Carlos Mansilla 175

FLAUTAS DE PAN EN LA MITAD DEL MUNDO
Iconografía musical en las representaciones antropomorfas de la cultura Jama Coaque
Esteban Valdivia 211

LAS ANTARAS ARQUEOLÓGICAS CHANCAY DEL COMPLEJO ARQUEOLÓGICO DE LUMBRA, HUARAL
Una aproximación al conocimiento de la musicología de la cultura Chancay
Pieter Van Dalen 249

¡NO SON RESONADORES!
La segunda hilera de tubos en sikus, lakitas y ayarachis: un enfoque acústico
Arnaud Gérard 281

EL GAMMU BURUI
La música de los Cuna de Colombia y Panamá
Julio Bonilla 303

LENGUAJE MUSICAL E IDENTIDAD LAKITA
Revitalización y continuidad de una práctica ancestral y contemporánea en el norte grande de Chile
Pablo Mardones y Miguel Ángel Ibarra 325

LOS AYARACHIS DE CHUMBIVILCAS
Sobrevivencias prehispánicas
Carlos Sánchez y Paul Huarancca 355

JULAJULAS Y DESCOLONIZACIÓN
Posibilidades de re-existencia desde la lógica contenida en los sikus
Javier Romero 423

EL PROCESO HISTÓRICO DEL SIKU EN PUNO
René Calsín 447

SIKURIS ALTIPLÁNICOS, REGIONALES Y METROPOLITANOS
Revisión de un esquema de clasificación
Daniel Castelblanco 485

MÚSICA, CAMBIO E IDENTIDAD CONTRASTADA
La música sikuri en la creación y diferenciación de estilos musicales en Moho, Puno
Gonzalo Chávez 511

MARCAR LAS DIFERENCIAS
Construcciones sonoro-estilísticas de las bandas de *sikuris* de Buenos Aires
Fernando Barragán y Pablo Mardones 535

«SIN ANTIQ NO HAY FIESTA DE LAS CRUCES»
Divergencia y convergencia entre ancestralidad, cristianismo y mercado en la Fiesta de Las Cruces en Luricocha-Huanta
Walter Castro 555

SOBRE LOS AUTORES 563

PRÓLOGO:

El itinerario de las flautas de Pan y el futuro del pasado

Julio Mendívil

Como en *Las metamorfosis* de Oviedo y en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio, el origen de las flautas de Pan en Sudamérica también se pierde en los senderos arcanos de lo mítico. En los relatos que el cura mestizo Francisco de Ávila recogió en la sierra limeña de Huarochirí en los albores del siglo XVII, el instrumento aparece como una dádiva divina que empodera al héroe civilizador Huatyacuri para vencer a sus adversarios y, posteriormente, como herramienta sublime de la huaca Macahuisa para comunicarse con el soberano del imperio de los incas. Pero las noticias sobre este un conjunto de flautas cerradas, como las definen Erich von Hornbostel y Curt Sachs en su famosa clasificación de 1914, no se limitan al terreno de lo fabuloso. Desde muy temprano, las culturas que han habitado la cordillera de los Andes y el litoral que la une al océano Pacífico han dejado huellas en su cerámica y en sus tejidos de su inclinación por las flautas adjudicadas al fauno griego. Igualmente contamos con sus vestigios materiales, pues numerosos ejemplares fueron depositados en fastuosos entierros y en otros contextos como ofrendas o símbolos de poder social. En cuanto representaban un instrumento predilecto de diversas capas sociales, las flautas de Pan no pasaron inadvertidas a los pri-

meros europeos que arribaron a tierras andinas. Cronistas como Cristóbal de Molina, el cusqueño, el Inca Garcilaso de la Vega, Fernando de Montesinos, Cieza de León, Bernabé Cobo, el infaltable Guaman Poma de Aiala y oscuros funcionarios de idolatrías recogieron en sus escritos las vicisitudes de aquellos "cañutos" que los indígenas "usaban como órganos" para deleitarse con ellos en sus ritos y en sus fiestas. En la actualidad, las flautas de Pan se hallan esparcidas por todo el continente sudamericano. Desde el gammu burui de los cuna, en la frontera norteña con América Central, pasando por el carrizo en Brasil, Colombia y Venezuela, hasta el siku altiplánico en Bolivia y Perú, cuya influencia alcanza además los países vecinos de Argentina y Chile, las flautas de Pan siguen alimentando diversas prácticas musicales a lo largo de la cordillera andina.

El compendio *Música y sonidos en el mundo andino. Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*, editado por el sociólogo y antropólogo Carlos Sánchez Huaringa, actual director del Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, recoge noticias en torno al popular aerófono desde períodos tempranos de nuestra historia hasta la actualidad. A través de un extenso recorrido geográfico y temporal el libro nos acerca a diferentes tipos de flautas de Pan —el nombre genérico del instrumento en la organología, la ciencia que estudia los instrumentos musicales— y nos introduce en tópicos tan vastos como las antaras nasca, los sikus altiplánicos en ambas márgenes del lago Titicaca, las tradiciones de los cuna Panameños, las julajulas bolivianos, los anteq de Huanta o los ayarachis de Chumbivilcas, en Cusco. Cada capítulo del libro nos ofrece una mirada profunda en cada una de esas variedades de flauta, permitiéndonos establecer similitudes tanto en lo que respecta a la técnica de ejecución —posición de los labios, práctica musical en pares, el uso de determinadas escalas, etc.—, cuanto a las connotaciones de género y a las relaciones históricas que tal afinidad implica.

Algunos de los textos centran su atención en el pasado prehispánico. Carlos Mansilla, Daniela La Chioma, Pieter van Dalen y Estaban Valdivia nos informan sobre las antaras nasca, moche, chancay y las de Jama Coaque, en Ecuador, respectivamente. Aquí los autores se entregan a la interpretación del pasado, analizando los restos arqueológicos legados por culturas musicales extintas, siguiendo así la brecha iniciada por pioneros en los trabajos arqueomusicológicos como Carlos Vega, de Argentina, Julia Fortún, de Bolivia, María Esther Grebe, de Chile, o Andrés Sas y César Bolaños, del Perú. Otra parte de los textos, en cambio, presta atención a las tradiciones vivas, principalmente en Bolivia y en Perú, donde las flautas de Pan están estrechamente asociadas

al ciclo de vida ritual de las sociedades andinas. En un texto que bien puede verse como introductorio, José Pérez de Arce nos propone entender las tropas de pifilkas y sikus en el sur andino como un instrumento colectivo; Arnaud Gérard, en cambio, diserta sobre la función acústica de los resonadores en las tradiciones bolivianas de lakitas y ayarachis, proponiendo entender a estos como parte activa del instrumento en cuanto modifican la nota producida; Sandro Choque, René Calcin Anco, Daniel Casteblanco y Gonzalo Chávez López discurren sobre diversas tradiciones de flautas de Pan en el altiplano boliviano-peruano, compartiendo el resultado de sus trabajos de campo en la zona, mientras que Carlos Sánchez y Paul Huarancca, así como Walter Castro, nos informan sobre tradiciones poco conocidas como la de los los ayarachis de la provincia cusqueña de Chumbivilcas o los anteq de Huanta, en el departamento de Ayacucho. Fuera del territorio boliviano-peruano, Julio Bonilla Romero nos presenta las flautas de Pan cuna en Panamá, mientras que Pablo Mardones y Miguel Ángel Ibarra, Javier Reynaldo Romero Flores y Fernando Barragán analizan las políticas identitarias vinculadas al instrumento desde perspectivas tan disímiles como el revival en Chile y la apropiación de prácticas rurales andinas por parte de grupos urbanos de Buenos Aires, en Argentina, siguiendo una línea ya propuesta por Thomas Turino en los años ochenta del siglo pasado. El volumen, entonces, posee una amplitud considerable de temas que habrán de enriquecer nuestro conocimiento sobre las flautas del fauno.

La producción musicológico-histórica y etnomusicológica sobre las flautas de Pan en los Andes no es de data reciente. Desde los trabajos pioneros de Carlos Vega y Andrés Sas numerosos estudiosos como Max-Peter Bauman, Thomas Turino, Américo Valencia, Rosalía Martínez, Marcelo Thorrez López, Henry Stobart, Thomas Solomon, José Pérez de Arce y Xavier Bellenger han dedicado monografías a las flautas de Pan en el espacio cultural andino, destacando su importancia en prácticas musicales participativas y en la construcción de una identidad grupal en el altiplano. Por eso es necesario especificar el principal aporte de *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*, pues en este libro, al reunir diversos autores del subcontinente, confluyen miradas musicológicas con otras provenientes de la arqueología, la antropología y la sociología. En ese sentido, el libro propone un acercamiento multidisciplinar al instrumento, de manera que se pueda valorar su dimensión histórica y social de forma más contundente. Ya en el título, el compilador nos anuncia una visión integradora que no reduce las prácticas musicales a la valoración estética de sus estructuras, sino que también inquie-

re sobre el rol del sonido como factor de cohesión social y medioambiental, ya sea en el campo o en las áreas urbanas de las grandes metrópolis como Buenos Aires o Lima. De especial interés es igualmente el carácter internacional del libro que no se centra, como tantos trabajos últimamente, en un intento chauvinista de posesión de las tradiciones musicales, sino que tiende puentes entre experiencias colectivas de diversos países, mostrando que todas esas manifestaciones culturales son auténticas, en cuanto expresan el sentir de colectivos que han hecho suya la flauta de Pan andina.

Jorge Luis Borges sostuvo alguna vez que todo libro adquiere su verdadero significado en la lectura. Estoy seguro de que el verdadero aporte de este libro habrá de consolidarse en su recepción, es decir, cuando empiece a circular y a generar discusiones y réplicas de colegas, cuando empiece, en fin, a ser citado por otros estudiosos y a fomentar nuevos trabajos para corroborar o refutar las tesis que los autores proponen a lo largo del volumen. Para concluir, quiero decir que *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis* no es solamente un libro sobre la historia y el presente de las antaras y los sikus en los países sudamericanos, sino que al mismo tiempo es un libro orientado al futuro, a la persistencia de estas tradiciones que, aunque imbuidas de pasado, quieren seguir anunciado el mañana. Suficiente razón para celebrarlo.

Viena, diciembre de 2017

INTRODUCCIÓN

Las flautas de Pan arqueológicas y etnográficas de Latinoamérica del Sur

Carlos Sánchez

Qué duda cabe que el sur del continente americano es el mayor asiento de los aerófonos a nivel planetario. Esta preeminencia es antiquísima, desde antes de la invasión de occidente estas tierras habían estado bajo el dominio sonoro de dos modelos de aerófonos: las flautas verticales o de ducto y las flautas de Pan o zampoñas. Podemos tal vez decir que la historia musical del mundo andino se ha escrito con estos aerófonos y muy en especial con las segundas. Por su parte, algunas vertientes de las ciencias sociales, como la arqueología, musicología y la arqueomusicología, han logrado interpretaciones del mundo sonoro prehispánico desde diferentes posiciones, y la interacción entre unos y otros, como es el caso del presente volumen, impulsa la posibilidad real de la interdisciplinariedad que cada vez se hace más necesaria.

Los aerófonos andinos, en especial los dos más grandes y principales modelos de flautas (las "kenas" y las "zampoñas"), acompañan el inicio de nuestra civilización e íntimamente llegan juntas hasta la actualidad. Estos en sus versiones de "flautas colectivas" son las más simbólicas del mundo andino; el presente libro justamente inicia situando el instrumento en los tiempos precolombinos y culmina tratando el mismo tema en las metrópolis urbanas. Ello sin duda nos habla del enraizamiento del instrumento y su expresión sonora y

musical tan profundamente que a lo largo de milenios se ha ido reinventando y logrando vigencia, o dicho de otro modo, nuestras sociedades andinas, a pesar de miles de años de transformaciones internas y externas casi de manera inconsciente, expresan identidades basadas en sus tradiciones sonoras milenarias. Por ello me gustaría introducir al lector de este libro revisando de manera apretadísima el tema de las flautas de Pan de algunos países de este lado de nuestro continente utilizando la categoría política de "países", que son desgraciadamente inevitables.

Las flautas de Pan en Ecuador

Las evidencias del uso de la flauta de Pan en territorios y sociedades prehispánicas que hoy forman parte del Ecuador son sorprendentemente abundantes y variadas. Esta abundancia está basada en la gran cantidad de cerámicas escultóricas de instrumentistas y su diversidad en la cuantía de modelos de flautas de Pan. Sin embargo, casi no han sobrevivido muchos tipos de estos aerófonos en estas regiones (salvo los "rondadores") y en la actualidad no es un espacio que se caracterice por su masivo o cuantioso uso; no existen por ejemplo conjuntos colectivos de flautas de Pan, como en el caso sureño del Perú.

Es posible que en el período Formativo Temprano o Fase Valdivia (3200 – 2300 a.C.) ya se hayan conocido las flautas de Pan pues según Landívar (1979: 15) "La cultura Valdivia (…) 3200 años antes de Cristo conoció la música e instrumentos musicales tales como trompetas, ocarinas, silbatos, flautas…" pero desgraciadamente no da mayores detalles de estos instrumentos. También Mario Godoy, citando a Bravomalo (2005: 9), nos dice que "la comparación de Valdivia con otras culturas similares permite suponer que tendrían pitos y flautas de caña o carrizo que, por ser materiales perecederos, no han subsistido". Pero es el especialista ecuatoriano Alexander Hirtz, quien en una entrevista televisada, presenta una "figurina" (escultura en miniatura) de la cultura Valdivia tocando aparentemente una flauta de Pan de tres tubos (lámina 1, fig. 1). De la misma manera, Christian Mesía (2015) en un importante libro que publica el Museo de Arte de Lima considera una figurina de Valdivia "que representa una imagen femenina con tocado elaborado, que posiblemente toca un instrumento musical de viento" (p. 203) (lámina 1, fig. 2). No estamos convencidos que estas figurinas representen a músicos, primero porque en el Ecuador hemos tenido acceso a muchas imágenes de figurinas Valdivia que se acercan a estos "diseños" y es posible que estas cerámicas respondan a una figuración de los investigadores (estas tienen una postura como de llevarse la mano hacia la boca con bifurcaciones que aparentan dedos largos). Segundo, es altamente improbable un personaje femenino como músico

(estas figurinas representan a divinidades femeninas como la *Pachamama*, por lo cual son conocidas también como la "Venus Valdivia") e históricamente este tipo de aerófonos son de exclusivo uso masculino en todo el área sudamericana (con muy pocas excepciones).

En la cultura Cerro Narrío o Chaullabamba (Chimborazo, Loja) de finales de la fase Valdivia e inicios de Machalilla ya aparecen físicamente algunos artefactos sonoros: "se han encontrado varios instrumentos musicales aerófonos: caracoles marinos (trompetas), una flauta vertical con embocadura tipo quena, confeccionada en hueso, al igual que una flauta horizontal, hecha en el mismo material" (Godoy 2005: 11). En el Formativo Medio, la cultura Machalilla (2300 – 1300 a.C.), se encuentra posiblemente el instrumento musical más antiguo de esta zona: "Una flauta de hueso con cinco perforaciones (…) esta flauta pentafónica de hueso, sería el instrumento musical más antiguo encontrado en nuestras culturas" (Godoy 2005: 7). Isabel Aretz (1991: 47) también respalda evidencias de flautas de Pan en las sociedades prehispánicas norteñas (hoy Ecuador): "Al norte de la ciudad de Guayaquil aparecieron numerosos aerófonos que corresponden a la cultura de Desarrollo Regional del Litoral, con una antigüedad de dos mil cien a dos mil trescientos o poco más años".

En el período Formativo Tardío tenemos claras evidencias de instrumentos musicales con la cultura Chorrera (1300 – 300 a.C.), cuyos habitantes "elaboraron un amplio abanico de instrumentos que incluía vasijas-silbato, sonajeros, trompetas, silbatos zoomorfos, flautas verticales parecidas a las actuales quenas, ocarinas y tambores cerámicos" (Civallero 2011). En una de las botellas silbato se ve claramente la presencia de un tocador de *rondador* (Rodríguez 1993: 21)(Lámina 1, fig. 3 y 4). En la cultura Los Tayos, del mismo período, se encontraron "instrumentos musicales tales como: rondadores pequeños líticos hechos de piedra, arcilla y vegetales tubulares, con estos últimos también confeccionaba toyos o bajones (zampoñas gigantes), una gran variedad de flautas hechas de arcilla, huesos y carrizos, silbatos, caracoles, ocarinas…" (Godoy 2005: 37). Haciendo un parangón con el caso peruano, por este mismo periodo tenemos la presencia de culturas como Paracas (en la costa sur), Cupisnique y Salinar (en la costa norte) y Chavín (Sierra norte), los cuales ya manifiestan el uso de artefactos sonoros e instrumentos musicales.

La época exuberante para la flauta de Pan en el caso ecuatoriano sería en el período de Desarrollos Regionales (500 a.C. – 500 d.C.) debido a la existencia masiva y variada en casi todas las sociedades de este tiempo. *En La Tolita* (500 a.C. – 400 d.C.): "… hay figuras de músicos confeccionados en oro, hueso (…) también han encontrado aerófonos: silbatos antropomorfos y ornitomorfos (pelícanos, búhos, palomas); ocarinas…" (Godoy 2005). *En la cultura Capulí* (o Carchi) (500 a.C. – 500 d.C.): "se han encontrado flautas de Pan

líticas o rondadores, pallas de piedra de basalto de cuatro orificios, con un asa para llevarlo colgado y otros aerófonos como silbatos de barro…". Mario Godoy (2005) nos señala que en esta cultura se encuentra un *rondador* de piedra y una ocarina (pequeño instrumento de viento) zoomorfa de cerámica el que vemos en la lámina 1 (fig. 9). *En la cultura Bahía* (500 a.C. – 500 d.C.), el historiador Jorge Salvador Lara es nuevamente citado por Godoy (2005: 32) y afirma que "las figurillas tipo Bahía, descritas (…) A veces llevan un rondador o flauta de pan, instrumento musical que aparece en esta cultura". Godoy (2005: 33) dice que de esta cultura tenemos "aerófonos: Silbatos de arcilla, antropomorfos, zoomorfos y ornitomorfos; figuras de músicos en actitud de tocar rondadores, graduados desde los extremos al centro, poseen de 6 a 8 tubos; rondador de barro de 7,8 cm por 4,8 cm, con tres tubos de distinto tamaño, de color negro…". El *rondador*, un modelo de flauta de Pan que caracteriza en actualidad al Ecuador, aparece más claramente en este periodo. (Lámina 1, figs. 5-15)

En *Jama Coaque* (350 a.C. – 1532 d.C.) tenemos "Representaciones en cerámica de flautas de Pan de tamaño pequeño, medio; de escala ascendente y descendente, tamaño medio y gigante; flauta vertical tipo quena. Silbatos antropomorfos y ornitomorfos (cerámica)" (Godoy 2005: 20). En esta cultura se puede ver nítidamente el uso de las flautas de Pan del modelo "W" (el que se verá reiteradamente en adelante), también el modelo clásico (en escalera) y los de tipo rondadores (tubos alternados) (Lámina 1, figs. 16-30). De la *cultura Guangala* (100 a.C. – 800 d.C.), Godoy, citando nuevamente a Idrovo, nos dice que en esta cultura se registra "flautas de Pan tamaño pequeño (representación en cerámica); silbatos antropomorfos y ornitomorfos (cerámica); ocarina ornitomorfa (cerámica)" (2005: 21) (Lámina 1, figs. 31-34). El presente volumen considera un excelente trabajo de Esteban Valdivia sobre la sociedad Jama Coaque y las diferentes representaciones iconográficas y cerámicas de flautas de Pan.

Haremos una especial mención a una cerámica escultórica que se encuentra en el Museo de las Culturas Aborígenes de la Cultura Bahía, y que se puede ver en la lámina 1 (fig. 15). Se observa una pareja, un dúo de "antaristas" igual a los que se van a encontrar años después entre los Mochicas (Perú) considerado como símbolo de la dualidad andina y principalmente "prueba tangible" del conocimiento de la técnica del "diálogo musical" (hacer melodía entre dos flautistas). Desde ese punto de vista es posible que este tipo de "técnica musical dual o dialogada" también fuese conocida por esta cultura aunque mayores evidencias no se han encontrado. Estos "músicos" que parecieran ser "gemelos" portan una montera idéntica cada una llena de adornos de pájaros y plumas; se encuentran lado a lado sosteniendo el instrumento con las dos

manos a la altura del pecho. Se trataría de la misma flauta de Pan en cada caso, de modelo "triangular", de forma escalerado simple y de 6 tubos cada uno.

Del período de Integración en adelante (500 – 1500 d.C.) tenemos culturas como Cuasmal o Tusa, Cashaloma, Manteño, Cara, Cañari, Urcuquí, Piartal, Nariño y otras, que han dejado bastante evidencia del uso de instrumentos musicales, principalmente de flautas de Pan. De esta última ha quedado un ceramio donde se ve a un músico tocando una flauta de Pan de cuatro tubos y portando un instrumento de percusión a la vez (lámina 1, figs. 35-36).

La flauta de Pan en "W"

Uno de los modelos de flautas de Pan más representativo del Ecuador prehispánico, es el modelo en "escalera convergente", "doble escalerado" o "W" y que se aprecia nítida y masivamente en vasijas escultóricas de las culturas Tolita, Jama Coaque y Guangala. En el caso peruano, en la cultura norteña Vicús (500 a.C. – 400 d.C.). Es por lo tanto un modelo propio de esta área cultural pero que por alguna razón no se continuó usando, tampoco se han encontrado muestras físicas del tiempo precolombino, lo que dificulta un estudio organológico más profundo. Sin embargo, es posible que este modelo haya sobrevivido con la etnia Kuna (situados entre Colombia y Panamá), quienes interpretan en la actualidad una flauta de Pan llamada *kammu purrui* (lámina x, figura y), de la misma manera esta fue fotografiada entre la etnia Yuko, también del norte colombiano (lámina x, figura y). Esta flauta tiene claramente una semejanza morfológica con el modelo "W" precolombino y en la actualidad se encuentra vigente, pues es tocado de manera colectiva por estas poblaciones. Esta flauta tiene orígenes muy remotos, por lo que no sería nada raro que tengan las mismas raíces o que un día fueron tocadas en toda esta área norteña desapareciendo en las costas y manteniéndose en las zonas amazónicas por razones obvias de "aislamiento".

El rondador

Muy característica de las zonas andinas de Ecuador, de origen prehispánico (Lámina 1, fig. 37). Su nombre, al igual que el capador colombiano, hace referencia a los que lo tocaban antaño: el sereno, el rondador, llamado también "el ronda" (Vega 1932). Puede ser que su nombre originario haya sido *wayra puhura* (d'Harcourt 1925). En la actualidad es un instrumento que se ha reacomodado a las tonalidades musicales contemporáneas, traspasando frontera ecuatoriana al ámbito de la música latinoamericana: "El sonido lastimero del rondador transporta la mente a los páramos de Chimborazo, Tungurahua, Cotopaxi e Imbabura donde los pastores cuidan sus ovejas (…) el rondador, siempre fue considerado un instrumento sagrado por los indígenas. Se fabrican de cañas de carrizo, de caña tunda (que viene de la Amazonía) y de tundi-

lla (procedente de la Costa). Antes se elaboraban de hueso y pluma de cóndor (…) el rondador aún es el instrumento imprescindible para interpretar las tonadas, los sanjuanitos, los albazos, los cachullapis…"[1]. También sobre el rondador y la paya (o palla), nos dice Ataulfo Tovar (1980: 17):

> El rondador es una flauta de Pan conformado por una serie de tubos de carrizo que van en números de 15, 25, 33, 45 o más, unidos uno detrás del otro atados con hilo de cabuya. Se utiliza especialmente en las fiestas de carnaval de la parte central del país, principalmente en las provincias del Chimborazo y Bolívar (…) La paya es un instrumento más pequeño que el rondador, posee hasta 8 tubos de carrizo. Es un instrumento de carácter ritual y se ejecuta en grupo de tañedores, se acompaña de los pífanos y del tambor redoblante y es exclusivo de la provincia de Imbabura.

Los materiales para construir las muchas variedades de rondadores son "el carrizo, tunda y tundilla, pero también subsisten los rondadores de plumas de cóndor". (Godoy 2011)

Las flautas de Pan en Colombia

Isabel Aretz (1991) menciona flautas de Pan en el período prehispánico de las culturas Tairona, Chibchas y Huila (aprox. 500 a.C.), en el territorio que hoy es Colombia: "Las flautas de Pan o 'capadores' como se les llama en Cundinamarca, no aparecen entre los instrumentos arqueológicos debido a lo perecedero del material con que se fabricarían y fabrican; pero sí aparecen en las figuras de cerámica, donde se encuentran vasijas que muestran la ejecución de este tipo de flauta de tres, cuatro y de cinco tubos" (p. 46). Más tarde, sobre la cultura Nariño, nos dice "… se encontró un complejo cultural con numerosos vestigios arqueológicos. Allí aparecieron ocarinas de cerámica, flautas de Pan de seis tubos y cascabeles. Los materiales usados son cerámica, piedra, hueso, concha, madera y otro" (p. 47). (Lámina 2: figs 1-2)

En la actualidad subsisten en las zonas de la selva colombiana una gran cantidad y variedad de flautas de Pan como el *kuli* y el *kamu purrui* entre los principales. También se puede citar: el *toríbacue* y *pichanú*, el *kariso*, el *webo*, *uliapá, talásuba, sirumée,* el *hehéi*, el *peru-liro*, el *siroró,* el *meyeskababa*, el *sui*, el *sirú*, el *soke, tséko, urútsa,* el *desa-lú, perubalí*, el *orébi*, el *nunumatá* y el *rondador*, todas indígenas de las zonas selváticas (Moreno 2007). También: las

1.– Testimonio de Luis Pichamba, propietario del taller de instrumentos andinos Ñanda Mañachi, de Peguche, Otavalo. En revista virtual Raíces milenarias (Ecuador, 2006).

carizu de los Barasana o Paneroa y de los Taiwano o Eduria del departamento de Vaupés; las *ngoánasá* de los Kamsá del noroeste del departamento de Putumayo y el este del departamento de Nariño; las *antaras* y *yupanas* de los Inga o Ingano de los departamentos Putumayo, Nariño, Caquetá y Cauca; las *tzaqui pekuarsibërë* de plumas de pájaro, de los Cuiba o Wamonae, de los llanos de Colombia; el capador o *kapododo* y el *pímpano* de los Emberá-Chamí de la cordillera de los departamentos de Antioquía, Caldas, Risaralda, Quindío y Valle del Cauca; las *púnkiri* de los Ika de la Sierra Nevada de Santa Marta; las *ari'yarihua* de dos tubos de los Siona de las riberas del río Putumayo; las flautas de los Nasa o Páez del departamento de Cauca, entre otras (Civallero 2013: 157).

En el Museo Nacional de Colombia se muestra "zampoñas" de las etnias Guahibo, Tukano, Yuko. El Instituto Colombiano de Antropología nos menciona la flauta "capador" (de seguro están usando un término genérico hispano) de las etnias Motilón, Yuko y Bari así como la flauta de Pan *reribacui* de la etnia Uitoto, entre otros.

Otra flauta de Pan, compuesta de dos partes o polos (dual complementario), es el *elob*. El "macho" consta de un solo tubo y la "hembra" de dos tubos y ambos son de diferentes tamaños. Se toca en pareja emitiendo acordes simples. Es construido en cañas de bambú que miden entre 30 a 50 cm de largo y no lo tocan más de una pareja, no es grupal. También mencionemos al *reriwakui*, una flauta de Pan tradicional de las comunidades: Murui, Muina, Muinuika y Munane. Es interpretada por dos músicos, "uno que pregunta y el otro que responde" (Sánchez 2013).

Julio Bonilla (2011) menciona también al *pedú* (también *pedú, kawá pedúba* de las etnias Cubeo, Guainía): "En el Vaupés colombiano se toca otro instrumento llamado pedú, pero tiene la particularidad de que una persona dialoga con cuatro más. El que guía toca el instrumento llamado capitán y los otros cuatro contestan, mientras se va danzando rápidamente acentuando el pie derecho que lleva unos firisais (semillas), marcando fuertemente sobre el piso, mientras se hacen figuras de serpiente" (p. 10). Finalmente tenemos al *kunli*: "El kunli es otro instrumento que se tocó en la región del pacífico colombiano, departamentos del Chocó, Risaralda, occidente antioqueño, por los indígenas Emberá y Cuna. Es un instrumento todavía más comunitario, ya que su ejecución se realiza de tal forma que cada integrante, más o menos seis (6) o siete (7) músicos tocan cada uno un tubo, intercalando los soplos muy suavemente y encontrándose casi siempre en el final" (Bonilla 2011: 11) (Ver: lámina 2 figs. 3-10).

El capador

Mención aparte merece el *capador* o *chiflo* (o "chiflo de afilador"), una flauta de Pan que sobrevive hasta la actualidad en muchos lugares de Colombia (en Cundinamarca, Boyacá, Santander), también en Ecuador y Perú (lámina 2, fig. 11-12). Se trata de una flauta simple que en realidad cumple el papel de "herramienta de trabajo" y no de un instrumento musical propiamente, pues es tocado por los capadores o castradores de cerdos que ofrecían su trabajo de manera ambulante. También lo usan los "afiladores de cuchillos" (expertos en afilar cuchillos, empuja una rueda grande que activa una piedra lijadora "esmeril" con la cual afila artefactos punzocortantes). El monótono sonido que logran al arrastrar estas flautas bajo el labio es prácticamente la de un silbato multifónico. Según Civallero, este tipo de flauta de Pan y su uso viene de la península europea (Portugal y España) del que dice:

> sobrevivió hasta tiempos recientes y sirvió, en modo particular, como reclamo o anuncio para algunos trabajadores itinerantes, flautas hechas con tubos de caña atados (…) en Portugal se llamaron xipros de afilador, gaita de amolador o de porqueiro, castraporcas o xipros de paragueiro, mientras que en Galicia se denominaron asubíos, chifres, apitos de afiladores o chifres de capadores (…) En Asturias se conocían como xipias o xipras, en Aragón como piulets de sanador, siulets de crestador, pífanos de afilador o chiflos o chifeltes de capador…[2]

El *kamu purrui*

Sin duda que la flauta de Pan más reconocida en este territorio y que llega hasta Panamá es el *kamu purrui* de la etnia Kuna (o Cuna), una población nativa que ocupa gran parte de la selva de Colombia y Panamá. Poseen una flauta de Pan muy particular, cuyo modelo lo encontramos en tiempos prehispánicos en las culturas Tolita, Jama Coaque y Guangala de Ecuador y cuya influencia llegó hasta el norte peruano (cultura Vicús). Se trata de la "zampoña" de modelo en "escalera convergente", "doble escalerado" o "W".

Se trata de una variedad sobreviviente del modelo "W" desaparecido. El *kamu purrui* se fabrica con material orgánico de la zona ("cañas") y se trata de dos flautas en realidad que, colocadas en una sola fila partiendo de los tubos grandes y gruesos en los extremos, hacen una. Ciertamente como el modelo "W", se colocan hacia el centro las notas agudas dejando un vacío simple al medio, un lado posee cuatro y el otro, tres tubos haciendo una flauta de siete notas. Estas dos flautas, que constituyen la unidad, son simbólicamente reconocidas como "hembra" (la más grande) y "macho" (el menor) y son tañidas de

2.- Recuperado de http://flautasdePan.blogspot.pe/2013/03/europa-edad-moderna.html

tal manera que la melodía se forma con el "diálogo" alternado entre los dos ejecutantes, uno que tiene la flauta "macho" compuesta por siete tubos y la "hembra" con la misma cantidad de tubos y su conformación es grupal, vale decir, actúan varios *kamu purrui* (lámina 2, fig. 13-15).

El acompañante infalible en la orquestación colectiva de estas tropas o bandas es la mujer, ella toca dos "maracas" (ideófono llamado *onasis* en su lengua originaria). Tocan una en cada mano marcando el tiempo, danzando al compás de la música y acompañando lado a lado al varón con quien hace pareja de música y danza. Tratándose de un instrumento colectivo de mujeres y hombres (cada conjunto se forma entre seis y diez parejas) estos ejecutan pasos de movimiento y de estadía, todos basadas en saltos o brincos a ritmo de su música. En el presente volumen, Julio Bonilla nos hace una espléndida descripción sobre este instrumento.

Por otro lado, en Colombia, en estos tiempos, se asiste también al crecimiento de un *movimiento urbano de sikuris* (lámina 2, figura 16) bajo la forma de conjuntos de proyección o de trabajo artístico para difusión. El formato de bandas de sikuris urbanos y/o conjuntos de instrumentos autóctonos viene creciendo en el país norteño, algunos de estos grupos en Bogotá son: Comunidad Zampoñas Urbanas, Tropa Los Sikuris, Sikuris de Suamox, Sikuris de Teusaka, Fijisca Ic Sua, NocanchiPA. En el departamento de Boyacá, Colombia, municipios de Tibasosa y Sogamoso se encuentran Tierra de Mantas, y se están formando conjuntos de sikuris en otros municipios. En el departamento de Caldas, municipio de Riosucio, podemos encontrar a Chama Wayra. También sabemos que en el departamento de Nariño (Pasto) y Valle del Cauca (Cali) hay otros conjuntos de sikuris (datos de Julio Bonilla).

Las flautas de Pan en Argentina

Del noroeste de Argentina, del Río del Inca, Mónica Gudemos (1998: 70) nos presenta una flauta de Pan hecha de "cerámica, cocción oxidante…" de aproximadamente 500 a.C. En Tarante, departamento de Cochinoca, provincia de Jujuy (región de Puna en el noroeste de Argentina), Max Uhle registra una "flauta pánica de madera, de una hilera con tubos abiertos y cerrados" contextualizada en el período Desarrollos Regionales (800 - 1470 d.C.) (Gudemos 2006: 238). En el Museo de Etnología de Buenos Aires, encontramos muestras de flautas de Pan posiblemente de la cultura Amaicha, Tucumán de este mismo período; lo más resaltante es sin duda: "Una Santamarina excepcional que representa por modelado una figura humana que sostiene una flauta de Pan" (Lámina 3, fig. 1). Las flautas de Pan prehispánicas en estas zonas de Argentina (no ocupadas por los incas), fueron confeccionadas en piedra,

cerámica, madera, cañas y, en algunos casos, en huesos. Aunque sin detallar fechas exactas, nos relata Gudemos:

> En el trabajo de De Benedetti "Las Ruinas de Pucará" encontramos información sobre el hallazgo de este instrumento musical, una espléndida flauta de Pan de piedra (ayariche) (…) José L. Balbuena presenta dos flautas pánicas de piedra, uno de estos ejemplares procede del yacimiento arqueológico de Yoscaba (Dto. Santa Catalina) y el otro del yacimiento Rinconada (Dto. Rinconada) en la provincia de Jujuy (…) Otro ejemplar es de madera y procede de Taranta, cerca de Casabindo (Puna Argentina) (…). Por su parte Boman informa sobre la existencia de un fragmento de flauta pánica de piedra procedente de Queta (Jujuy) (…) Raffino (1977) observa en las aldeas del Formativo Inferior (450 a.C. – 600 d.C.) en la quebrada del Toro (Salta) flautas pánicas de piedra de siete notas (Gudemos 1998: 73).

Isabel Aretz también nos revela que "en el área diaguita calchaquí se encontraron muy variados instrumentos: piedras sonoras en el antiguo Tucma, restos de un tambor en La Paya (…) y numerosos aerófonos: silbatos de piedra, flautas de barro cocido, flautas en juegos o 'sikuris', flautas de Pan de piedra, de barro cocido y de madera con cuatro y con cinco agujeros" (1991: 52). (lámina 3, figs. 2-7)

En el siglo XX se encuentra importante presencia de flautas de Pan en zonas norteñas de Argentina. Eric Boman, en 1908, describe a los conjuntos de phusas en Sussques (Jujuy): "… una compañía compuesta de doce flautas de Pan y de un gran tambor (bombo)" (Sessa 2009: 17). También Isabel Aretz registra en Santa Ana (Jujuy) unas especiales flautas de Pan llamadas pukuna o pucuna, de exclusivo uso femenino y que es citado por Pérez Bugallo (2008: 32): "constituye una variedad muy poco vigente de la flauta de Pan con solo cinco tubos simples de caña. Isabel Aretz documentó su uso como instrumento de pastoreo exclusivamente femenino".

Las bandas de sikuris tradicionales

Desde hace algunas décadas estas zonas de influencia aimara, en la provincia argentina de Jujuy, se observa un acelerado crecimiento de organizaciones de sikuris ("bandas"), existiendo para los años 2000 más de un centenar, los que generalmente se (re) organizan para presentarse anualmente durante la peregrinación en Semana Santa a Punta Corral en honor de la Virgen de Copacabana, patrona de la Quebrada de Humahuaca:

> 57 Bandas de sikuris peregrinaron al Abra de Punta Corral en el año 2007: Los Veteranos (fundado en 1930), San José (en 1940), Los Patricios (en 1943), Defensores Argentinos (en 1948), Nuestra Señora del Rosario (en 1950), Los Territorios Argentinos (1952), Sanuidad (1959), San Francisco de Asís

(1973), Los Tilcareños (1973), Nuestro Señor de Quillacas (1978), Nuestro Señor del Milagro (1980), San Santiago (1981), San Francisco de Paula (1983), (…) Estrella de Oriente (1993), (…) Santa Rosa de Lima (1991), (…) Los Marianos (2007)... (Continúa la lista).[3]

Se trata de conjuntos de modelo phusamorenos, sikumorenos, mistisikus o zampoñadas (peruano-bolivianos), con algunas diferencias en su orquestación como la inclusión de dos o más bombos militares (bombos grandes llamados también "de guerra") así como tantas tarolas y "maracas" (instrumentos de percusión) se pueda. (lámina 3, fig. 8)

La mimby-retá

En la zona selva donde se asienta la sociedad guaraní (entre Argentina, Paraguay y Brasil), se registra un tipo de flauta de Pan simple llamado *mimby-retá* propia de la comunidad Mbya: "Aerófono de filo, vertical, en juegos, tubos sueltos, su nombre guaraní significa flautas. Esta flauta de Pan consta de siete tubos y por lo general es tocada por dos mujeres con juegos de tres y cuatro cada una estableciendo una diafonía con un ostinato y una melodía de frases muy breves imitando el canto de las aves. Se construye con 'tacuapí', caña que crece en la provincia de Misiones" (http://www.etnohistoria.com.ar/). Edgardo Civallero (2013) nos indica que, junto con las flautas kugikly (Rusia), son aerófonos exclusivamente femeninos. Irma Ruiz, de la Universidad de Buenos Aires, realizó un trabajo mayor sobre estos, señalando que los mbyá-guaraní de la selva subtropical de Paraguay, Argentina y Brasil son pueblos originarios que no han tenido mayores estudios y peor aún en el tema femenino donde da cuenta de "la ejecución de un aerófono por mujeres indígenas, la flauta de Pan *mimby reta* se constituye con 7 u 8 tubos sueltos que se distribuyen entre dos ejecutantes según la melodía (5/2, 4/3, 4/4), estando a cargo de la flauta madre la implementación de un ostinato".[4] (lámina 3, figs. 9,10)

El movimiento urbano de bandas de sikuris

En esta última década se ha formado un importante movimiento urbano de bandas de sikuris en Buenos Aires extendiéndose luego a otros departamentos como Córdova y Rosario. Este movimiento tiene bastante influencia de las poblaciones migrantes de Bolivia y sobre todo de las zonas altiplánicas peruanas. Por ello es que la mayoría de conjuntos bonaerenses se han formado tomando como modelo los conjuntos de sikuris y estilos peruanos y bolivianos. (lámina 3, fig. 11)

3.– En: Amara, Jujuy, 2008.

4.– Ruíz, Irma (2011). "Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de Pan de las mujeres mbyá–guaraní". Revista Transcultural de Música, p. 1.

Fernando Barragán trabaja sobre los caracteres de las bandas de sikuris urbanas en Argentina señalando justamente que la principal influencia que tienen estas bandas son las migraciones del siglo XX de las poblaciones andinas de Perú y Bolivia a zonas de Buenos Aires. Paradojicamente, no se señala como un factor de influencia determinante al movimiento tradicional jujeño, es por eso que las bandas urbanas no tocan los estilos de las zonas jujeñas argentinas: "las zonas de influencia del género sikuri en las bandas urbanas viene de Huancané (Perú), Charazani Italaque (Bolivia). También Tilcara, Tumbaya (Argentina) y Antofagasta (Chile)." (Barragán 2000: 4)

Este suceso se encuentra relacionado con la aparición de organizaciones y movimientos que desde las esferas urbanas hacen suyos discursos de reconocimiento y reivindicación de los pueblos originarios y respeto a la diversidad cultural. Estos discursos y las perspectivas de "nuclearse" (juntarse y fortalecer los movimientos en favor de la cultura y pueblos originarios) conllevaron a la realización del primer MATHAPI en agosto de 2005. El término, en idioma aimara, significa juntarse o reunirse, y se trata del principal encuentro de bandas de sikuris en Argentina y nace con el nombre de Primer Encuentro Regional de Sikuris. El objetivo central de este Encuentro es "Reafirmar la identidad de los pueblos y culturas originarias desde la resistencia y la sobre-vigencia". Las grandes acciones que se realizan anualmente en el Mathapi son: a) Encuentro/presentación de grupos y/o comunidades. b) Exposición y venta de instrumentos y música andina, productos y comidas regionales. c) Audiovisuales. d) Talleres de instrumentos andinos. e) Rondas y mesas participativas. f) Fiesta andina.

Algunas agrupaciones o bandas urbanas que existe en Argentina son: Sartañani, Jacha Marka, Comunidad Sikuris del Arco Iris, El Ombligo, Poder Sikuri, Wayra Q´hantati, Sikuris de Berisso, Sikuris de San Alberto, Sikuris I.M.P.A., Sikuris Utayajayu, Sikuris Churay Churay, Wayramanta, Los Intercontinentales Aymaras (base Argentina), Kaypachamanta, Qhantati Ururi, Choique Sikuri, Caña Pura, Los Intercontinentales Aymaras (base provincia de Buenos Aires), Las Catonas, Sikuri Lanusmanta, Cunca Wayra, Lakas de Oriente, Suma Jawira, Sikuris del Falla, Sikuris de la Nave y Comunidad Sikuris de Morón, Sikuris Apacheta, Wayna Marka, Jacha Marka, Sikuris Fuerza Joven, Ayllu Sartañani, Comunidad de Sikuris del Arco Iris, Ayllu Kaypachamanta, Markasata, Utuyajayu, Wayramanta, Lanus Manta, Sikuris La Impuntual, Sikuris de Morón, Camote picante, Escuela N° 23, Comunidad Julio Crespo, Taller de Sikus del Centro Tato Bores, Espiritu Sikuri, Cañas Urbanas, Cunca Huayra, Etarf, Ebary, Sikuris de Beriso, Sikuris del Monumento, Vientos de Manuá, Poder Sikuri, Aires Jóvenes de Vientos, Emba, Inti phaxi, Jacha Marka, Impa, Sikuris de Tama, Taki Onkoy, Sikuris de San Alberto, Churay

Churay, Wayra Manta, Lakitas de Tunupa, Aymara Marka, Wayra Qhantati, Kay Pachamanta, Arco Iris, Wayna Marka, Sikuris de Jari, Qhantati Ururi, An - Xumec de Mendoza, Ch´ama Pacha de Mendoza, Comunidad Santiago Marka de Chile, Huevo de Cóndor de Mendoza, Kantutas Warmis Sikuris y Purisikuris de Mendoza, Lakas del Arasksaya, Lakitas del Oriente de Buenos Aires, Mayuataki de Córdoba, Picuñi Sikuri de Buenos Aires, Suma Jauira de Buenos Aires.

También, a partir de los discursos de género, de la reformulación de los roles sociales o reivindicación de la mujer, surgen conjuntos femeninos, como es el caso de las bandas: Comunidad Ñañakay Warmi Sikuris (Salta), Warmis Sikuris Utuyajayu (Buenos Aires) y Banda de Sikuris Chascañawis (Tucumán).

Las flautas de Pan en Chile

En territorios que hoy en día es Chile, también encontramos cuantiosas evidencias de flautas de Pan del tiempo prehispánico, aerófonos construidos de piedra, madera y carrizos (cañas): "Dentro de las lakitas prehispánicas que se han conservado en la zona andina, encontramos ejemplares de cerámica, hueso, metal y caña" (Arancibia y Silva 2010: 62). Sin duda que una interesante característica es la presencia de flautas de Pan líticas (construidas en piedra talco, principalmente), estas aparecen hacia la zona central de Chile, sobre todo en el área diaguita (Coquimbo) y Mapuche (de Aconcagua a Llanquihue), muchos de ellos estudiados por Pérez de Arce (2014), y Claudio Mercado (2005).

En zonas norteñas de Chile, aledañas al altiplano boliviano (Tarapacá y Atacama) y a Perú (Arica), las excavaciones arqueológicas han dado cuenta de flautas de Pan construidas en material orgánico ("cañas") y de modelo *siku* (duales complementarios y con "resonadores"). Datan de tiempos tardíos, de muy probable influencia de las sociedades altiplánicas ("reinos kollas o aimaras") que dominaban estos espacios en albores del imperio Inca. En estas flautas ya podemos observar las segundas hileras (los "resonadores") que los calificarían como "modelo siku" o como "siku en sí" y es altamente probable que hayan usado también pares complementarios, es decir, debió existir el "diálogo musical". De entre estos tenemos culturas como San Miguel de Azapa, Chinchorro y Gentilar y cuyas abundantes flautas se encuentran en el Museo Universidad de Tarapacá (Arancibia y Silva 2010: 61). En el presente libro se considera un avance de investigación muy importante sobre esta zona nortina en tiempos precolombinos por Andró Schampke.

En estos lugares se tiene evidencia de flautas de Pan del tiempo prehispánico de más de mil años de antigüedad. Estos "sikus" presentan dos filas, es decir,

poseen resonadores de dos tipos, abiertos y cerrados, y de dos tamaños, a la mitad (octava) y del tamaño de la hilera principal; presentan entre tres a nueve tubos de manera escalonada y de varios tamaños. Por estas consideraciones es que deducimos que se trata de flautas de Pan del modelo siku de una sola hilera, tradición aimara del norte chileno que se ha extendido hasta la actualidad, conservando muchos caracteres propios del mundo andino que se pueden observar en los actuales conjuntos de sicuras (autodenominados así) (lámina 4: figs. 1-5).

De tiempos prehispánicos también encontramos algunas flautas de Pan construidas de madera que junto con un ejemplar hallado en Argentina (Museo Etnográfico de Buenos Aires) son los únicos en toda Sudamérica. Estos fueron ubicados en el área de San Pedro de Atacama: "En San Pedro de Atacama se han ubicado dos flautas de Pan de madera (…) según Le Paige (1957-58: 90) 'fue hallado en Toconao en una tumba atacameña una flauta de Pan de tres notas hechas de madera' consta de un bloque de madera de 12,5 cm de alto por 6 y 5 cm de ancho el cual posee tres perforaciones tubulares y dos orificios superiores para su suspensión" (Grebe 1974: 43). En la lámina 4 presentamos algunos ejemplares de flautas de Pan construidos de madera (figs. 6-11).

La sociedad diaguita (900 - 1500 d.C.) nos ha heredado espléndidas flautas de Pan líticas: "… se han encontrado algunos instrumentos musicales, tales como una flauta de Pan de cuatro voces hecha de piedra talcora. Probablemente esta flauta de Pan era un instrumento popular, pero fabricada en materiales más livianos como caña o madera"[5]. Isabel Aretz (1991) también nos dice que "en el área cultural diaguita se han conservado solo aerófonos: silbatos, ocarinas, flautas de Pan y pifilcas". El Museo Chileno de Arte Precolombino presenta entre sus muestras dos flautas de Pan construidas en piedra, pertenecientes a la Fase II Diaguita Clásico (1200 – 1400 d.C.) y, del mismo período, una flauta construida de madera. Observamos también una flauta de Pan construida en piedra fase III (Diaguita – Inka). En la lámina 4 presentamos algunas imágenes de flautas de Pan construidas en material lítico (figs. 12-15).

José Pérez de Arce (1986: 76) nos dice sobre las primeras flautas de Pan en Chile, que es "difícil establecer una cronología para los distintos tipos de instrumentos descritos, ya que aparte de no contar con instrumentos fechados con cierta precisión, parece existir una coexistencia muy prolongada de los distintos tipos. Los únicos ejemplos que entregan ciertos datos al respecto son: un ejemplar encontrado en Collipulli, el cual tendría un fechado entre el siglo X y XV d.C., que corresponde al complejo cultural Aconcagua en la zona Central; un ejemplar excavado en un fuerte cerca de Pitrufquén, que

5.- Recuperado de http://los-diaguitas.blogspot.com/2006/04/msica-cermicas.html

corresponde a un amplio período entre la conquista española y el s. XIX, y un ejemplar de cerámica, aún en uso en Kachim. Todos ellos tienen los tubos dispuestos en orden decreciente…".

La pifilca

En el sector chileno encontramos a la pifilka, una peculiar flauta de madera de un solo tubo, de orígenes precolombinos y que antiguamente era construida en piedra. Se hallaron en la cultura Diaguita, Aconcagua y Mapuche (Pérez de Arce 2000: 245). No se trata de una flauta de Pan estrictamente, tampoco es una flauta de ducto tipo "kena", pues no tiene orificios de digitación. Gerard señala que puede ser definido como "una flauta de Pan de un solo tubo" (2013: 29) (lámina 4, figs. 16-18). Su técnica de interpretación la acerca a la flauta de Pan pero su morfología nos refiere una flauta tipo vertical. El Museo Virtual de la Música nos señala que:

> Se trata de un aerófono perteneciente a la etnia Mapuche (…) la zona donde se encuentra está en la región patagónica de las provincias de Neuquén y Río Negro. La pifilka consiste en un trozo de madera, originalmente de lengua, ciprés, maitén, roble pellín o laurel araucano. Su forma exterior es variable, y sus dimensiones varían entre 25 cm y 30 cm de largo. En esta pieza de madera, se practican unos orificios con un hierro candente, y en la parte superior de la pieza se tallan dos 'asas' para pasar al cordón del que se colgará el instrumento. Suele tener uno, dos o más agujeros para soplar, y tradicionalmente emite un solo sonido (…) se toca en pares, tiene un único orificio, se ejecuta mediante soplo rasante y da un solo tono, su única nota se mezcla en el curso del canto o del conjunto instrumental sin relación rítmica (…) su uso es exclusivo del varón, especialmente de los adolescentes quienes lo ejecutan hoy únicamente en el marco del Nguillatun" (ídem) buscar referencia en otro archivo).

Sobre las pifilcas, José Pérez de Arce (1993, 1995, 1998 y 2000) tiene abundante publicación detallada.

Flauta del baile de chinos

Muy semejante a la pifilka tenemos en la zona central de Chile a la flauta del *baile chino*, al que Pérez de Arce también denomina "pifilca" (lámina 4, fig. 19, 20), sobre este se puede leer:

> El instrumento fundamental de un Baile Chino es la flauta. Se trata de una flauta de madera o caña de un tubo, con un solo agujero, por el que se sopla a manera de zampoña, sin orificios de digitación. A simple vista parece una flauta extremadamente sencilla, pero esconde un importante tesoro: la forma interior del tubo, que la hace ser capaz de dar un acorde muy complejo y disonante. Este tubo está dividido en dos secciones que tienen distintos diámetros,

> dejando un descanso entre ambos. Es el llamado «tubo complejo», que produce un sonido formado por dos notas fundamentales y una gran cantidad de armónicos agudos altamente disonantes, que algunos chinos llaman «sonido rajado» (…) el sonido del instrumento es un acorde disonante en el que se escuchan desde notas graves hasta agudas. Este sonido vibrado es un concepto estético muy importante en las flautas de los Andes Sur: es el llamado sonido tara, propio de pinquillos, tarcas y sikus andinos. Un Baile Chino está formado por dos filas paralelas de hombres. (…) Las flautas más grandes —llamadas punteras— están al comienzo de las filas, y su tamaño va decreciendo hasta las más pequeñas —las coleras—, que están al final de las filas. En el centro del baile hay un tamborero que, con un pequeño tambor, lleva el pulso y los pasos de danza del baile. Atrás, cerrando la formación entre las dos filas, va el bombero, que refuerza el sonido del tambor con un bombo de construcción artesanal. «Chinear» es un verbo que indica tocar y danzar al mismo tiempo. La danza consiste en agacharse, hacer sentadillas realizando ciertos pasos de baile mientras se sopla con fuerza la flauta. El tamborero va indicando cuáles son las mudanzas (pasos) que hay que hacer, y estas son repetidas por los chinos… (Mercado 2010).

El piloilo

También registramos en esta zona la existencia de los pipa-piloilo, piloilos, piloyloy o pilolai. Se trata de flautas de Pan de pequeñas dimensiones construidas en piedras y en madera (lámina 4, fig. 21, 22); sobre este peculiar instrumento se dice:

> Consiste en una tablita con cuatro o cinco agujeros de diferentes diámetros y profundidad que le permiten lograr diferencias de tono, es similar a la flauta de Pan de tubos cerrados. Construido en una sola pieza de madera tallada sobre la cual se practica una serie de orificios con un hierro candente. El número de perforaciones varía de tres a cinco, sin que ninguno de ellos atraviese la pieza de madera. Las notas musicales no siguen un patrón melódico definido. Se ha encontrado variaciones en piedra y cerámica. Se podría considerar al pilolai como una pifilka múltiple.[6]

En la lámina 4, figura 21 y presentamos un piliolo fabricado en piedra que pertenece a la sociedad Mapuche, que "se desarrolló en el sur de Chile desde el año 1250 d.C. hasta la actualidad. El instrumento no ha sido fechado, pero por sus características organológicas parece pertenecer al Período Vergel. Se trata de una flauta de Pan con dos asas laterales sin perforar y con cinco tubos cerrados alineados. Presenta dos perforaciones: una en la cara lateral, al centro de la superficie, como las del tipo 'pinkulwe antropomorfo' propio de

6.– Revista de Artes, 8, 2008. Argentina.

la cultura Vergel (…) Este piloilo puede ser tocado soplando agujero por agujero o chifleando, esto es, pasando rápidamente de un agujero a otro. Entrega diversas alturas de sonido: La# -Si – Do# – Re – Fa".[7]

Los sicuras o sikuras

En el norte chileno actual se han seguido tradiciones precoloniales propias del área cultural altiplánico y aimara al que pertenecían. En estas zonas indígenas altoandinas como Isluga, Cariquima, Apamilca, Camiña, encontramos conjuntos de sicuras (o sikuris) quienes tocan flautas de una sola fila de más de 16 tubos (modelo antaras, vale decir no son dialogales) con "resonadores" y e interpretados de manera colectiva (lámina 4, fig. 23).

Por sus vestimentas (el uso de monteras), bombos (el uso del wancar o wancara), instrumento y técnica musical (sicuras de doble fila pero individuales y de interpretación colectiva) podemos indicar que se trata de un tipo de ayarachi, otorgándosele orígenes antiquísimos pues fueton claramente registrados por los cronistas españoles. Sobre este postulado, en el presente libro se considera un amplio trabajo bajo el tema de los ayarachis de Chumbivilcas (Sánchez y Huarancca). Sobre estos sicuras se dice en la actualidad:

> Pertenecen a la cultura aimará, hoy gravemente amenazada por los cambios sobrevenidos en la región desde hace una decena de años. El rito en el que participan ya no se celebra periódicamente, como antes, y corre el riesgo de desaparecer muy pronto para siempre. En este rito los músicos, que tocan la 'sicura', instrumento de uso exclusivamente sagrado, acompañan al amanecer una ofrenda de hojas de coca y de alcohol que se hace a la Pacha Mama, la Madre Tierra de la mitología incaica, para agradecerle lo recibido durante el año y pedirle favores para el futuro. Se cubren con un 'suri-chuko', sombrero adornado con un penacho de plumas de 'suri' (avestruz americano) y de 'parina' (flamenco rosado). Para los aymara es el espíritu de la música que vive en el agua. Por eso, en el ritual de la 'sicura' dejan los instrumentos a la orilla del agua, para que estos aprendan de sus murmullos la música con que rendirán homenaje a la Madre Tierra.[8]

Las Comparsas de Lakitas

Las lakas o lakitas son denominaciones que recibe el siku o zampoña en territorio chileno y su expresión musical colectiva es conocida como Comparsas de Lakitas. Son agrupaciones de carácter mestizo y urbano que estas últimas tres décadas se han reproducido por decenas en casi todo Chile (lámina 4, fig. 24). Su aparición es repercusión del crecimiento de las fiestas andinas altiplá-

7.– Recuperado de: http://www.precolombino.cl

8.– En: El Correo de la UNESCO. Madrid, 1982. Recuperado de: http://unesdoc.unesco.org

nicas, principalmente bolivianas, llegadas a estas tierras norteñas de Chile a inicios del siglo XX: "Aunque sabemos que los tocadores de zampoña se encuentran en la época prehispánica, los relatos de los lakitas de Arica se remontan al siglo XIX y están vinculados a la Virgen de las Peñas de Livicar" (Borié y Mora 2010:133). En las fiestas tradicionales y sincréticas, se ve la actuación de las comparsas de lakas o de lakitas: "La tropa de laquitas (o lakitas) (según Antonio González Bravo en *Clasificación de los Sicuris Aymaras*) significaría 'distribuido', probablemente en razón de que la música se repartía en los cuatro órdenes de sicus" (Ibarra 2006: 2).

Se trata de flautas de Pan del modelo siku, pero cuya denominación popular en estas zonas es laka: "La gran mayoría se refiere a él indistintamente como caña, laka, lakita o zampoña, y a su intérprete como lakita, soplador o zampoñero, y menos frecuentemente como phusiri" (Fortunato 2010: 75). Desde hace algunas décadas la zampoña o laka ha empezado a ser construida en tubos de plástico (PVC) debido fundamentalmente a la dificultad de conseguir "cañas", su menor costo frente a esta y mayor durabilidad; sin embargo, en la actualidad el tipo de sonoridad logrado por estos instrumentos ya se ha hecho parte de su identidad musical, por lo que el uso del material es una necesidad. En la mayoría de los casos se les ha suprimido los resonadores a las lakas y se ha estandarizado las hileras de seis tubos (ira) y siete (arca) tubos, aunque algunas veces se puede observar lakas de siete y ocho tubos. Fortunato (2010) nos dice que "en una tropa hay 5 tipos de zampoñas, del más grande al pequeño estos son llamados: toyos o sanjones, sanjas, contras, licos y chules o requintos" (p. 80).

Estas comparsas son una variedad de sikuri mestizo urbano, de los conocidos phusires, phusamorenos, sikumorenos, mistisikus o zampoñadas (peruano-bolivianos) que a diferencia de estos se conforman y actúan bajo un formato de "bandas musicales", como las actuales bandas de músicos, llamadas también de bronce o metales. Por ello son conjuntos pequeños (entre seis y ocho parejas) que actúan bajo la modalidad de contratos, y cuyo repertorio principal es extraído de la música popular como la cumbia, protagonizando además cambios en su propia música, producto de lo cual aparece el wayno "sambeao" (ligero, movido, "no tradicional"). Mientras que la instrumentación considera la incorporación de las "timbaletas" (timbales): "Aunque hay agrupaciones, como los Phusiri Markha, que tienen regularmente suficientes músicos para tocar con la tropa completa, por lo general son más pequeñas. El número de lakitas es proporcional a la disponibilidad de músicos y/o al monto de la paga del contrato para el evento que los reúne. El mínimo 'legal' de zampoñeros que se requiere para un contrato es de seis parejas, sin contar con la sección de percusión (que son 3)" (Fortunato 2010: 81). Sin embargo,

han ido apareciendo conjuntos en centros urbanos como en Valparaíso y recientemente en Santiago, bajo el modelo de "conjuntos folklóricos" y con la tarea de "recuperación y difusión cultural", pero cuya actividad frecuente los ha terminado convirtiendo en un movimiento urbano:

> Actualmente, la música de las Comparsas de Lakitas se ha difundido más allá de su espacio tradicional, producto de los procesos migratorios, las influencias del folklore, la investigación musical, la producción fonográfica y otros elementos relacionados a la interculturalidad: hoy existen Comparsas de Lakitas en ciudades y contextos variados hacia el sur del país como es el caso de Lakitas Compañía Andina de La Serena, Lakas del Arak Saya y Lakitas Matriasaya (única agrupación compuesta solo por mujeres) en Valparaíso, Lakitas del Sol en Quilpué y en Santiago ejemplos como Manka Saya, Santiago Marka, Comparsa de Lakitas Zampoñaris y Comparsa de Lakitas de San Lorenzo. Esto da cuenta de cómo la práctica se ha diseminado por el territorio nacional, lo que ha motivado la realización de encuentros nacionales como el Primer Encuentro de Lakitas en el Apu Wechuraba en Santiago en octubre de 2009.[9]

Las comparsas de lakitas, copiadas del formato original norteño o nortino, se han ido reproduciendo en las principales ciudades hacia el centro de Chile; a continuación mencionaremos a algunas: lakitas Wayna Marka, Los Mollo, Phusiri Marka, Los Prisioneros del Folklor, Manuel Cruz, Generación del Norte, Amanecer Andino, Sentimiento Andino, Diamantes de Sipiza, Lakitas de Asis, lakitas Hijos de Huarasiña, Los kjarpas de Jaiña, Internacional Chaquetos de Jaiña, Real Juventud, Lakitas Nañapura, Lakitas Revelación Andina, Lakitas de Antofagasta, lakitas de Calama, Estrella Andina, Lakitas de San Pedro de Atacama, Amauta de Lasana, lakitas de Río Grande, Comunidad Ayni, lakitas Compañía Andina, K'aina Llantu, lakitas Ajinacaicu, San Lorenzo, Mankasaya, San Juan, Zampoñaris, Hijos del Sol, Santiago Marka, Lakas de Araksaya, Matriasaya, Lakitas del Sol, Laquitas Rivales del Norte, Lakitas Pura Sangre Andina, Lakitas Wayra Marka, Lakitas Paqari Warmi, Lakitas Apasa, Lakitas de Pisiga Choque, Lakitas Kullallas, Lakitas Kristal, etc. En el presente volumen tendremos la oportunidad de enterarnos con mayor detalle sobre estos conjuntos gracias a Miguel Ángel Ibarra y Pablo Mardones quienes nos presentan un artículo al respecto.

9.– Recuperado de: http://www.lakitasdetarapaca.cl

Las flautas de Pan en Bolivia

Los primeros asentamientos poblacionales en el período Formativo se desarrollaron con la cultura Wancarani (1200 – 100 a.C.) asentada en el norte del lago Potosí, también tenemos Chiripa en el mismo período, pero en el sur del lago Titicaca y, finalmente, Tiahuanaco Período Aldeano (1500 a.C. – 100 d.C.). En este período no se encuentran evidencias concretas de flautas de Pan. Durante la etapa siguiente, Tiahuanaco Urbano y Expansivo (100 – 1200 d.C.) ya podemos distinguir algunas evidencias: "La primera flauta de Pan citada por Charles Mead es una siringa de piedra..." que por sus características definitivamente se trata de una flauta Tiwanacota (Bustillos 1989: 25).

Bustillos también menciona una imagen en bronce que encontró el coronel Diez de Medina: "un tocador de siku en estatuilla (…) lleva en la cabeza una corona con cinco prominencias, en la mano izquierda sostiene un siku con 4 tubitos en actitud de soplar y en la derecha una wankara, las manos son también de 4 dedos y está sentado y exhibiendo el miembro viril; tiene 70 cm de alto y 28 de ancho" (1989: 30). Otra flauta de Pan construida en piedra talco y mostrada en la lámina 5 (fig. 1), citada muchas veces, es también de período desconocido, y sobre ella dice Bustillos (1989: 29): "construida en una sola pieza de basalto negro (...) lleva orificios laterales bastante pequeños y que al destaparlos producen semitonos. Este instrumento también pertenece a la colección Buck...". Ramiro Gutiérrez señala que existen evidencias de flautas de Pan en el período de Altas Culturas Tiwanaku (1580 a.C. – 1100 d.C.): "sikus de cañas de bambú en estadio expansivo" (Gutiérrez y Gutiérrez 2013: 04). Fortún (1969) cita a Charles Mead, quien estudia una "siringa" de piedra que fue encontrada por el general francés Paroissien con una momia en una tumba peruana, pero que, según Carlos Ponce Sanginés, presenta una decoración sumamente parecida a la que exhiben en lámina de cobre los tiwanaku del período Expansivo (724 - 1200 d.C.). Ponce Sanginés (2000) también indica que en el complejo Tiwanaku hay huellas de talleres de confección de sikus: "Janusek quien en 1991 en las excavaciones en el sitio Misitón de Lukumata descubrió los vestigios de un taller artesanal de manufactura de sikus de huesos largos de camélidos…" (Ponce 2000: 443). También Miguel Gutiérrez nos señala de manera genérica:

> Respecto a las flautas de Pan de Tiwanaku se han encontrado diversos ejemplares que hoy forman parte de museos naciones y extranjeros, todas se caracterizan por estar construidas de piedra o arcilla y de una sola pieza. Los sikus tiwanakotas son de dos tipos, el siku tradicional en forma de balsa conformado por los sikus arka e ira y el siku con orificios digitales. Ambos tipos de sikus presentan de 3 a 8 tubos (…) A. Posnansky hace referencia un siku de hueso de 4 tubos que posee además, decoraciones parecidas a las que existen en la Puerta del Sol (Gutiérrez y Gutiérrez 2013: 15).

En el Museo de Oro de La Paz se encuentra en exhibición una flauta de Pan de piedra y un monolito de piedra (lámina 5, fig. 2). Estos no tienen contextos de excavación ni referencias de sus hallazgos, pero por sus características, dicen los especialistas del museo, pertenecerían al período Tiwanacota (500 d.C.) Una flauta de Pan en forma de "W" de cinco tubos, construida en piedra de basalto negro que "está catalogado como zampoña de piedra procedente de la finca Rosario, de la II Sección de la Provincia de Cinti, La Torre (departamento de Chuquisaca), Río San Juan del Oro (...). Está construido en una sola pieza, lo que nos demuestra el avance tecnológico en la construcción del mismo; puesto que es bastante difícil hacer perforaciones muy exactas en esta clase de piedra" (Bustillos 1989: 25-28). Esta importante pieza (lámina 5, fig. 1), muchas veces estudiada y citada (Fortún 1969, Vega 1946, Bustillos 1989, Bolaños 2007, entre otros), pertenece también a la colección Fritz Buck y, como la mayoría de piezas de esta colección, no tiene registros exactos de sus períodos y procedencia. Un punto interesante es que posee tres orificios laterales hechos adrede como para ser "digitados", un carácter que de acuerdo con Fortún la poseen otras flautas: "la flauta de Pan Nº 25 que lleva también orificios idénticos en los tubos 1º, 3º y 6º; la descrita por Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego Tschudi los lleva en los tubos 2º, 4º, 6º y 7º" (Fortún 1970: 70, citado por Gutiérrez 2013: 16). 2) Un monolito de Tiahuanaco, está labrado en un bloque de piedra. Bustillos nos dice que fue descubierto por Maks Portugal y representa un hombre tocando una flauta de Pan, también de período desconocido (lámina 5, fig. 2).

Otras flautas de Pan que son registradas de orígenes tiwanaku, analizadas por los esposos D'Harcourt (1925), todas construidas de piedras son: a) una flauta de piedra de talco oscuro de 6 tubos (museo de Etnografía de Berlín) (lámina 5, fig. 3); b) flauta de piedra talco finamente decorada de 8 tubos fue hallada en Perú (lámina 5, fig. 4); c) flauta de piedra blanda de 5 tubos con orificios laterales, proveniente de Iruya, frontera con Argentina; d) flauta de Pan de piedra negra de 5 tubos (lámina 5, fig. 1).

Es posible que los pocos restos de flautas de Pan precolombinos dejados por las sociedades altiplánicas (peruano-bolivianas) se deban a que estos instrumentos fueron confeccionados en material orgánico perecible, como la caña o la madera, material muy abundante y usado en el Altiplano, por lo que posiblemente fueron fácilmente destruidos por la geografía y el tiempo: "En efecto, Garcilaso nos señala su empleo particularmente frecuente entre los collas, empleo que subsiste de manera intensa entre sus descendientes; el clima lluvioso y la humedad de la tierra en la Sierra han impedido la conservación de los instrumentos de caña que fueron enterrados" (d'Harcourt 1925: 35). Xavier Bellenguer (2007) también afirma que:

> En esta región las importantes diferencias térmicas e higrométricas, características de las altiplanicies, no permitieron la conservación de instrumentos fabricados con materiales frágiles como la madera o la caña, contrariamente a las superficies desérticas de la costa del pacífico en donde las excepcionales condiciones climáticas sí permitieron su conservación. Es así como se han encontrado intactos numerosos especímenes de syrinx de caña junto con los fardos funerarios de los grandes cementerios de la Cultura Chancay.

Pérez de Arce también señala que "probablemente las antaras tiwanacotas eran de madera, como las atacameñas y las del noroeste argentino, pero a diferencia de estas no se han conservado en el Altiplano, y las de piedra son escasas" (1993: 476). Por lo que, pese a que Bustillos nos refiere que "los instrumentos musicales Tiwanacotas fueron construidos de piedra, hueso, metal y cerámica principalmente" (1989: 25), en realidad no podemos observar muchos restos específicamente de flautas de Pan del tiempo prehispánico.

Por otro lado, Arnaud Gerard estudia algunas flautas de Pan (lámina 5, figs. 5-9) halladas en el sur de Potosí (área donde se asientan los conjuntos de ayarachis o ayarichis) construidos de piedra. Sobre el primero nos dice:

> Por ser la zampoña objeto de nuestro estudio originaria del sur de Potosí, área actual e histórico de los ayarachis y por ser un instrumento individual (al parecer no tenía un 'par' como los instrumentos arka-ira) le llamaremos ayarachi y no así antara que es un término que creemos ser más peruano. (…) el instrumento es originario de Tharo (Tharu) en la región de Yura del departamento de Potosí, y fue encontrado en la década de los 1960 a una profundidad de 1,20 m de la superficie del suelo con los restos de un entierro. Pero lamentablemente, por ser sus descubridores personas con poco o ningún conocimiento de arqueología, no anotaron más datos sobre el hallazgo, de tal forma que se desconoce de qué horizonte se trata y a qué cultura podría haber pertenecido. (…) Este instrumento ya fue medido y mencionado por el investigador chileno José Pérez de Arce (1993) del Museo Chileno de Arte Precolombino. En la ficha organológica que nos facilitó este autor, lo menciona como perteneciente a la cultura Yura, siglo XV DC (Gerard 2004: 5).

Este "ayarachi" estudiado por Gerard se encuentra en los Museos Universitarios "Charcas", de la Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca de la ciudad de Sucre. Se señala que el instrumento posiblemente pertenezca a los estilos Yura foláceo y Yura geométrico, por lo que podría pertenecer al Horizonte Intermedio Tardío (1000 – 1400 d.C.) (lámina 5, figura 7). Luego sobre un segundo ejemplar nos relata que la familia Delgadillo entregó una colección de objetos arqueológicos también de la cultura Yura, donde se encuentra "una flauta de Pan lítica, con tres tubos complejos (…) está tan fracturada que es imposible sacar sonido alguno", nos menciona Gerard (2013:

33) (lámina 5, figura 8). Por estos tiempos nos escribe que se han hallado un par más de restos de estos "ayarachis" líticos reiterándose su carácter complejo, un modelo de flauta de Pan que será explorado también en el presente volumen.

El Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia (La Paz), de propiedad del músico Ernesto Cavour Aramayo, posee en su colección una gran variedad de tipos y formas de flautas de Pan construidas también en diferentes materiales. Sin embargo, sus procedencias y años de antigüedad son bastante imprecisos, señalándose de manera genérica que datan de entre los 2000 a.C. en adelante.

Sin embargo, pese a la poca presencia de las flautas de Pan en Bolivia de orígenes precolombinos, en el tiempo del incanato, en el sector altiplánico ya se había desarrollado una gran variedad de flautas de Pan que se encumbraron en el período Tardío de los reinos o señoríos aymaras. Por estos tiempos ya debe haberse denominado siku (idioma puquina aimara) y ayaraches (is) (puquina aimara) y phuko o uauco (quechua) en algunos casos. Para estos tiempos ya estas se construían masivamente en material orgánico (carrizos) y cuya sobrevivencia hasta la actualidad evidencia sus múltiples variedades, como las flautas de una sola hilera (unitarias) y las conocidas duales complementarias.

En el Museo Nacional Antropológico de Oruro (Bolivia) se encuentran dos flautas de Pan construidas en cañas de bambú, cada una de siete tubos sin resonadores (muy similares a las antaras del norte del Perú) de forma que no permiten intuir la existencia del "diálogo musical"; estos instrumentos no fueron fechados exactamente pero seguro que pertenecen al señorío Quillacas, Potosí (comunidad de Puqui) del período Intermedio Tardío (1,200 – 1,438 d.C.) los que luego adoptarán las flautas de Pan llamados hasta la actualidad wauco, mientras que los Charcas y Kara Kara desarrollan las flautas de Pan jula jula, lo callahuayas se especializaron en el kantu y los Soras en el sikuri (Gutiérrez y Gutiérrez 2013: 25). En la lámina 5 (figs. 10-13) presentamos algunos ejemplares de flautas de Pan de material "caña" que han sobrevivido al paso del tiempo.

Las flautas de Pan en Perú

En el caso peruano las variedades de flautas de Pan del tiempo prehispánico como del tiempo actual son realmente abundantes. El intento de René Calsín de historiografiar el siku en el altiplano (artículo publicado en el presente volúmen), es una prueba de lo extenso del tema. También en el presente libro se considera algunos artículos como el de Daniela La Chioma (caso de los mochicas) y Carlos Mansilla (caso de los nazcas) que nos darán una idea del vasto

mundo de las flautas de pan en los tiempos preincásicos. Sobre tradiciones con presencia actual, el trabajo sobre los ayarachis de Chumbivilcas en este libro, nos expone la amplitud y complejidad del tema de las flautas de Pan, sikus, zampoñas, antaras o ayarachis.

Bibliografia

Arancibia, Camila y Francisco Silva

2010 Música bajo tierra. En, Laquitas en Arica. AZAPA Producciones Ltda. Santiago, Chile.

Aretz, Isabel

1991 Historia de la Etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días). FUNDET, CONAC, OEA. Caracas, Venezuela.

Bellenguer, Xavier

2007 El espacio musical andino, modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y la región del lago Titicaca. IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos). Lima.

Bertonio, Ludovico

1612, 1956 Vocabulario de la lengua aymara. La Paz, Bolivia.

Bolaños V., 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.

Boman, Erik

1908 Antiquitiés de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama par Éric Boman (Vol. 1). Imprimerie nationale; H. Le Soudier.

Bonilla R., Julio

2011 Las cañas amarradas de diferente longitud en Colombia, Panamá y Venezuela y su relación con el siku. Exposición en el I Congreso Nacional e Internacional del Siku. Lima.

Borié, Cesar y Gerardo Mora

2010 Historia reciente de los lakita en Arica. En, Laquitas en Arica. AZAPA Producciones Ltda. Santiago, Chile.

Bustillos V., Freddy

1989 Instrumentos musicales Tiwanacotas. MUSEF. La Paz, Bolivia.

Civallero, Edgardo
2011 Música andina en Colombia. Revista Digital: Tierra de Vientos, sonidos voces y ecos de la América andina. N° 6. En, http://tierradevientos.blogspot.com/

2013 Introducción a las flautas de Pan. Una guía de su historia, su uso y su distribución. Edición digital Madrid 2013. En, http://issuu.com/edgardo-civallero/docs/introflautasdepan

Cobo, Bernabé
1653, 1956 Historia del Nuevo Mundo. Biblioteca de Autores Españoles, 1956 Vol. 81, Obras del Padre Bernabé Cobo II. Ediciones Atlas. Madrid, España. También en: http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/2423/11/historia-del-nuevo-mundo-por-el-padre-bernabe-cobo-de-la-compania-de-jesus/

D´Harcourt, Raoul y Marguerite
1925 La música de los Inkas y sus supervivencias. Occidental Petroleum Corporatión of Perú. Lima.

Fortún, Julia Elena
1969-70 Aerófonos prehispánicos andinos. En, Folklore Americano. Años XVII - XVIII. Nº 16. p. 49 - 77. Lima.

Fortunato, Andrés
2010 La zampoña ariqueña. En, Lakitas en Arica. AZAPA Producciones Ltda. Santiago de Chile.

Gerard A., Arnaud
2004 Interpretación acústica del ayarachi lítico "Yura" de los Museos Charca. En: Jornadas Arqueológicas. Primera Versión. Sucre, Bolivia. Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca.

2013 Sonido tara en pifilcas arqueológicas provenientes de Potosí. En Arqueo/antropológicas, Revista de la Universidad Mayor de San Andrés. Año 3 número 3. Cochabamba, Bolivia.

Godoy A., Mario
2005 Breve historia de la música ecuatoriana. Corporación Editora Nacional. Quito, Ecuador.

2011 El carnaval de Chimborazo. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Chimborazo, Ecuador.

Grebe, María Ester
1974 Instrumentos musicales precolombinos de Chile. Revista Musical Chilena. Chile.

Gudemos, Mónica
1998 Antiguos Sonidos, Instituto Interdisciplinario Tilcara. Mimeo. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Argentina.

2006 Los estudios en arqueomusicología americana y la información de Max Uhle en sus notas manuscritas. Indiana, núm. 23. Instituto Ibero-Americano de Berlín. Berlín, Alemania.

Landivar, Manuel
1979 Música folklórica y popular. En, Revista del Instituto Azuayo de Folklore. N° 6, Instituto Azuayo de Folklore. Cuenca, Ecuador.

Le Paige, Gustavo
1957 – 1958 Antiguas culturas atacameñas en la cordillera andina. En: Anales de la Universidad Católita de Valparaíso, Nº 4 y 5

Mercado, Claudio
2005 Con mi flauta hasta la tumba, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol.10, N° 2, Santiago de Chile.

2010 Bailes Chinos del Aconcagua: Una historia en dos acordes. En, A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-XX). Albert Recasens y Christian Spencer (editores). Madrid: Ministerio de Cultura de España.

Moreno E., Janir Mauricio
2007 Monografía para optar el título de Especialista de Artes – Música Composición. Universidad de Antioquía, facultad de Artes. Medellín, Colombia.

Pérez B., Rubén
2008 Catálogo ilustrado de instrumentos musicales andinos. Ed. Del Sol, 4ta reimpresión. Buenos Aires, Argentina.

Pérez de Arce, José
1986 Cronología de los instrumentos sonoros del Área Extremo Sur Andina. En, Revista Musical Chilena, 1986, XL, 166, pp. 68-124.

1993 El Siku. En Revista Andina N° 22. Cusco.

2000 Sonido rajado, Historical approach. En: Galpin Society Journal LIII, The Galpin Society, London.

2004 "Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Nº 09.

Ponce, Carlos
2000 El sistema sociocultural en Tiwanaku. Universidad Americana – Producciones CIMA. La Paz, Bolivia.

Ramiro Gutiérrez y E. Iván Gutiérrez
2013 Orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: Aportes de la arqueomusicología a los estudios de la música del Qollasuyo. En: Principios básicos de organología y Antropología de la Música: Instrumentos musicales de los Andes, Chaco y Amazonia de Bolivia, Oruro (en prensa).

Rodríguez C., Hernán
1993 Panorama del Arte. Biblioteca Ecuatoriana de la Familia, No. 9, Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador, Edit. Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Editorial El Conejo. Quito, Ecuador.

Ruíz, Irma
2011 "Aborigen, sudamericana y transgresora: la ingeniosa flauta de Pan de las mujeres mbyá-guaraní". Revista Transcultural de Música, p. 1.

Sessa, Martin
2009 Sikuris de Susques. Talleres Gráficos Su Impres S.A. Buenos Aires, Argentina.

Tobar, Ataulfo,
1980 Instrumentos musicales de tradición popular en el Ecuador, Instituto Andino de Artes Populares. Quito, Ecuador.

Vega, Carlos
1932 La flauta de Pan Andina. Actas del XXV Congreso Internacional de Americanistas, Tomo 1. Argentina.

1946 Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina: con un ensayo sobre las clasificaciones universales, un panorama gráfico de los instrumentos americanos, Centurión, Buenos Aires.

CRÉDITOS DE LÁMINAS

Lámina 1 (Ecuador).- Fig. 1 (C. Valdivia. Extraído de internet); fig. 2 (C. Valdivia. En: Mesía Op. Cit. Señala que se trata de una figurina con instrumento musical de entre unos 4500-1500 a.C.); figs. 3 y 4 (C. Chorrera, En: Museo Central del Ecuador); figs. 5-8 (C. La Tolita, En: Museo Arqueológico Carlos Mercado, Esmeraldas y Museo Central del Ecuador); fig. 9 (C. Carchi, flauta de Pan lítico, En: libro "Ecuador" de Daniel Klein & Cruz Cevallos 2007), figs. 10 y 11 (C. Capulí, extraído de internet), fig. 12 (C. Cashaloma, En: Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca);

fig. 14 (C. Carchi, En "Historia del Ecuador Vol. 1" quito, 1980 Salvat editores); fig. 15 (C. Bahía, En: Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca); figs. 16-30 (C. Jama Coaque. En "Instrumentos musicales pre colombinos" Ediciones del Banco Central de Ecuador, Ibarra, 1997; Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca; libro "Ecuador" de Daniel Klein & Cruz Cevallos 2007), fig. 31 (C. Guangala, aporte de Esteban Valdivia); figs. 32-34 (C. Guangala. En: Museo de Ibarra, e internet); fig. 36 (C. Manteño, fuente: internet); fig. 37 ("rondador" flauta de pan actual del Ecuador).

Lámina 2 (Colombia).- Fig. 1 (C. Zenú. Extraído de internet); fig. 2 (C. Nariño. Extraído de Internet); figs. 3 (flauta de pan, etnia Tucano. En: Instituto Colombiano de Antropología e Historia); fig. 4 (flauta de pan, etnia Guahibo. En: Instituto Colombiano de Antropología e Historia); fig. 5 y 6 (flautas de pan, etnia Maku. En: Instituto Colombiano de Antropología e Historia); fig. 7 (flauta de pan, etnia Motilón. En: Instituto Colombiano de Antropología e Historia); fig. 8 (flauta de pan, etnia Uitoto. En: Instituto Colombiano de Antropología e Historia); fig. 8 (flauta de pan, región del Vaupés. En: Instituto Colombiano de Antropología e Historia); fig. 9 (Etnia Tucano, foto de Julio Bonilla); fig. 10 (Etnia Yuko, pareja de flautistas del modelo "W", foto extraído del internet); fig. 12 ("chiflo de afilador", flauta de pan de origen peninsular. Imagen extraída del internet); fig. 13 ("Capador", flauta de Pan de los "capadores de cerdos". Imagen extraída del internet); fig. 14 y 15 (grupos de kamu purrui, etnia Kuna); fig. 16 (Conjunto de flauta de pan urbano, grupo "Los Sikuris" de Bogotá); fig. 17 (kamu purrui, flauta de pan de la etnia kuna).

Lámina 3 (Argentina).- Fig. 1 (C. Amaicha, Tucumán, llamada Santa Marina "Uma Quiroga" ceramio con flautista. En: Museo Etnográfico de Buenos Aires); fig. 2 (C. Pucará, flauta de Pan lítico. En: Mónica Gudemos 1998); fig. 3 (C. Doncella, Jujuy. Periodo de Desarrollo Regionales. En: Museo Etnográfico de Buenos Aires); fig. 4 (C. Dibujos de flauta de pan lítica pre hispánicas encontradas en territorio argentino. Cultura Tilcara. En: Mónica Gudemos 1998); fig. 5 (Dibujo de flauta de pan de madera pre hispánica. Cultura Taranta Puna. En: Mónica Gudemos 1998); fig. 6 (Dibujo de flauta de pan lítico "modelo pilolo" procedente del Rio del Inca, noroeste de Argentina 500 a.C. En: Mónica Gudemos 1998); fig. 7a (Dibujo de flauta de pan lítico procedente de Pucará de Tilcara. En: Mónica Gudemos 1998);

fig. 7b (Dibujo de flauta de pan lítico procedente de Catamarca Noroeste de Argentina. En: Mónica Gudemos 1998); fig. 8 (Bandas de sikuris en Jujuy. Imagen extraída del internet); figs. 9 y 10 (Mimby reta, "flauta de pan" de etnias amazónicas de Argentina y Paraguay. Imágenes extraídas del internet); fig. 11 (Conjuntos de sikuris constituidos en la ciudad de Buenos Aires, movimiento urbano de flautas de Pan. Imagen extraída del internet).

Lámina 4 (Chile).- fig. 1 (flautas de pan arqueológicas de Azapa, Arica construida de "cañas" del cementerio Az-6 del Período Medio (Tiwanaku) entre los 500 a 1.200 años d.C. Fotografías de Andró Schampke); figs. 3 y 4 (flautas de Pan procedentes de Playa Miller 4 (PLM-4) de la costa de Arica. Período Desarrollo Regional. Fotos de Andró Schampke); figs. 5 y 6 (flautas de pan de madera procedentes de Atacama. Fuente: internet); fig. 7 (flautas de pan de madera diaguita. Fuente: internet); figs. 8 y 9 (flautas de pan de madera procedentes de Tarapacá. Fuente: internet); fig. 10 ("tableta" con representación de flautista, posible "chaman". Imagen extraída de internet); fig. 11 (flauta de pan lítico perteneciente a la cultura Aconcagua. Fuente: internet); fig. 12-14 (flauta de pan lítico perteneciente a la cultura Diaguita. Fuente: internet y Museo de la Serena, Chile); fig. 15 (pifilca lítica pre mapuche. En: Museo de Arte Precolombino de Chile); fig. 16 (pifilca lítica de la cultura diaguita. En: Museo de la Serena de Chile); fig. 17 (pifilca mapuche actual. Imagen del internet); fig. 18 (tocadores de "flauta de chino". Imagen del internet); fig. 19 (tropa de flautas de chino. Imagen del internet); figs. 20 y 21 (piloilo mapuche. Museo de Arte Precolombino de Chile); fig. 22 (conjunto de sicuras de Villa Blanca, Cariquima. Foto del autor); fig. 23 (Comparsas de lakitas de Chile, movimiento urbano. Foto del autor).

Lámina 5 (Bolivia).- fig. 1 (flauta de pan lítico, modelo "W", posible procedencia Tiwanaco. En: Museo de Oro de La Paz); fig. 2 (Monolito de piedra con representación de flautista, periodo Tiwanaco. En Museo de Oro de la Paz); fig. 3 y 4 (flautas de Pan líticos de posible procedencia Tiwanaku. Fotografías extraídas de D'Harcourt 1990); fig. 5 (Pequeña flauta de Pan lítica, modelo "W", proveniente de Yesera Sud, al norte de la provincia Cercado del departamento de Tarija. El instrumento fue donado por la señora Ada Condori, está parcialmente descontextualizado ya que se desconoce el lugar exacto de origen, posiblemente será de la Cultura Chichas. En: Museo Nacional Paleontológico y Arqueológico (Tarija/Bolivia). Foto: Arnaud Gérard A.);

fig. 6 (Pequeña flauta de Pan lítica, modelo en W. Origen descontextualizado, probablemente originaria de Curahuara de Carangas, Oruro. Colección particular Pedro Salinas Insulsa, Sucre, Bolivia. Foto de Arnaud Gérard A.); fig. 7 (Flauta de Pan lítica, "ayarachi Yura 3". Cultura Yura, entre el Horizonte Medio y Periodo Tardío. Fue encontrada por el propietario en una tumba (entierro) con otros objetos en la zona rural de Yura. Tiene tubos complejos. Colección particular Miguel Cárdenas, Potosí. Foto Arnaud Gérard A.); fig. 8 (Flauta de Pan lítica, "ayarachi yura 1", perteneciente a la cultura Yura, entre el Horizonte Medio y Periodo Tardío. Fue encontrada en una tumba a 1m de profundidad en la comunidad de Tharu (Yura). Colección René Delgadillo. Tiene tubos complejos. Museo Antropológico, INIAA, UMRPSFXCH, Sucre. Foto Edmundo Salinas C.); fig. 9 (Flauta de Pan lítica "ayarachi Yura 2", cultura Yura, entre Horizonte Medio y Periodo Tardío. Fue encontrada en una tumba en los alrededores de la localidad de Yura. Colección René Delgadillo. Tiene tubos complejos. Museo Antropológico / INIAA / UMRPSFXCH, Sucre. Foto de Arnaud Gérard A.); figs. 10 y 11 (Dos flautas de Pan arqueológicas de caña "ayarachis" provenientes de una tumba "Puqui" del Horizonte Medio en Salinas de Garci Mendoza, región intersalar de Oruro. Museo Antropológico Eduardo López Rivas, Oruro. Foto de Arnaud Gérard A.); fig. 12 (Flauta de Pan arqueológica de caña, origen descontextualizado, probablemente proveniente de una tumba de la región intersalar posiblemente del Horizonte Medio. Museo Arte Indígena, ASUR, Sucre. Foto Rosalía Martínez C.)

ECUADOR

Lámina N° 1

Fig. 1 (Valdivia)

Fig. 2 (Valdivia)

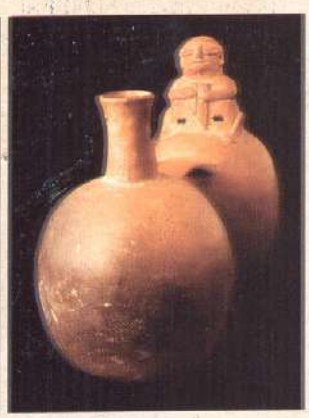


Fig. 3 (Chorrera)

Fig. 4 (Chorrera)

Fig. 5 (La Tolita)

Fig. 6 (La Tolita)

Fig. 7 (La Tolita)

Fig. 8 (La Tolita)

Fig. 9 (Carchi, flauta de Pan lítico)

Fig. 10 (Capulí)

Fig. 11 (Capulí)

Fig. 12 (Cashaloma)

ECUADOR

Lámina N° 1

Fig. 14 (Carchi)

Fig. 15 (Bahía)

Fig. 16 (Jama Coaque)

Fig. 17 (Jama Coaque)

Fig. 18 (Jama Coaque)

Fig. 19 (Jama Coaque)

Fig. 20 (Jama Coaque)

Fig. 21 (Jama Coaque)

Fig. 22 (Jama Coaque)

Fig. 23 (Jama Coaque)

Fig. 24 (Jama Coaque)

Fig. 25 (Jama Coaque)

ECUADOR

Lámina N° 1

Fig. 26 (Jama Coaque)

Fig. 27 (Jama Coaque)

Fig. 28 (Jama Coaque)

Fig. 29 (Jama Coaque)

Fig. 30 (Jama Coaque)

Fig. 31 (Guangala)

Fig. 31 (Guangala)

Fig. 32 (Guangala)

Fig. 33 (Guangala)

Fig. 34 (Guangala)

Fig. 36 (Manteño)

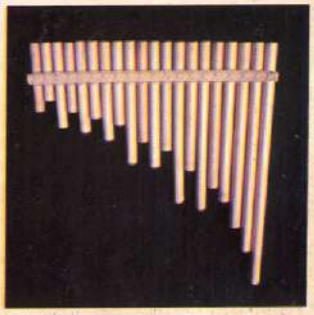


Fig. 37 ("rondador")

COLOMBIA

Lámina N° 2

Fig. 1 (Zenú)

Fig. 2 (Nariño)

Fig. 3 (Tucano)

Fig. 4 (Guahibo)

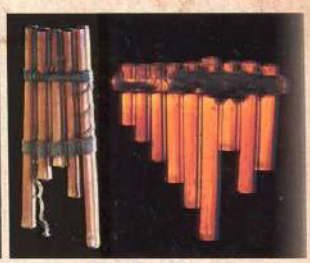


Fig. 5 y 6 (Etnia Maku)

Fig. 7 (Motilón)

Fig. 8 (Uitoto)

Fig. 8 (Vaupés)

Fig. 9 (Etnia Tucano)

Fig. 10 (Etnia Yuko)

Fig. 12 ("chiflo de afilador")

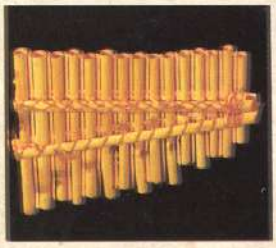


Fig. 13 ("Capador")

Fig. 14 (grupos de kamu purrui, etnia Kuna)

Fig. 15 (grupos de kamu purrui, etnia Kuna)

Fig. 16 (grupo "Los Sikuris" de Bogotá)

Fig. 17 (kamu purrui)

ARGENTINA

Lámina N° 3

Fig. 1 (Amaicha)

Fig. 2 (Pucará)

Fig. 3 (Doncella, Jujuy)

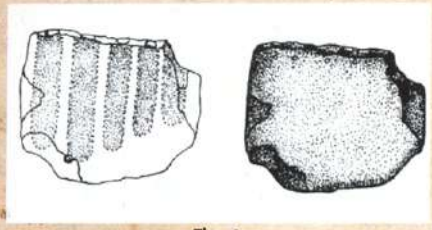


Fig. 4
(Dibujos de flauta de Pan lítica pre hispánicas)

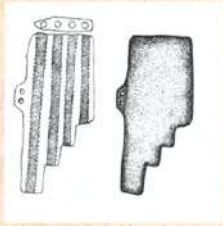


Fig. 5
(flauta de Pan de madera)

Fig. 6
(flauta de Pan lítico "modelo pilolo")

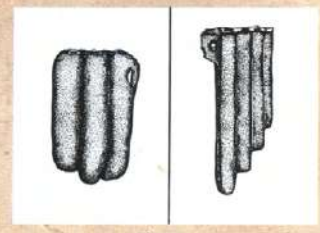


Fig. 7
(flauta de pan lítico)

Fig. 8
(Bandas de sikuris en Jujuy)

Fig. 9 (Mimby reta)

Fig. 10 (Mimby reta)

Fig. 11 (Movimiento de sikuris urbanos)

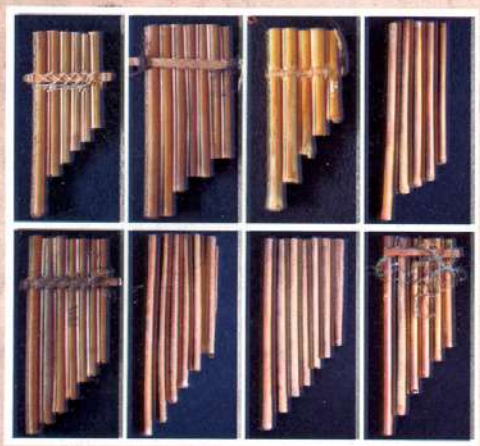


Fig. 1
(flautas arqueológicas de Azapa)

Fig. 3 y 4
(flautas arqueológicas Playa Miller)

Fig. 5 y 6
flautas de Pan de Atacama)

Fig. 7
(flautas madera diaguita)

Fig.8
(flauta de Tarapacá)

Fig.9
(flauta de Tarapacá)

Fig.10
("tableta" de flautista)

Fig. 11
(Flauta de Aconcagua)

Fig. 12 (Diaguita)

Fig. 13 (Diaguita)

Fig. 14 (Diaguita)

Fig. 15 (Pifilca pre mapuche)

Fig. 16 (Pifilca Diaguita)

Fig. 17 (pifilca mapuche)

Fig. 18 (flauta de chino)

Fig. 19 (flautas de chino)

Fig. 20 (piloilo mapuche)

Fig. 21 (piloilo mapuche)

Fig. 22 (conjunto de sicuras)

Fig. 23 (Comparsas de lakitas)

BOLIVIA

Fig. 1
(Flauta "W")

Fig. 2
(Monolito de piedra)

Fig. 3
(Flauta Tiwanaku)

Fig. 4
(Flauta Tiwanaku)

Fig. 5
(Pequeña flauta "W")

Fig. 6
(Pequeña flauta "W")

Fig. 7
(ayarachi yura 3)

Fig. 8
(ayarachi yura 1)

Fig. 9
(ayarachi yura 2)

Fig. 10 y 11
(flautas de Pan arqueológicas
de caña "ayarachis")

Fig. 12
(flauta de Pan de caña)

LA FLAUTA COLECTIVA:
El uso social de flautas de tubo cerrado en los andes sur.

José Pérez de Arce A. | jperezdearcea@gmail.com

Resumen

Se define una forma de hacer música que involucra aspectos organológicos, acústicos, coreográficos, sociales, filosóficos en una unidad de sentido que llamo *Flauta Colectiva*, cuya función es construir un solo gran instrumento formado por todos los participantes. En la región surandina, entre el sur de Perú, altiplano boliviano y argentino y norte y centro de Chile, esto ocurre mediante el uso de flautas de uno o más tubos cerrados por parte de comunidades indígenas o descendientes de indígenas. Identificamos la *Flauta Colectiva* como un sistema que opera en base a nueve características principales relacionadas con el instrumento musical, que permiten configurar una suerte de teoría de la música muy precisa al respecto. En la segunda parte revisamos los antecedentes históricos que permiten asegurar la existencia en el pasado de las *Flautas Colectivas*. Los datos arqueológicos son revisados muy brevemente, ya que han sido formulados por varios autores, confirmando su presencia en algunas culturas andinas (Moche y Nazca principalmen-

te). Los datos coloniales, menos trabajados en la bibliografía, son estudiados en mayor profundidad, analizando ciertos autores que, en forma bastante excepcional, se refieren a ciertas características propias de las *Flautas Colectivas*, que resultaban totalmente ajenas a la tradición europea. Las conclusiones permiten definir los aspectos centrales de la posible pervivencia de las *Flautas Colectivas* desde tiempos prehispánicos hasta hoy.

Palabas clave: *Siku, flauta de Pan, orquesta de flautas, organología andina, teoría musical andina.*

Abstract

The article defines certain music making tradition that involves organological, acoustical, coreographic, social and philosophical aspects in a unit that I call "Collective Flute". It can be found around the use of close-pipes flutes in indigenous comunities between southern Peru, higland Bolivia and Argentina, and Northern and central Chile. We revise nine groups of characteristics in detail that permits to configurate a sort of music theory. In the second part we revise the historical antecedents of these "colective flutes". Archeological data are revised briefly, because bibliography has shown it presence in certain Andean cultures, such as Moche or Nazca. Colonial data, less discussed in previous bibliography, is studied in more detail, analizing certain authors that refer to some of the characteristics of these collective flutes that were completely strange to European tradition. The contrast between those two traditions form a central discussion in this second part. Conclussions permits us to define certain core aspects related to the posible survival of the "collective flutes" in the Andes, from prehispanic times to the present.

Keywords: *Siku. Panflute, flute orchestra, andean organology, andean musical theory.*

Antecedentes y definición

Existe en los Andes del sur una forma de tocar flautas, que consiste en que, varias personas tocando simultáneamente configuran un solo gran instrumento. Casi todas las flautas tocadas en forma colectiva en las tradiciones de raíz indígena de los Andes participan de este principio, y todas pueden ser consideradas *Flautas Colectivas*, pero yo me voy a concentrar en un complejo sistema que integra aspectos musicales, coreográficos y sociales que se manifiesta de manera específica en ciertas flautas de tubo cerrado, que revela una enorme unidad conceptual en torno a estructuras, modos de uso y relaciones. Ninguna de esas tradiciones conceptualizan esto, simplemente lo actúan. Al ponerle nombre me interesa destacar la superestructura conceptual que comparten todas esas tradiciones, que podríamos llamar una teoría de la música indígena surandina. Esto permite analizar el instrumento musical inserto en un sistema que es a la vez muy rígido en cuanto a que sus partes se necesitan mutuamente, pero muy flexible en cuanto se da en muchas circunstancias culturales diversas, lo cual permite a su vez comparar los aspectos históricos no sólo del artefacto (el "instrumento musical" aislado) sino de los otros rasgos que le dan sentido.

Aun cuanto hasta ahora no se ha dado una discusión en torno a la formulación de este concepto ni a la amplitud de su aplicación, existe abundante bibliografía respecto a sus manifestaciones en diferentes sociedades indígenas y mestizas de los Andes. El siku como fenómeno urbano ha ido cobrando importancia a nivel de las ciudades latinoamericanas no sólo como un fenómeno musical sino como un movimiento identitario de rescate de las raíces indígenas por parte de una población que no necesariamente comparte un origen indígena, manifestándose como un carácter de la sociedad latinoamericana contemporánea. En este artículo intentaré definir la *Flauta Colectiva* en cuanto sistema a partir de la evidencia etnográfica, para luego analizar sus rastros históricos, principalmente coloniales, que puedan aportar a la discusión de este tema.

Las *Flautas Colectivas* en los andes actuales

Describiré en primer lugar los instrumentos musicales que me parece integran el universo de las *Flautas Colectivas*. Aunque nos falta mucho para poder reunir todos los antecedentes que nos permitan definir con precisión cuantos grupos instrumentales pueden ser incluidos bajo el concepto de *Flauta Colectiva*, sus representantes más visibles son flautas de tubo cerrado, tanto de un tubo o 'pifilkas' como de varios tubos, o 'sikus'. La 'pifilka', escrita asi[1], la uso como nombre organológico de una flauta sin aeroducto, longitudinal, de un *tubo complejo* (SH 421 111 21[2]). Se trata de un tipo de flauta provista de un tubo complejo capaz de emitir un *sonido rajado* utilizado por los *bailes chinos* de Chile, y son llamadas flautas de chino. Los *bailes chinos* han sido descritos en Pérez de Arce 1998; los del Norte Chico de Chile por Contreras y Gonzáles 2014; los del Aconcagua por Pumarino y Sangueza 1968; Mercado 1996a, 1996b, 1996c, 1977, 2003; Pérez de Arce 1993, 1995b; González 2009 y Venegas 2013 y los de Iquique por Guerrero 2009. Las *pifilka*s mapuches, siendo el mismo instrumento que la *flauta de chino*, no se tocan en grupos (sólo de a dos), y por lo tanto no conforman una *Flauta Colectiv*a.

Por 'siku' entenderé una 'flauta de Pan'[3] andina que se toca mediante el llamado *diálogo musical* (cuya explicación doy más adelante), siguiendo la nomenclatura propuesta por Sánchez (2013: 81), quien distingue entre 'siku' y 'antara', el primero complementario y la segunda solista. Uso el nombre 'siku' para diferenciarlo del nombre étnico *siku*. La extensión y complejidad de la 'flauta de Pan' andina ha sido tratada por muchos autores desde distintas perspectivas; los que más se acercan desde la etnografía actual al tratamiento organológico que le doy en este artículo son; a nivel andino Izikowitz 1935; en Perú, Dharcourt 1925, Bolaños et al. 1978, Ponce 2007, Acevedo 2007, Apaza 2007, Sánchez 2013, Falcón 2014; en Bolivia, Baumann 1994, Sánchez 1996 y Valverde 2014; en Chile Ibarra 2010 y Ávila 2012, y numerosos otros que serán citados a lo largo del artículo. No existe aún un panorama

1.– Para diferenciarla de la *pifilka* que es un tipo de flauta utilizada por los mapuches. A lo largo del artículo voy a utilizar itálica para todos los nombres extranjeros (*antara, capado*r, etc.), incluso si aparecen dentro de citas, y también a los nombres locales (*baile chino, tropa*, etc.) para facilitar la discusión del tema que me interesa.

2.– Sigo el sistema de clasificación de Sachs y Hornbostel adaptado a la organología americana (Pérez de Arce y Gili 2013), mediante las siglas SH (Sachs–Hornbostel) seguido de un número que identifica cada especie.

3.– 'Flauta de pan' es el nombre organológico de una flauta sin aeroducto, longitudinal, en juego, SH 21.112. El 'siku' corresponde a SH 421 112 211 2, pero también a SH 421 112 22.

unificado del universo de 'flautas de Pan', y como las nomenclaturas son móviles, variando su aplicación de un lugar a otro, de un tipo de flauta a otro, de un tiempo a otro, generan una cierta ambigüedad que me impide certificar cuales de las descritas en la bibliografía se inscriben plenamente en el sistema de *Flautas Colectivas* y cuales lo hacen solo parcialmente, tema que surge a lo largo del artículo.

De modo que podemos reconocer dos epicentros del uso tradicional de las *Flautas Colectivas*; uno que corresponde al 'siku' en la región del lago Titicaca, entre Perú y Bolivia, pero se extiende hacia la región de Iquique en Chile y más débilmente hacia el noroeste argentino. Desconozco su extensión hacia el Norte. El segundo núcleo corresponde a la 'pifilka' en los *bailes chinos*, que se concentran en el norte Chico y centro de Chile, estando más débilmente presentes en la región intermedia entre ambos, y extendiéndose aún más débilmente hacia Iquique y san Juan, Argentina.

Aparte de estos dos núcleos definidos por sus centros organológicos encontramos el sistema de *Flautas Colectivas* operando en algunas flautas longitudinales (*tarkas y pinkillos* principalmente) que ocasionalmente imitan el procedimiento del "diálogo musical", a pesar de no necesitarlo. Las agrupaciones de *tarkas* son tratadas en el excelente volumen editado por Arnaud Gérard (2010) respecto a Bolivia, y en el artículo de Diaz y Mondaca (2000) respecto a Chile altiplánico del norte. Las agrupaciones de *quenas* son tratadas por Quispe (2008). Otros artículos y libros abarcan descripciones más generales, donde las *Flautas Colectivas* están presentes como parte de un panorama de las danzas en Perú (Romero 1993), Bolivia (Baumann 1996, Stobart 1996), Chile (Laan 1993, Martinez 1988, Mercado 2006, Rodríguez 2008, Uribe 1963, Van Kessel 1981).

Mi experiencia personal es mayor respecto a las 'pifilcas' y a los 'sikus' de Chile, y por lo tanto mi análisis puede tener sesgos en esa dirección, pero como se trata de proponer un sistema, que necesariamente deberá ser corregido a nivel regional, este sesgo deberá ser tomado como parte del proceso de su formulación. El análisis que propongo se ajusta a una pauta en torno a la organología (el instrumento, las relaciones entre instrumentos), debido a que esa pauta es la que me permite analizar su existencia en el pasado (donde muchas veces sólo tenemos el instrumento). Pero debe tenerse en cuenta que toda *Flauta Colectiva* está inserta en una sociedad y posee múltiples niveles de interacción, de organización, de expresión social respecto a roles (guías, conocedores, aprendices, factores de prestigio, etc.), a las relaciones entre el

grupo musical y el grupo social (representatividad, permanencia u ocasionalidad), a las relaciones con la creación musical (quien crea, como se crea, formas musicales, permanencias y cambios en el repertorio, etc.) y a las relaciones con el funcionamiento social en su conjunto, todas cuestiones del mayor interés pero que tensionan el tema hacia la sociología y hacia la antropología, y probablemente complejizan mucho la posibilidad de encontrar parámetros comunes al universo en estudio. Pienso, de modo preliminar, que las razones organológicas son las que encuentran paralelos y constantes a través de todo el universo geográfico y cultural en estudio.

El concepto de *Flauta Colectiva* se compone de una cadena de significantes que actúan como una cadena sintagmática la cual opera performáticamente, es decir, como una cadena obligada de acciones y de consecuencias que se encadenan desde el momento en que el músico coge el instrumento musical hasta que surge la *Flauta Colectiva* durante la *fiesta*. La cadena es obligada porque, en la tradición, es impensable que un músico toque su flauta sin que sea respondido por su par, sin que sea ampliada por su fila, sin que sea respondida por la otra fila, sin que esté inserta en la fiesta, y sin que combatan musicalmente al encontrarse con otros grupos similares. Esta cadena es necesaria, inexcusable; es impensable que la secuencia ocurra de otro modo y por lo tanto el renovarla en cada ritual es una acción asentada sólidamente en lo que el pueblo llama la *costumbre*[4]. Por otra parte esta cadena sintagmática se flexibiliza cuando es integrada al sistema urbano y se desliga de su condición ancestral, reubicándose en otros espacios y frente a otras realidades, que por ahora las voy a considerar excepcionales. De acuerdo con esta cadena sintagmática, he ordenado la descripción de las *Flautas Colectivas* de acuerdo a nueve grupos de características con sus sub-categorías.

4.- Este tema lo he trabajado en un artículo respecto a los bailes chinos del Aconcagua (Pérez de Arce 2016, en prensa).

1. Muchas flautas semejantes tocan lo mismo al mismo tiempo

1a.- El grupo está conformado por 4 o más flautas.

Normalmente menos de 4 personas no "salen" a tocar por considerar que no forman un grupo. No hay un número máximo; un *baile chino* puede llegar a tener 20 o 30 flauteros y hay grupos de 'siku' más grandes. La asociación de músicos es llamada *hermanación, cofradía,* tropa u otros nombres que indican una unidad social que responde a su lugar de origen (*baile chino* de Cai Cai, *sikuris* de Cariquima, por ejemplo). Esta unidad corresponde a un concepto de comunidad ancestral que los aimara llaman *ayllu* (o *aíllo* quechua o aimara, semejante al *lov o lof* en mapudungun)[5]. Hoy el grupo designa vecinos, o a una familia local, o se diluye en los contextos urbanos hacia otras formas de relaciones sociales (grupos de interés, por ejemplo). Tradicionalmente sólo los hombres flautean[6], pero a medida que se urbanizan los grupos han ido integrando mujeres. En resumen, este criterio enfatiza la unidad del grupo según pautas andinas ancestrales.

1b.- Todas las flautas son organológicamente similares.

No se mezclan instrumentos de tipologías diferentes. En las tradiciones indígenas, incluso pequeñas variaciones de tamaño, afinación o estructura pueden ser consideradas como tipologías distintas. Esto ayuda a la identidad de la *Flauta Colectiva*, al tiempo que la diferencia de la de otras comunidades. Este factor enfatiza la homogeneidad grupal en torno a características identitarias.

1c.- Las flautas se organizan en *filas* o *hileras* que tocan la misma música al mismo tiempo.

La unidad de acción constituye una *fila* como si fuese un solo instrumento. Los 'sikus' pueden organizarse de modos más complejos espacialmente, pero sin perder la unidad funcional de la *fila*. Esta acción enfatiza el rol unificador de un quehacer coordinador en torno a una unidad colectiva.

5.- Se trata de un concepto social antiquísimo difícil de definir. Es considerada la semilla de las instituciones y la civilización andina. Cualquier definición sucinta del ayllu corre el riesgo de ser simplista y reduccionista (Burman 2014: 102), pero se basa en la comunidad enraizada en un territorio, con un ancestro común, donde el territorio es la totalidad del sistema de relaciones, redes de ayudas mutuas, solidaridad, e intercambios (Alonso, Macias 2015: 15, 16), incluyendo la conexión espiritual con el lugar y su naturaleza (Carballo 2015; Métraux 1970: 55), donde el colectivo está por encima del individuo (Burman 2014: 103).

6.- En Puno dicen que las flautas cumplen el rol de fertilizar la tierra, así como el hombre fertiliza a la mujer (Francisca Gili, comunicación personal).

Figura 1.- El grupo está conformado por muchas flautas semejantes (Puno 2008).

Figura 2.- Par de medias-flautas chipaya con sonidos complementarios que forman una escala. (Museo Nacional de Etnografía y Folklore 107B/107C, La Paz, registrado en 1983. Alto máx. 138 mm.)

Figura 3.- Carrizos de Ipure (San Antonio de Capayacuar, Municipio Acosta, Estado Monagas, Venezuela); macho (izquierda) y hembra (derecha). (basado en Instrumundo 2017).

2. Las flautas se tocan de a pares complementarios

2a.- Las flautas se tocan en pares, alternándose.

Ambos pares de flautas no son sino dos partes del mismo instrumento (en realidad son dos medias-flautas) que se complementan al momento de tocar. El par de medias-flautas comprende una escala musical completa que está compartida entre ambos; para tocar una melodía deben intercalar sus sonidos mediante un método llamado "dialogo musical" (Valencia 1982). Ambas flautas complementarias toman el nombre de *ira* y *arka* en aymara, y habitualmente se diferencian entre sí en un tubo (4 y 5, o 6 y 7 tubos, por ejemplo). Actúan como un par complementario, o *yanantin*, y son considerados macho y hembra (Ávila 2012; Bellenguer 2007: 127; San Martin 2009: 28; Valencia 1982: 2; Burman 2014: 101–112; Métraux 1970: 55). Este concepto tiene un sustento en la cosmología andina en que los conceptos de par, dualidad y complementariedad son centrales (Bouysse Cassagne 1987: 194-195; Cabeza 1986:172; Celestino 1997; Moscovich 2008: 95; Nyman 2012: 34; Prudencio 2014: 21; Quispe 2008; Romero 2003, Urton 1993; Villanueva 2009: 18; Zuidema 2008: 103, 104, 106). Debido a eso encontramos esta modalidad de tocar pareado en lugares tan alejados como las *pifilkas* mapuches, ciertas flautas, clarinetes y trompetas amazónicas, y en las gaitas y el *cachovenao* de los Sicuani en Colombia (Menguet 1981; Mendívil 2004: 109). Hay conjuntos de 'flauta de Pan' que no utilizan este principio, como ocurre con los *ayarichis*, y los hay en que los pares de flautas son idénticos (los *sikuri*s del altiplano chileno) pero alternan sus sonidos. Este concepto enfatiza el rol central que posee el pensamiento dual dentro de la cosmogonía andina.

2b.- Las *filas* tocan de a pares, alternándose.

Cada *fila* actúa como una mitad de la *Flauta Colectiva*, repitiendo el concepto de los pares de flautas. Las *filas* pueden tocar alineadas enfrentadas, como ocurre en general con los *bailes chinos*, o en conformaciones más complejas y variables, como ocurre frecuentemente en los 'sikus'. Este acto enfatiza el rol complementario y necesario que caracteriza el pensamiento dual andino.

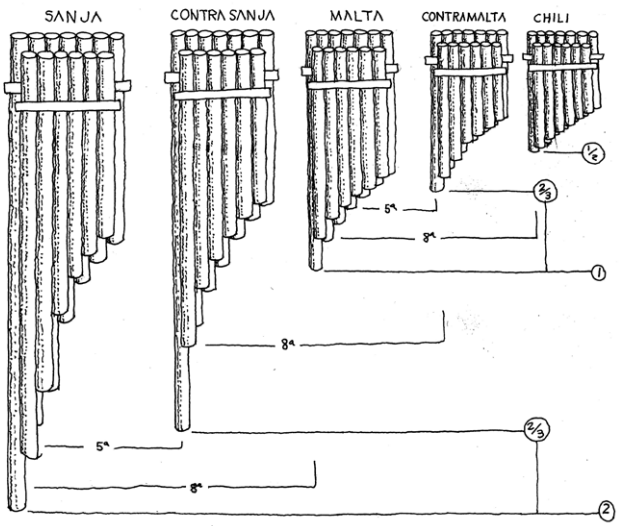


Figura 4.– Se combinan distintos tipos de flauta. Ejemplo de una tropa de sikuri urbano en Berlín, replicando modelos andinos; las relaciones (1/2:1) corresponden al intervalo de una octava, las relaciones (2/3:1) corresponden a una quinta. Todos los tamaños compuestos de ira 6T y arka 7T. (basado en Fuerza Sikuri 2017: snp)

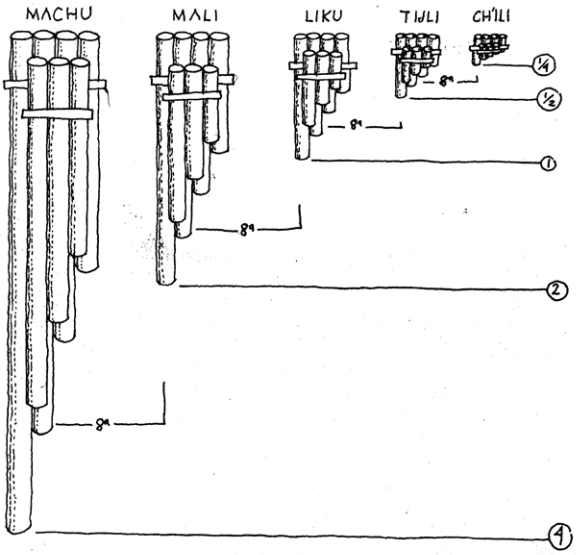


Figura 5.– Ejemplo de una tropa de julajula de Bolivia (localidad no especificada). 5 tamaños en relación (1:2), correspondiente a una octava. Cada uno compuesto de Ira de 4T, arka de 3T (basado en Baumann 1996: 34).

3. Las flautas son de distintos tamaños

3a.- Se combinan distintos tamaños de flauta.

En las 'pifilkas' esta diferencia se da de modo continuo, de mayor a menor. En los 'sikus' se dan diferentes tamaños establecidos, normalmente a la mitad o al doble (1/2 o 2/1), pero también en otras proporciones (2/3, 4/5 por ejemplo). Los aymaras hablan de "cortes" al referirse a los tamaños, aludiendo al corte de las cañas, y el tamaño medio es la norma de acuerdo a la cual se mide el resto de los tamaños. Ciertos grupos de Ayacucho pueden llegar a tener 12 tamaños diferentes (Sánchez 2013: 106). Esta característica señala la variabilidad dentro de los "iguales".

3b.- Cada tamaño corresponde a una altura de sonido.

Las flautas pequeñas son más agudas y las grandes son más graves. Las *flautas de chino* están a una distancia arbitraria de sus vecinas, sin seguir una norma fija pero cercana a un cm. aproximadamente (Pérez de Arce 1998), correspondiendo a diferencias de ½ tono aproximadamente. Las diferencias de tamaños de los 'siku' responden a intervalos específicos: 1/2 tamaño corresponde a la 8ª superior, 2/3 corresponde a la 5º superior, 4/5 corresponde a la 3º superior (Gérard 2015: 9). El tamaño medio, considerado la tonalidad base, puede variar entre comunidades vecinas, lo que hace imposible que dos *ayllu* vecinos puedan compartir flautas, y con eso mantienen la identidad de su grupo (Verstraete 2010: 233). El sistema de instrumentos de diferentes tamaños también lo encontramos en otras orquestas de flautas (*tarkas, pincullos, kenas*) así como ciertas trompetas de los Warraos y de los Puinaves (Aretz 1967: 252, 253) y probablemente en otros conjuntos musicales nativos que no están documentados claramente.

3c.- Los tamaños se organizan jerárquicamente en la fila.

Las 'pifilkas' se organizan de mayor a menor. Los 'sikus' varían su modelo de organización de acuerdo a tradiciones diferentes, pero siempre siguiendo una norma de jerarquía de acuerdo a los roles descritos a continuación.

3d.- Los diferentes tamaños cumplen roles diferenciados.

La jerarquía está dada, en primer lugar, por las flautas que van al frente y guían cada fila, las que deben ser tocadas por músicos experimentados, seguros y responsables. En las 'pifilkas' el resto de la fila sigue un orden de jerarquía decreciente que termina muchas veces en niños pequeños que recién están

aprendiendo. Las *catarras* son la excepción, cumpliendo un rol ligeramente diferente que describiré más adelante. En los 'sikus' hay roles musicales muy específicos para cada tamaño. Los nombres de los tamaños por lo general aluden a las edades en la familia: *sanka* (anciana), *malta* (mediana edad), *suli* (niña o niño; Ponce 2007: 172), o *machu* (viejo), *taika* (madre verdadera), *jatun kéwa* (grande afeminado) *malta* (mediano), *mama* (madre o señora; Sánchez 1996: 87). Pero los roles no siguen la lógica de los nombres necesariamente: en algunos grupos el *chuli* (semilla o hijo menor) es entregado a los más ancianos, porque requieren menos aire, pero mucha seguridad porque su sonido destaca (Sánchez 2013: 133). Esto expresa la organización de los "iguales" según pautas ancestrales de familia y parentesco que permiten la articulación de roles y responsabilidades sociales.

3e.- La elección de tamaños y su distribución corresponde a un criterio de cada grupo.

En las 'pifilkas' esto no tiene mucha importancia; hay *bailes* sin mucha diferencia de tamaño (en el Norte Chico), mientras otras acentúan este aspecto (en el Aconcagua). En los 'sikus' en cambio, se dan muchas posibilidades de combinación tanto en la elección de tamaños diferentes, como en la distribución de cantidades de flauta por tamaño, lo que influye en la intensidad de cada registro: las flauta agudas, por ejemplo, generalmente son menos porque destacan más. Las posibilidades de combinación son infinitas, y su elección es manejada por cada comunidad, como una marca de identidad. Es decir, dentro de una organización basada en pautas similares de familia y parentesco, hay una intervención cultural que las hace distintas y propias.

3f.- Cada combinación de tamaños corresponde a un tipo de acorde fijo y estable.

Esto es resultado de lo anterior: los 'siku', al tocar la fila la combinación de tamaños produce un acorde compuesto por 8ª, 5ª u otros intervalos, según su combinación de tamaños. Las cantidades de 'siku' relativos a cada tamaño influirán en la percepción del acorde total. Como cada comunidad posee una fórmula de combinaciones propia, su acorde representa a esa comunidad (Gérard 2010b: 111, 132, 114; Borras 1998: 43). Este acorde permanece estable durante toda la actuación de la *Flauta Colectiva*. Esto permite a un *chino* o *sikuri* experimentado saber que *baile* está tocando, sólo con escucharlo. Esto permite definir la identidad del grupo de modo sonoro, independientemente de la música que estén tocando.

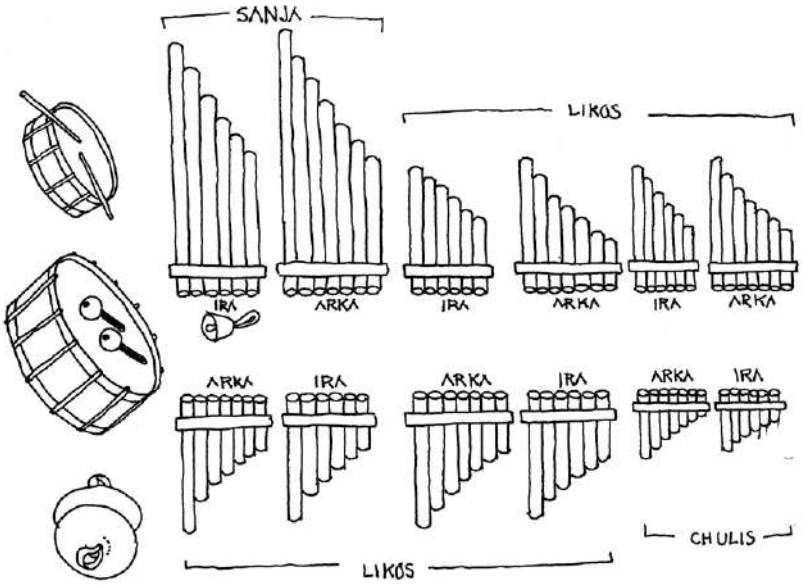


Figura 6.-Los tamaños se organizan jerárquicamente en la fila. Formación de Comparsa de lakitas en desplazamiento – pasacalle (región de Tarapacá, Chile). La campanilla del Sanja indica su rol de Caporal (director). Los dos Liko inferiores a la izquierda son liko cantante, encargados de adornar la melodía. Las relaciones de tamaño son (1/2:1, una octava) y (2/3:1, una quinta). (basado en laquitasdetarapaca 2017).

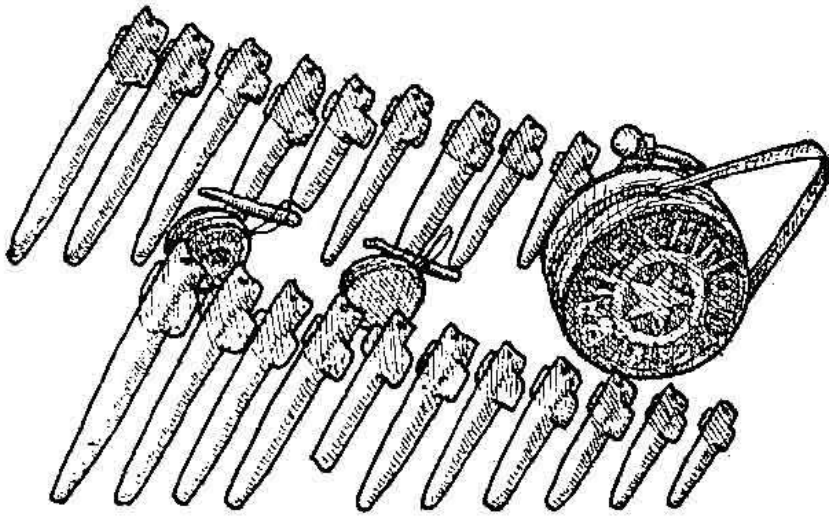


Figura 7.-Formación de un baile chino; los tamaños no guardan relaciones geométricas salvo de mayor a menor (decreciendo en aproximadamente 1 cm., correspondiente aproximadamente a una 2°menor), salvo un par de medias-flautas llamadas catarras, de sonido especial, encargadas de ligar ambos acordes.

4. La música resultante opera como una unidad melódica

4a.- Todos los músicos hacen musicalmente lo mismo.

Los 'sikus' tocan una melodía al unísono, cuya intención es "sonar como un solo instrumento" (Turino 1988:75). Ellos hablan de ir "trenzando" los sonidos (dialogar, conversar, trenzar, tejer, responder, contestar, parear; Sánchez 2013: 126), de modo que forman un continuo. Para un espectador es difícil darse cuenta que esa melodía está hecha entre dos grupos de personas que intercalan sus sonidos. Los *bailes chinos* no producen melodía sino una masa sonora que opera igualmente como unidad melódica, la cual fluctúa como una masa sonora dual; no hay una melodía programada, pero es posible escuchar tantas melodías como el oyente sea capaz de percibir. Ellos hablan de lograr un "sonido compacto". Algunos *bailes* poseen un par de flautas *catarras*, cuya función es sonar como una sola flauta ininterrumpidamente, sin descansos, fortaleciendo esa intención (Pérez de Arce 1998). Esta unidad musical opera reforzando la cohesión, la poca diferenciación interna y la integración (Ávila 2012; Turino 1988: 73, 74, 80), fortaleciendo la idea que el colectivo está por encima del individuo (Manga 1994: 180; Métraux 1970: 55).

4b.- La congregación de músicos es inclusiva.

Se prefiere la inclusión (de niños, de personas poco sensibles o desafinadas, por ejemplo) a su exclusión, porque es más importante la identificación del grupo social que la pureza del resultado musical. Al tocar todos lo mismo, los defectos así producidos no alteran la idea musical, sino que le agregan variantes (intervalos, desfases) que pueden enriquecer el discurso musical (Turino 1988: 73, 74, 80). La cantidad mayor de flauteros es altamente apreciada por los integrantes de la *Flauta Colectiva* porque permite aumentar su dimensión social (Ávila 2012). Este criterio establece prioridades de cohesión e inclusión por sobre otros, de tipo profesional por ejemplo.

5. La música se caracteriza por una construcción "timbrearmónica" compleja

5a.- El sonido de cada flauta posee propiedades tímbricas complejas.

La construcción del tubo sonoro de las 'pifilkas' les permite lograr el *sonido rajado*, sumamente complejo tímbricamente hablando (Pérez de Arce 1998). El 'siku' se tañe con fuerza, intensificando su respuesta tímbrica. Muchos 'si-

Figura 8.- La congregación de músicos es inclusiva. Los niños forman parte de la tropa, participando en igualdad de condiciones que los adultos.. Par de sikus (medias-flautas) ira y arka, de 6 y 7T, con falso. (Puno 2008).

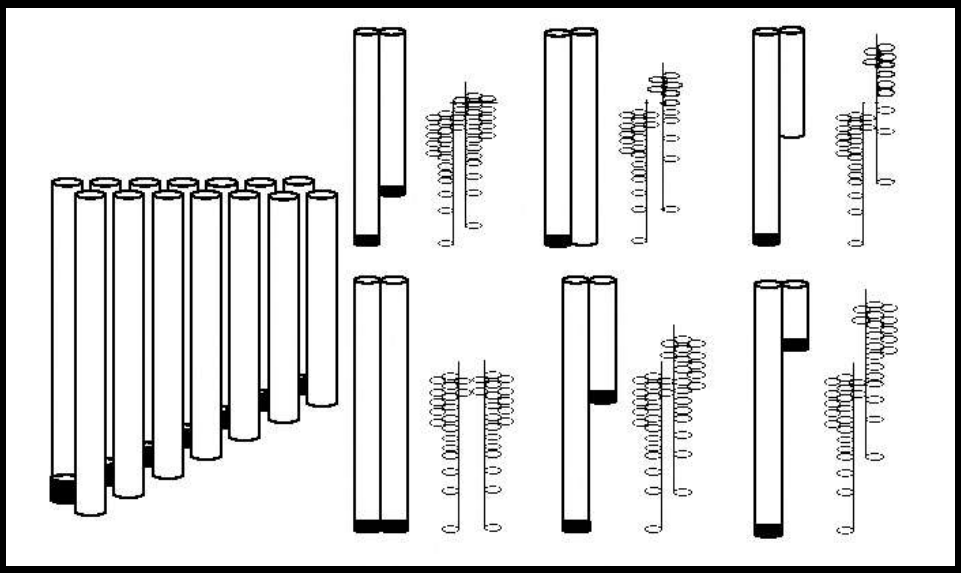


Figura 9.- El sonido de cada flauta posee propiedades tímbricas complejas. Ejemplo de diferentes formas de falso, de tubo abierto o cerrado, y con diversas relaciones de tamaño respecto al tubo principal (cerrado, que se sopla). Se muestran sólo algunos ejemplos.

kus' emplean una hilera de *falsos* (reciben varios nombres, ver Gérard 2015) que son tubos no tañidos directamente, sino destinados a enriquecer el perfil tímbrico del sonido, ya que su sonido y toda su serie armónica se suma al sonido de la serie principal (Gérard 2015: 9). Hay muchos tipos de *falsos*, y por lo tanto tipos de modificar el sonido. Los hay cerrados al mismo tamaño, que dan la misma altura de sonido, los hay a 1/2 tamaño (8º superior), 2/3 (5º superior), 4/5 (3º superior), o bien abiertos de igual tamaño (8º superior), ½ (doble 8º superior). Cada *tropa* utiliza, tradicionalmente, flautas con un solo de tipo de *falsos*. En las *tarkas* de Bolivia los constructores logran un delicado sonido *tara*, semejante al *sonido rajado*, mediante la manipulación de la estructura geométrica del tubo (Gérard 2015), que obedece a la misma preocupación por obtener flautas de timbre complejo. Este criterio sigue normas estéticas muy propias de los Andes sur, y por lo tanto define una forma regional muy particular de concebir la belleza estética sonora.

5b.- Las flautas de un mismo tamaño producen disonancias al tocar simultáneamente.

Los 'siku' de un mismo tamaño son, con frecuencia, construidos con diferencias milimétricas de tamaño entre ellos, de modo que se produzcan disonancias. El resultado es un enriquecimiento del espectro tímbrico, que se escucha como una vibración llamada *batimiento*, la cual se asemeja al *sonido rajado* y al sonido *tara* (Gérard 2015: 52). Los conjuntos de *flautas de chino* se construyen para que entre flautas contiguas de tamaño haya el máximo de disonancia, cerca de una 2ª (Pérez de Arce 1998). La idea es ampliar la riqueza tímbrica del conjunto mediante la interacción de varias flautas. Este concepto utiliza como un valor estético la disonancia.

5c.- Al superponer tamaños, se constituye una "timbrearmonía".

La multiplicación de sonidos complejos de cada flauta se suma produciendo un sonido total mucho más complejo. A eso se suman las disonancias entre flautas del mismo tamaño, que acrecientan el espesor tímbrico. A esto se suma la superposición de los distintos tamaños, que añade un espesor armónico. El resultado final es un acorde enriquecido tímbricamente donde no podemos identificar por separado las cualidades armónicas de las cualidades tímbricas. A esa unidad llamo "timbrearmonía". Su construcción es bastante sencilla de realizar, porque consiste en agregar flautas, pero el resultado es muy complejo, pareciéndose mucho a una preparación culinaria, en que cada comunidad puede agregar o quitar elementos sonoros para lograr su particular combina-

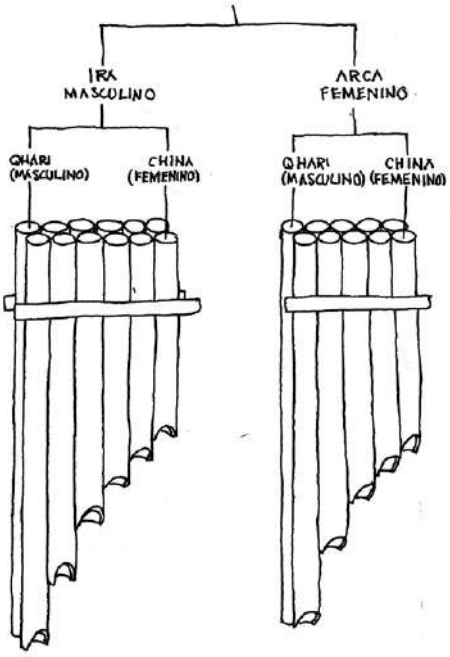


Figura 10.- Dos medias-flautas ira (7"T) y arka (6T) con "falso" (llamado china en este caso), en donde se observa la duplicación del concepto complementario macho-hembra (basado en Baumann 1996: 36).

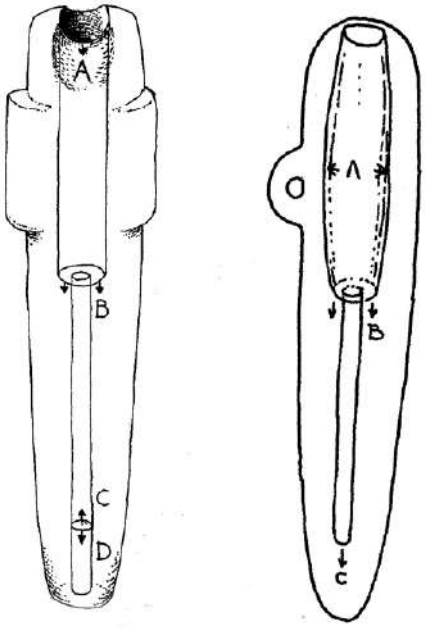


Figura 11.- Tubo complejo de la 'pifilca' de madera, confección actual en el valle del Aconcagua, con tapón inferior (izquierda). A la derecha, confección prehispánica, en la misma región, con fondo cerrado. Las flechas indican posibilidades de ajuste para obtener las propiedades tímbricas deseadas.

ción[7]. Para los aymaras, el sonido correcto *sabe cómo a limón* (Gerard 2010b: 132). Este criterio enfatiza la unificación estética del resultado sonoro grupal.

5d.- La unidad "timbrearmónica" es inalterable durante el discurso musical.

En los 'siku' esta construcción sonora se mantiene durante toda la melodía, no importa si sube o baja, ni los giros melódicos que implique. Se escucha como una especie de melodía "gruesa", no definida por una afinación precisa sino por una gruesa masa de microtonos en torno a una afinación central, aumentada por el acorde, subiendo y bajando con la melodía. Este concepto funciona igual en las 'pifilkas', a pesar de la ausencia de melodía; los *chinos* pueden identificar que *baile* está sonando porque identifican su combinación "timbrearmónica" particular. Este criterio vuelve a enfatizar ciertas normas estéticas locales, tal como las señaladas en el punto 5a, pero a un nivel grupal.

6. El conjunto es coordinado por uno o más tambores

6a.- El tambor define el ritmo.

Todas las *Flautas Colectivas* incluyen 'tambores'. Son de forma cilíndrica de cuerpo chato (SH 211.312) o cilíndrico (SH 211 212 1), con dos cueros, y son tocados tradicionalmente con un solo palo[8]. Su participación en el *baile* varía: en los *bailes chinos* del Aconcagua hay un 'tambor' (a veces acompañado de un aprendiz) y un bombo; en los del Norte Chico hay varios 'tambores'. En los 'sikus' encontramos flautistas que tañen simultáneamente un 'tambor', en otros grupos hay uno o más 'tambores' tocados separadamente y en los conjuntos urbanos podemos encontrar una sección rítmica de caja, bombo y platillos. A pesar de esta variedad, el 'tambor' es el eje dinámico del ritmo en todos los casos. En los *bailes chinos* del Aconcagua, el tamborero asume además el rol de director del grupo musical, indicando la velocidad, las mudanzas, los descansos y los cambios. En los *sikuris* y *sikumorenos* el 'tambor' (llamado *bombo*) cumple un rol central respecto al poderío sonoro necesario para la competencia (ver punto 9e). El 'tambor' es señalado como un elemento que norma el pulso del conjunto, otorgándole su eje temporal.

7.– Agradezco al *chino* Ricardo Jofré el entregarme la idea culinaria del sonido.

8.– Uso el nombre 'tambor' como categoría organológica. En Perú no se usa este término, sino "bombo" para referirse a los membranófonos asociados a los sikuris. En Chile se usa "tambor" o "caja", relegando "bombo" al de mayor tamaño, tocado con un mazo. Hay numerosos otros términos para designar variedades tipológicas o usos regionales.

Figura 12.- El tambor define el ritmo. En el baile chino, el tamborero guía al baile mediante la danza. Tamborero del baile chino La Sagrada Familia, de Los Romero en fiesta de Kilimarí (4 de abril de 2010).

Figura 13.- Sikuris de Karikima Grande, cada uno tocando un tambor tubular grande de dos parches. (La Paz, febrero 2008).

6b.- El ritmo del tambor es simple.

Los tambores andinos se tocan tradicionalmente con un solo palo, en un ritmo repetitivo, generalmente en un pulso sin variar durante el transcurso de la música. Su función es proponer un eje simple y neto para coordinar al conjunto de flautas en torno a la unidad del sonido de la *Flauta Colectiva*. Las secciones rítmicas de los grupos urbanos se salen de esta norma pero se mantienen en torno a la función rítmica fija. Esto permite enfatizar el rol normativo del pulso general en tanto eje temporal del conjunto.

6c.- Las variaciones de ritmo se dan gradualmente en la velocidad.

El ritmo general del grupo se acelera o se desacelera de forma gradual, a veces bastante imperceptible durante una secuencia musical, como ocurre de preferencia en los *bailes chinos* del Aconcagua. Esta variación tiene mucha importancia durante la competencia, en que bailes vecinos tienen que mantener su independencia rítmica. Desconozco la amplitud de esta norma entre los 'sikus'[9]. Esto permite establecer cambios sin alterar el rol normativo señalado más arriba.

7. Los músicos bailan mientras tocan las flautas

7a.- Las flautas se tocan bailando.

En los Andes, separar movimiento y sonido no tiene sentido, son una sola actitud. En esto, se enfatiza una unidad ancestral entre baile y música que opera a niveles profundos en los Andes (Abercombie 2006: 239).

7b.- Se siguen secuencias de movimientos establecidos.

Cada flautista mueve sus pies y su cuerpo de acuerdo a un patrón definido. Los *bailes* poseen patrones propios que pueden ser o no compartidos con los *bailes* vecinos. Los tipos de movimiento varían mucho, entre los saltos acrobáticos y de enorme esfuerzo de los *bailes chinos* del Aconcagua, llamados *mudanzas* que pueden sumar varias decenas, hasta los pasos arrastrados de algunos 'sikus'. Los movimientos y sus secuencias revelan otra faceta de la identidad del grupo, esta vez asociada a los conceptos de corporalidad.

9.– No considero cambios de ritmo entre una pieza a otra que pueden ocurrir en los 'sikus'

Figura 14.– El conjunto recorre el espacio de la fiesta. El conjunto de Lakitas "Los Chaquetos" entran al pueblo de jaiña desde un calvario ubicado en las afueras.(Jaiña, interior de Iquique, Chile, 2014).

Figura 15.– En la fiesta de Pachacamita (valle del Aconcagua, Chile central) la procesión de tres *bailes chinos* culmina en el cerro donde está la cruz del calvario enfrentando la cordillera de los Andes, acompañada por todo el pueblo y los *huasos* a caballo (domingo 31 julio 2012).

7c.- La coreografía del conjunto sigue pautas establecidas.

Todos los músicos de la *Flauta Colectiva* se mueven coordinadamente. También aquí las diferencias de coreografías son grandes, pudiendo ser muy simples o realizar figuras complejas (círculos, un ocho, una cruz, etc.). Ávila (2012) las describe como que "van dibujando figuras como un textil sobre la Madre Tierra". La variación que se da a este nivel no está estudiada; los chiriguanos de Puno, por ejemplo, no hacen coreografías, o bien hacen una "coreografía desordenada que expresa un sentido" (Carlos Sánchez, comunicación personal). Esta es otra manera de expresar unión grupal en torno al movimiento espacial.

7d.- El conjunto recorre el espacio de la Fiesta.

Normalmente el conjunto actúa durante una procesión que recorre el lugar. El avance alterna, por lo general, momentos danzados con momentos de marcha según un itinerario dado por la estructura del ritual. Esta acción enfatiza la relación entre ritual y lugar geográfico.

8. La música dura largos periodos de tiempo sin descanso

Por lo general varias *Flautas Colectivas* participan en *fiestas* rituales que ocurren durante un día completo o más, en que ocurren procesiones en que tocan largos periodos ininterrumpidos, de una hora o más, por ejemplo. A pesar del cansancio y el ejercicio agotador de tocar y bailar, el sistema del "dialogo musical" posibilita mantener la música tanto rato como se desee, porque el esfuerzo se reparte entre ambas mitades. La resistencia es uno de los factores altamente valorados por los integrantes de la *Flauta Colectiva*, porque permite aumentar su dimensión temporal.

9. Las *flautas colectivas* se tocan tradicionalmente en rituales

9a.- Las flautas se usan sólo en los rituales.

En las tradiciones indígenas las flautas y todos los elementos que las acompañan (trajes, estandartes, banderas, etc.) son sagrados y son utilizados sólo en las *fiestas*. Estas *fiestas* tienen en las flautas un eje central: sin ellas por lo general el ritual no se puede celebrar, o no es efectivo (la imagen "se pone pesada" y es imposible moverla, por ejemplo). La finalidad del ritual es establecer una

comunicación con los poderes sagrados que cuidan la comunidad, y la *Flauta Colectiva* permite esa comunicación. En las tradiciones más urbanas las funciones rituales están más diluidas, o compartidas con otro tipo de actividades, pero aún existe una clara conciencia del origen ritual de la tradición. Pienso que el rol central de las flautas en el ritual es un signo andino que expresa los valores centrales asociados a la flauta (soplo, movimiento, sonido) en su sistema de pensamiento.

9b.- La imagen "sale a pasear" con sus flauteros.

El momento más importante de la fiesta es la procesión. El movimiento que recorre el lugar está definido por la imagen, a la que acompañan una o más *Flautas Colectivas*. Este recorrido está regulado ritualmente en cada fiesta mediante un circuito con itinerarios, centros y encrucijadas. La secuencia de espacios acústicos influye en el sonido, además de las detenciones y silencios, las normas musicales del circuito, la cantidad y configuración de grupos musicales que asisten. La gran extensión de la procesión y la conformación del espacio del recorrido hace que la forma final del sonido de la fiesta sea imposible de definir de acuerdo a un solo parámetro, habiendo tantas formas como personas la perciban (Pérez de Arce 1995b). Este "paseo" enfatiza el rol protector de la divinidad sobre la localidad.

9c.- El tocar durante largo tiempo provoca una modificación de la conciencia.

El soplar largo tiempo produce hiperventilación, lo que unido a todos los estímulos que confluyen al ritual, que pueden incluir por ejemplo una manda a la Virgen, el encontrarse con amigos una vez al año, la intensidad del sonido y del baile, los colores, los brillos, el canto, etc., todo lo cual provoca una presión sicológica enorme sobre el músico, pudiendo provocarse una alteración de la conciencia. Esto es algo muy personal, percibido de modo muy particular por cada cual. Cuando esto ocurre, la experiencia puede ser de tal magnitud que supera la realidad habitual, configurándose como uno de los ejes de comunicación con la divinidad, un eje del ritual y de la experiencia total de la fiesta. En los bailes chinos, se habla de una "adicción" a las flautas, se obedece al "llamado" de las flautas como respuesta a la fuerza de esta experiencia que, sin ser comunicada, es compartida (Mercado 1995, 1996; Venegas 2013). Esta forma colectiva de lograr estados de conciencia es uno de los mayores logros estético-culturales de las flautas andinas.

9d.- Las flautas forman parte de una fiesta ritual

Las flautas forman parte de una construcción artística multifacética creada en conjunto en que su música está entrelazada con todas las otras manifestaciones simultáneas o sucesivas constitutivas de la fiesta. La fiesta comprende una multiplicidad de estímulos (colores, olores, sonidos), formas de expresión (baile, música, poesía), circunstancias (encuentro con amistades, competencias) y objetivos compartidos. La fiesta constituye un espacio privilegiado para extender todos los metalenguajes posibles de una sociedad, permitiendo a cada uno de los participantes hallar su lugar de expresión y aportar desde allí al diseño comunitario. La coexistencia de múltiples metalenguajes artísticos dirigiéndose simultáneamente a un eje (la divinidad) y a diferentes públicos, a diferentes sensibilidades, (música, danza, poesía, gastronomía, diseño, etc.), unido a la posibilidad de la experiencia del trance sobrepasa todo otro relato. Al ser conocido de forma empírica, su trasmisión se realiza participando en ella, y la multiplicad sensorial y de sentidos hace que cada participante posea una sensación y un concepto personal de su inclusión en la fiesta. Así como vemos la participación de la flauta en el entramado de la fiesta, podemos extender esta visión hacia los aspectos sociales, políticos, creativos y espirituales de la sociedad, en cada uno de los cuales juega un rol importante.

9e.- Durante la fiesta, se enfrentan las *Flautas Colectivas* en competencias sonoras.

Cuando se encuentran dos *Flautas Colectivas* (en la procesión, por ejemplo) intentan tocar a ritmos independientes, sin coincidir. La dificultad que plantea esto es el eje de una construcción polifónica de gran complejidad, que se construye desde la competencia, intentando que el otro pierda el pulso, por ejemplo. Esta competencia es muy intensa, pero poco perceptible para el foráneo. La competencia entre bailes chinos esta descrita en Pérez de Arce (1995b). Las competencias entre 'sikus' están descritas en Ávila (2012). Entre sikus y sikumorenos, el bombo es fundamental para sostener el poderío sonoro frente a los otros grupos (C. Sánchez, comunicación personal). Esta competencia establece el modo de interacción a nivel supra-comunidad, definiendo la unidad del grupo frente a otras unidades semejantes, y obligando a una mayor coherencia en torno a la propia identidad del grupo.

Conclusión: la *Flauta Colectiva* como expresión de un modo de ser

Los nueve grupos de características, y cada una de sus subdivisiones son repetidos desde tiempos inmemoriales en un enorme espacio geográfico por poblaciones que no mantienen contacto entre sí, como ocurre entre los *bailes chinos* y los sikuris. Esto obedece a una construcción cultural que ha encontrado en esta expresión un reflejo de su ideal estético sonoro y a la vez un reflejo de su ideal comunitario, político, social, de valores compartidos. Por eso es posible encontrar su permanencia en un tiempo y en un espacio en que los factores que inciden en su extinción han sido permanentes desde hace 500 años, en forma cada vez más extensiva. Todo esto indica una profundidad temporal como la más probable explicación al fenómeno, cuestión que abordo en la segunda parte.

Segunda parte: *Flautas Colectivas* en la Historia

A continuación voy a revisar las evidencias que permitan inferir la existencia de *Flautas Colectivas* en la antiguedad, de acuerdo a los nueve grupos de características descritas en la primera parte. El estudio del pasado musical andino ha estado abocado principalmente al estudio organológico, en base a objetos individualmente considerados "instrumento musical". El estudio de la *Flauta Colectiva* permite considerar que un objeto es una media-flauta y parte de una hilera, amplificando así la base de discusión del problema.

Voy a mencionar muy brevemente los antecedentes arqueológicos, porque su discusión exige un aparato crítico demasiado extenso para abarcarlo aquí, pero además porque ha sido abordado en forma más o menos extensa, si bien diversificada regional y temáticamente, lo cual será mencionado a lo largo del texto. Voy a concentrarme en la bibliografía colonial (siglos XVI, XVII, XVIII)[10]. La bibliografía post colonial (siglos XIX y XX) también la mencionaré brevemente, sin entrar a discutir la complejidad que presentan debido a la mezcla entre evidencias 'occidentales' y las evidencias etnográficas presentadas en la primera parte. De todos modos esta revisión necesariamente es preliminar y sirve tan solo para despejar la discusión histórica del tema central del artículo.

10.– Para simplificar la discusión, en esta sección distinguiré una mirada local, 'indígena' de otra 'europea' referidas más bien a una postura cultural que a una ascendencia: 'europeo' es, así, aquel individuo que describe siguiendo pautas cultural–musicales europeas, no importando si es español, criollo o mestizo.

1. Muchas flautas semejantes tocan lo mismo al mismo tiempo

1a.- El grupo está conformado por 4 o más flautas.

La evidencia de grupos numerosos de 'flautas de Pan' en la arqueología es elusiva, debido principalmente a la ausencia de "orquestas" de instrumentos que pudieran haberse conservado *in situ*, pero su presencia en diversas culturas en lugares y tiempos distintos parece confirmar la existencia de este uso grupal. Hay evidencias de grupos de muchas 'flautas de Pan' pintados o modeladas en ceramios de la cultura Nazca (sur del Perú, 100 a 900 d.C.) (Jiménez Borja 1951: 20; Bolaños 1981: 25; Rossel 1977: 233-237, también MNAAH 65297), y se conoce un conjunto de 6 flautas que conforman una pequeña orquesta (Bolaños 1988). En otras culturas también hay evidencias: hay conjuntos de 3 'flautas de Pan' en Caral (2.500 a.C.; Sánchez 2015), la pinturas sobre cerámica Moche (costa norte de Perú, 200 – 800 d.C.), muestra grupos de 4 o 6 'flautas de Pan' y un grupo de 16 flautas aparecen esculpidas en un vaso *kero* de oro *inka* (Sierra sur de Perú, 1000 – 1450 d.C.; Cabello - Martínez 1988: 42).

En el periodo colonial también tenemos evidencias: Garcilaso (1609: 52r) describe que en Cuzco hacia 1550 'sikus' de cuatro tamaños pareados, lo que implica un mínimo de 8 flautas. Fernando Montecinos (1628) relata una batalla entre Huayna Capac y el Señor de Cayabamba: "con gran estruendo de atabales, bocinas y antaras que parecía se hundía aquel contorno" (Sánchez 2013: 85), lo cual sugiere una multitud de flautas. En Santiago de Chile, las procesiones de Corpus de 1553 incluyen la "música monótona de los pífanos" (Lenz 1905-1910: 183-184) y en 1646 tocan flautas en cofradías "tan largas que gastan muchísimo tiempo en pasar por las iglesias" (Ovalle 1969:186). Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela describe la procesión en honor de Santiago Apóstol de 1555 en Potosí que incluye cofradías de 'siku' (Stevenson 1976: 255). En 1613 Guamán Poma de Ayala (1613: 324 [326]) ilustra una multitud de hombres con flautas (se ven las cuatro primeras) en "la fiesta de los Collasuyos" de Qolla Pampa. En el siglo XVIII una acuarela de Martínez Compañón muestra la fiesta de los "Yndios de Montaña" con tres cofradías: una con 'siku' y 'tambor' y otra con dos flautas longitudinales, y el mismo Compañón envió a España en 1788 Andarillas y "Tres juegos de Flautas, Cañas" (Palmiero 2014: 300), donde "juego" podría interpretarse como el

sistema de instrumentos que forman una *Flauta Colectiva*[11]. Hacia 1730 en La Ligua, Chile, un grupo indeterminado de indios bailaban a la Virgen tocando "improvisados pitos de sauce y nogal" (Williams 1946: 337)[12]. Recién en el siglo XIX tenemos una confirmación del número de chinos en la fiesta de Navidad de Andacollo en 1843, en que "Cada grupo está compuesto de no más de cinco a seis indios" (Domeyko 1978: 545-565).

1b.- Todas las flautas son organológicamente similares.

Todos los antecedentes arqueológicos mencionados más arriba muestran grupos de flautas similares organológicamente. La tendencia regional es a la homogeneidad de grupos organológicos, y la excepción es la combinación de tipos organológicos diversos[13]. Por otra parte la diversidad organológica hallada a lo largo del territorio andino muestra una enorme diversidad de 'flautas de Pan' de materiales, formas, cantidad de tubos y distribución de los mismos, donde es imposible saber cuáles pueden atribuirse al sistema de *Flauta Colectiva* y cuales pueden haberse tocado en forma aislada.

La descripción de la homogeneidad de grupos de 'siku' en tiempos coloniales está ausente. En contraste, hay numerosas descripciones de diferentes tipologías de 'flautas de Pan', que plantean el mismo problema señalado más arriba. El poeta Juan de Castellanos, (1589) describe "sus agrestes caramillos y rusticas cicutas y zampoñas" en su Historia del Nuevo Reino de Granada (Castelblanco 2016: 163). Hacia 1550 encontramos descripciones de una 'flauta de Pan' de 4 o 5 tubos ("cada cañuto tenía un punto más alto que otro, a manera de órganos; Garcilaso 1609: 52r)[14]; un *pipo* de 6 tubos (Guamán Poma 1613: 322, 323)[15]; un *ayaríchic* de 7 tubos ("usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de organos, juntas y desiguales, que la mayor será larga un

11.- Palmiero (2014: 302) duda de esta interpretación porque "en la zona norte no tocaban [...] ni se tocan hoy, las antaras complementarias".

12.- Mucho más al norte, en el Orinoco en 1731 Joseph Gumilla observó "mucha cantidad" de Baxones (clarinetes) de los betoyes que acompañaban los cantos (Aretz 1967:264).

13.- Me refiero a instrumentos melódicos o armónicos, no a 'tambores' o a idiófonos. Las excepciones son contadas: hay ejemplos pintados en cerámica moche de "orquestas" conformadas por 'flautas de pan' y trompetas cortas, por ejemplo. C. Sanchez describe una escena moche pintada en que confluyen 'flautas de pan', 'trompetas', 'tambores', ocarinas y un sonajero (comunicación personal).

14.- Probablemente se trata de *antaras*, que aparecen en un texto de Garcilaso citado por Stevenson (1976: 264); "como un conjunto de violas, las *antaras* vienen en varios registros".

15.- No creo verosímil la mención a *antaras* de hueso humano (Guamán Poma 1980: 143, 287, 308, cit. Jimenez Borja 1951, Chacama y Díaz 2011), debido a las dificultades organológicas que presenta ese tipo de hueso para conformar una 'flauta de pan'.

Figura 16.– Posible evidencia arqueológica de flautas colectivas. Pieza del Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima de la cultura Nazca representando a un músico (¿) que tañe una 'antara' de cerámica mientras sostiene una 'maraca' (¿) en su mano izquierda, una 'trompeta' (¿) en su oído izquierdo y un 'timbal' en su pierna izquierda. Su camisa lleva representada una cantidad de antaras de tres tamaños, que podrían interpretarse como una 'tropa'. Hay otras figuras que repiten esta iconografía respecto a la posible 'tropa' (agradezco a Milano Trejo por el acceso a esta pieza. Registrado en 2015).

Figura 17.– Cuenco de cerámica pintado nazca (c. 500 dc.) en que aparecen representados 5 'antaras'; cuatro de 6T, una de 7T, que podrían ser interpretados como una relación tipo ira-arka de tipo asimétrico (no par). (Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima, foto y datos de Milano Trejo).

palmo y las demás van decreciendo por su orden: llaman a este instrumento *ayaríchic*"; Cobo [1653] 1964: 270), una *andarilla* de 5 a 12 tubos (Martinez Compañón [1782], Lecuanda [1793] ambos cit. Palmiero 2014: 299-301). Otros autores mencionan sólo el nombre; *Antara* ("flautillas juntas como órgano"; Holguín [1608] cit. Chacama y Díaz 2011: 35; Guamán Poma (1615: 118), Montesinos [1628] cit. Sánchez 2013: 85, y Cobo cit. Chacama y Díaz 2011: 39, cf. Sánchez 2015). *Sico* ("vnas flautillas atadas como ala de órgano"; Bertonio 1612: II 315). *Ayarichi* ("Inftrumento como organillos, que hazen harmonia"; Bertonio op. cit. I: 118, 256 II: 28, 315 y Cobo loc. cit.). Arzáns sólo las describe: "cañutillos aunados duplicadamente, que siendo mayor el primero van disminuyéndose hasta el último que es pequeñito" (Martínez 2004: 281). Hacia 1801 – 1804, Fray Ramón Bueno señala que los Caribes de Guayana tocaban en "unos carrizos de seis voces" (Aretz 1967:242). *Antara* y *ayarachis* suelen corresponder a flautas que no se tocan pareadas (Sánchez 2013: 87; Palmiero 2014: 300).

La 'pifilka' aparece, aparentemente, en la lámina de Guamán Poma "La fiesta de los Collasuyos" (la única evidencia de un conjunto de flautas homogéneo)[16], y en una cita de Bartolomé Álvarez respecto a la "fiesta principal" de Sabaya (Bolivia) de 1588; "algunas a manera de flautas que las hacían sonar a soplos, que no tenía más sonido ni música que lo que hacía un soplo" (Chacama y Díaz 2011: 39, 40). La 'pifilka' es hoy inexistente en la región altiplánica de Bolivia[17]. También se descubre la mención a 'pifilcas' en los "improvisados pitos de sauce y nogal" de La Ligua, 1730 (Aravena Williams 1946: 337). En el siglo XIX tenemos a Ignacio Domeyko (1978:545-565) quien describe grupos de cinco a seis flautas de hueso; "el pito, es decir, el hueso de la pata del cóndor, ahuecado y con un agujero lateral".

El conjunto instrumental homogéneo parece contradecirse con una lámina de Martínez Compañón que muestra una persona con tambor y pífano junto a otra con 'flauta de Pan', pero esto al parecer se debe a que la dupla tambor-pífano, introducida por los españoles, reemplazó en la región de Trujillo al tambor solo, como se observa en otras 15 láminas (Palmiero 2014: 300, 321).

La descripción de conjuntos homogéneos de flautas de Pan no debió llamar la atención de los cronistas, ya que en Europa del renacimiento era común ta-

16.- En el texto que acompaña ese dibujo Guaman menciona sin embargo la *quena quena*, que corresponde a la flauta tipo 'kena' (SH 421.111.1).

17.- Gérard (2013) describe 'pifilkas' arqueológicas en la región de Potosí y otras posiblemente Recuay o Cajamarca, de Perú, y las relaciona con el dibujo de Guamán Poma.

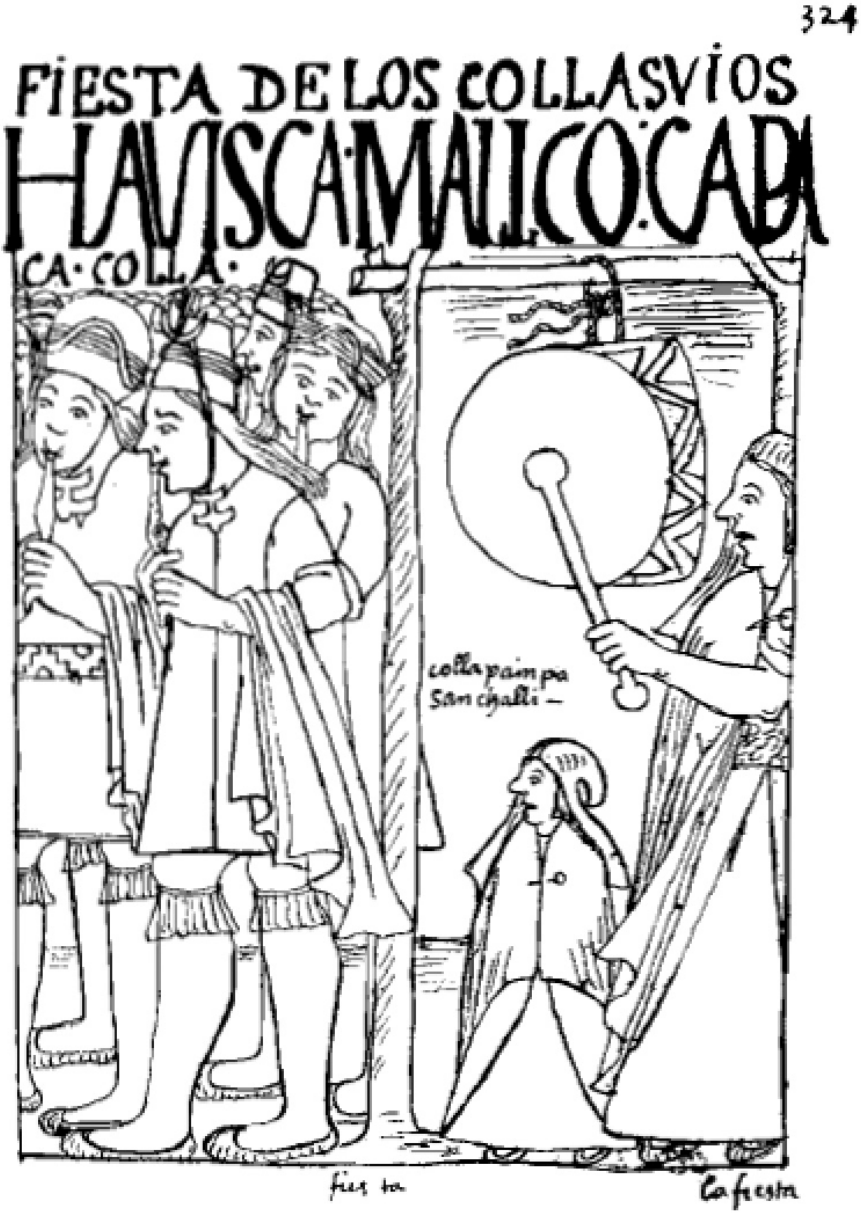


Figura 18.– Posible evidencia de flauta colectiva formada por flautas similares. Dibujo de la fiesta de los collasuyos que muestra un grupo de hombres tocando flautas de un tubo que asemejan 'pifilcas', mientras una mujer toca un gran tambor. El texto que acompaña esta lámina dice "fiesta de los collasuyos, *havisca mallco capaca colla* [rey sagrado qolla] fiesta, cantan y danzan dice el curaca principal [cantamos y bailamos, rey]... comiensa, toca el tambor y canta las señoras y dozellas" (Poma de Ayala 1980: 298, 299)

ñer instrumentos del mismo tipo. En España se conocían dos tipos de 'flauta de Pan': la *zampoña*, mencionada por Juan de Castellanos (1589) y Juan de Velasco (1789), de uso pastoril y también palabra usada como sinónimo de inferior o de "dicho sin substancia, o friolera" según el diccionario RAE de 1780, (IRLRAE 2013). El *capador,* mencionado por José Ignacio Lecuanda ("el instrumento que llaman *Andarilla,* compuesto de cinco, seis, siete y hasta doce flautas [se refiere a tubos] las cuales por la embocadura están parejas, pero por los cabos desiguales de mayor a menor, atadas con hilos, y en todo muy semejantes a las de los capadores que transitan nuestra España"; 1793, cit. Palmiero 2014: 299; Peralta 2013: 3), era otra 'flauta de Pan' usada por el castrador ambulante de cerdos (Sánchez 2013: 31). Siendo la 'flauta de Pan' un objeto poco importante, y el conjunto homogéneo algo habitual, no es de extrañar la ausencia de sus menciones por parte de los españoles ni sus descendientes criollos.

1c.- Las flautas se organizan en filas que tocan la misma música al mismo tiempo.

No existe evidencia arqueológica al respecto, y no conozco cronistas que mencionen este hecho. Los europeos del siglo XVI pensaban que esto era algo primitivo (tema que retomaré al discutir la melodía) y por lo tanto no merecía la atención de ser descrito.

2) Las flautas se tocan en pares complementarios

2a.- Las flautas se tocan en pares, alternándose.

La evidencia de pares complementarios de 'sikus' arqueológicos es relativamente abundante. Pares de 'flautas de Pan' de caña pareados de 2 - 3 y 3 - 4 tubos han sido encontrados en tumbas en Arica (Andro Schampke conver. pers.), así como las flautas pareadas de cerámica Nazca, Virú y Lima (Pukyana) presentes en varios museos de Perú. A esto se suma la abundante información iconográfica Nasca y Moche, de pares de personajes tocando 'flautas de Pan', pero es muy difícil saber si son complementarios; la mayoría de los pares tiene igual número de tubos (Cabello - Martínez 1988: 42; Jiménez Borja 1951: 20; Ubbeholde-Doering 1952; figura 170; Marti 1970: 72; Rossel 1977: 233-237; Schmidt 1929: 196, 171, 507). Conozco solo cuatro ejemplos que exhiben representaciones de pares de 3 – 4 tubos (una figurilla de metal chimú, MCHAP 3255); de 6 – 7 tubos (en un vaso moche del Museo Larco), de 7 – 8 tubos (un vaso moche, Schimdt 1929: 221) y de 5 -6 tubos que, además,

están unidos por una cuerda (pintura en cerámica moche, D'harcourt 1925: 37). Además existen evidencias de 'flautas de Pan' pareadas en Jamacoaque, Ecuador (Pérez de Arce 2015) e inka (Cabello - Martínez 1988: 42).

En la Colonia, en cambio, la descripción de Garcilaso (1609: 160, 952r) no deja dudas al respecto: "quando vn Yndio tocaua vn cañuto, refpondia el otro en confonancia de quinta, o de otra qualquiera, luego el otro en otra confonancia, y el otro en otra, vnas vezes fubiendo a los puntos altos, y otras baxando a los baxos, fiempre en compas", y menciona flautas de 4 y 5 tubos que corresponden a la actual *ira* y *arka*. No tenemos otra descripción colonial de esta técnica, la cual no existe en la música occidental y no es fácil de advertir para un observador externo a la tradición. La técnica europea del *hoquetus*, una melodía compartida entre varias voces, era distinta al "diálogo musical" y había desaparecido en Europa hacia el siglo XIV[18]. En 1801 Ramón Bueno describe las "honras fúnebres" de los Sálibas en que una "inaudita multitud de instrumentos fúnebres todos, según sus clases, sonaban de dos en dos" (Aretz 1967: 259).

2b.- Las filas tocan de a pares, alternándose.

No existe evidencia arqueológica ni colonial de esto, que es consecuencia de lo anterior; si aquello pasó desapercibido durante la colonia, más lo sería esto. En cambio la alternancia de frases musicales, fácilmente percibible, es señalada por de las Casas, "todos al son de sus instrumentos musicales cantaban unos y respondían otros" (1958: 370) y Bertonio ("*hayllitha*: Cantar vno y refponder otros lo mifmo al modo de yngas quando fiembran, o llevan cargas"; la *haullita*: "cantar quando aran o dançan, o llevan muchos una viga & c. diziendo vno, y refpondiendo otros"; el *haylli:* "el canto que fuelen vfar quado fe juntan muchos a coger vicuñas , o venados, o quando fe dividen en bandos para reprefentar vna batalla fingida, començando vno, y finguiendole al mifmo tono los del mifmo bando"; 1612 I: 115, II: 126, 285, 296). Recién en 1952 tenemos una descripción de la "música primitiva y obsesionante, que se compone de dos notas, una de ellas sostenida" de las 'pifilkas' en la fiesta de *corpus* en Olmué (Chile; Uribe 1958: 85-87).

18.– Muchas veces he escuchado mencionar el "diálogo bipolar" andino como hocketus. Sin embargo, si bien el hocketus europeo pudo eventualmente coincidir con la técnica del "diálogo musical", su concepción y uso buscaban la idea de silencio como valor contrapuntístico (Ernest, "Hocketus", Groove Dictionary Online).

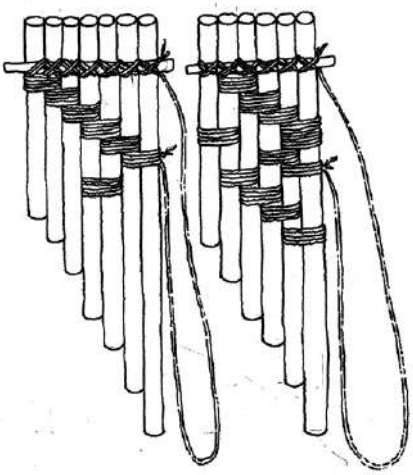


Figura 19.- Evidencia arqueológica de flautas pareadas, de 6T y 7T. Largo máx. 255 mm. Todos los tubos con tapón de calabaza. Pica (1000-1200 dc.), Chile (Colección Eduardo Iensen, Santiago, registrado en 1982).

Figura 20.- Placa de metal repujada y con aplicaciones representando tres flautistas, uno central (de mayor tamaño) portando una flauta de pan de cuatro tubos en la mano izquierda y un objeto tubular (¿'maraka'?) en la derecha, flanqueado por dos personajes con flautas similares de tres tubos (en posiciones invertidas horizontalmente). Sin datos. (Museo Chileno de Arte Precolombino 3255, Colección Mayrock, Santiago, registrado en 2013).

Figura 20.- Representación en cerámica de dos músicos similares con flautas de pan de 6T. Jamacoaque (500 ac. - 500 dc.), costa norte de Ecuador. (Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca, Ecuador, registrado en 2015).

3. Las flautas son de distintos tamaños

3a.- Se combinan distintos tamaños de flautas.

La arqueología ha rescatado flautas de Pan Nazca a la octava y a la quinta (Dawson 1964; Valencia 1982: 13-27; Bolaños 1988; Haeberli 1979; Gruszczyn´ska-Ziółkowska 1990, 2000, 2002, 2003, 2004b; Byrne 2002). En el Museo Banco de la reserva de Perú hay un conjunto que incluye mitades y dobles tamaños a la octava; dos pequeñas, dos medias y una grande (dato C. Sánchez). Desconozco otras evidencias arqueológicas al respecto.

Las evidencias coloniales son escasas: en 1788 Martinez Compañón envía a España "Andarillas Ynstrumento Musico", y "Tres juegos de Flautas, Cañas" (Palmiero 2014: 300). Juan de Velasco (1789) menciona tres tipos de flautas incaicas que eran "ya mayores, ya menores" (Idrovo 1987: 25). Esta evidencia se hace más sólida cuando es descrita en relación al sonido, en el punto siguiente.

3b.- Cada tamaño corresponde a una altura de sonido.

Garcilaso (1609: 52r) dice que los 'siku' eran de cuatro tamaños "como las cuatro voces naturales, tiple, tenor, contra alto y contrabajo". Los aymara hacia 1612 distinguían varios registros de voces: "boz delgada", "aguda boz", "boz delgada que levanta mucho como tiple, o contralto", "boz grueffa", "boato[19] boz grueffa, o muy baxa", "ronco", "voz ronca" (Bertonio 1612: I: 29, 95, 101, 416, II: 43, 328). El P. Gumilla (1731) menciona que las flautas de los Mapuyes de Uruanay "están en punto, y hacen suave consonancia de dos en dos, no menos que cuando suenan dos violines, uno por tenor y otro por el contra-alto" (Aretz 1967:199). En Europa se comenzó a formalizar la tesitura de los instrumentos según las cuatro voces (tiple, tenor, contra alto, y contrabajo) hacia el siglo XVI en familias (*consort*) de flautas, trompetas, violines y otros instrumentos. Las primeras publicaciones de música para estas familias aparecen en Venecia en 1501 (Danielmartin 2016; Music.iastate 2016; Lipscomb 2016; Wikipedia 2016e). Por lo tanto para los españoles del siglo XVI un *consort* de 'sikus' equivalía a algo novedoso que recién estaba ocurriendo en Europa.

19.– Boato en castellano antiguo alude a vocería o gritos de aclamación (RAE 2016).

3c.- Los tamaños se organizan jerárquicamente en la fila.

No he encontrado evidencias al respecto anteriores al siglo XX.

3d.- Los diferentes tamaños cumplen roles diferenciados.

No he encontrado evidencias arqueológicas o coloniales al respecto. En cambio quien guía el canto grupal quedó registrada en Holguín ("*taquicta hucarik*: el que entona el canto o comienza primero o al que siguen todos"; Chacama y Díaz 2011: 38) y Bertonio ("*soco, vel sufa*: vno que fave mucho de cantares, y *ayllis*, y es guia de los otros, aunque *sufa*, es guia en los cantares, quando baylan, o pifan la *quinua*", y "*sufa*: La guía en los cantares, o *ayllis*, quando baylan y pifan la quinua o hazen otras labores del campo"; 1612: II: 322, 329). Ignacio Domeyko (1978: 545-565) describe un *baile chino* en la fiesta de Navidad de Andacollo en 1843, formado por "uno andino, sin duda descendiente de algún cacique, y sus hijos o nietos. El de más edad lleva el gallardete, otro sostiene con una mano un tamborcito y lo golpea con la otra, otro sopla el pito". No se refiere a los roles de las flautas, pero deja entrever una organización general que corresponde con la actual.

3e.- La elección de tamaños y su combinación corresponde a un criterio de cada grupo.

Hay algunos conjuntos de 'antaras' de cerámica nazca con repeticiones de tamaños: Tumba CIII CQT5, (ver figura 22), colección del Museo del Banco Central de Reserva del Perú (dato de Carlos Sanchez) y numerosas representaciones pintadas como la figura 16 permiten deducir que el concepto de elección de tamaños y su combinación ya estaba instalado en esta cultura. No he encontrado menciones coloniales al respecto. Bertonio (1612: I: 13) menciona las voces aymara "acordar, o templar las vozes de los inftrumentos: *hifqui aro ñataqui, huaquittaatha, templatha*" y enseguida "acordar las bozes de los cantores concertándolas: *cátorana cana cuncapa huaquittaatha*", también "entonar la bozes: *taqque cuncanaca tincufaatha*" (loc cit. I: 218). Los europeos conformaban el *consort* del mismo modo, eligiendo tamaños y cantidades; por ejemplo una *viola da gamba* soprano, dos tenor y dos bajo (wikipedia 2016f).

3f.- Cada combinación de tamaños corresponde a un tipo de acorde fijo y estable.

Aparte de los datos consignados respecto al punto 3a, no conozco rastros que detallen esto en la arqueología andina. En Garcilaso (1609: 952r) la estructura armónica está implícita en la mención a las cuatro voces (tiple, tenor, contra alto, y contrabajo). En Europa la armonía consistía en acordes cambiantes

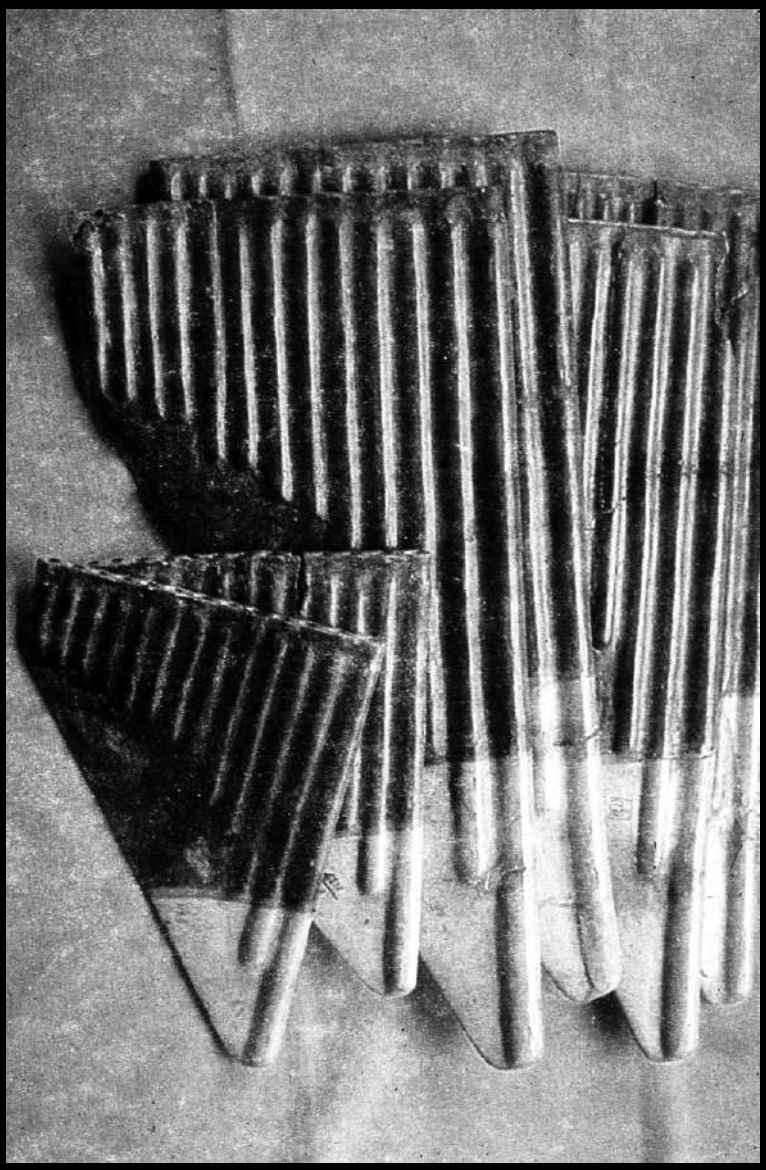


Figura 21.- Evidencia de elección de tamaños y su combinación. Conjunto nazca de la tumba Nazca Tumba CIII CQT5 que comprende 6 flautas de 13 tubos, 4 grandes y 2 a la mitad de tamaño (a la octava). La tumba contiene además otras 7 flautas pintadas con otros motivos, que podrían también participar en un conjunto orquestal. Carlos Mansilla ha estudiado las relaciones tonales entre este conjunto proponiendo hipótesis que desafían el concepto de "pares" de los siku por otro más complejo (agradezco a C. Mansilla por la foto y datos).

que organizaban la estructura musical, no se concebía un acorde fijo presente durante toda la melodía. La inexistencia de este concepto en la música europea explica la ausencia de su percepción por parte de los cronistas.

4. La música resultante opera como una unidad melódica

4a.- Todos los músicos hacen musicalmente lo mismo.

No hay rastros arqueológicos de esto. Garcilaso (1609) describe una melodía hecha por los pares de flautas respondiéndose en intervalos de quinta y otros (ver supra). Esa explicación, usada como ejemplo de la excelencia musical incaica, aclarando que a pesar de parecer "rústica" era interpretada por músicos profesionales enseñados para dar música al Rey, los cuales debían aprender "con su trabajo" implica una complejidad melódica que radica en la coordinación en base a la "consonancia". Para Garcilaso "consonancia" significar efecto agradable ("de música alcanzaron algunas consonancias"), intervalos "justos" ("respondía el otro en otra consonancia") y estructura del acorde (no tocaban la 'kena' en grupo en consonancia, "sino cada uno de por sí, porque no los supieron concertar"). Arzáns dice que el *ayarichi* "hace la armonía conforme al tamaño de la caña", y que "hacen una suave armonía" (Stevenson 1976: 255). Bertonio (1612: I: 259, 315, II: 28) menciona las voces aymara "*mokhla kochu*: harmonia de vozes o inftrumentos"; "*sicona ayarichi phufatha*: tañer las dichas flautas [sico] cuya harmonia fe llama *ayarichi*" y "*ayarichi*: inftrumento como organillos, que hazen harmonía". Juan de Velasco (1789) opinaba que la música de los indios del Reino de Quito "fue una de las cosas imperfectas que tuvieron los Peruanos; porque nunca llegaron a conocer todas las voces y medias voces" (Idrovo 1987: 25). El modo de tañer todos la misma música era conocido en Europa como *monodia* o *canto llano*, superado por la *polifonía* a partir del siglo X (Wikipedia 2016a). En el siglo XVI la *monodia* era considerado primitiva o "rústica"; Cobo (1653) dice que la música de los 'siku' era "poco artificiosa […] cualquiera que se pone a tocarlos, a la primera lición queda maestro". El diccionario RAE de 1780 dice que la Música "consiste en el conocimiento científico de los intervalos de las voces, que se llaman consonancias y disonancias", y Harmonia como "la consonancia en la música, que resulta de la variedad de las voces, puestas en debida proporción" (IIRLRAE 2013). La versión RAE 2016 consigna Música como "melodía, ritmo y armonía, combinados", como "sucesión de sonidos modulados para recrear el oído" y como "arte de combinar los sonidos de la voz humana o de

los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente". El antagonismo entre estos conceptos musicales y los propios de las culturas andinas explica las innumerables versiones literarias que se refieren despectivamente a las músicas indígenas. Al no encontrar una "armonía" europea, al no encontrar en las 'pifilcas' ni "melodía" ni "ritmo" en el sentido europeo, es decir, ninguno de los atributos de la "música" europea, sólo percibían algo imperfecto. Probablemente las "voces" y "medias voces" de Velasco se refieren a combinar tonos y semitonos a la manera europea, en una escala de 12 semitonos normalmente ajena a las músicas indígenas.

4b.- La congregación de músicos es inclusiva.

No he encontrado testimonios arqueológicos o coloniales acerca de este tema. Para los europeos del siglo XVI y siguientes incluir niños o personas sin habilidades musicales en un grupo atenta contra la música porque su eficacia radica, precisamente, en los conocimientos y habilidades personales de lectura musical e interpretación. El diccionario RAE de 1780 consigna Músico como "el que sabe y ejerce el arte de la música" (IIRLRAE 2013).

5. La música se caracteriza por una construcción "timbrearmónica" compleja

5a.- El sonido de cada flauta tiene propiedades tímbricas complejas.

Las flautas con propiedades tímbricas complejas están bien documentadas en la arqueología: se han encontrado pares de 'sikus' con *falsos* en Arica (Focacci 1990: 81; Andro Schamke, com. pers.), en Wari (Sierra sur de Perú 550 - 900 d.C.), en Ichsma (c. 800 d.C., costa central de Perú), en Chincha (1100 – 1400 d.C. costa sur de Perú) y en Chancay (1200 – 1470 d.C. costa sur de Perú; (Sánchez 2013: 71, 74, 75). Asimismo las 'antaras' de cerámica nazca poseen embocaduras ojivales que operan enriqueciendo la respuesta tímbrica (C. Sánchez, com. personal). Las 'pifilkas' arqueológicas poseen el "tubo complejo" que les permite dar el *sonido rajado*, al igual que en las 'antaras' desde Bolivia hasta la zona mapuche (Gérard 2008, 2009 Pérez de Arce 1995, 2000, 2014, 2015). Gerard (2013: 52) describe 'pifilkas' arqueológicas de cerámica en territorio boliviano.

En la colonia, donde no han quedado instrumentos, no poseemos evidencia porque las descripciones no son claras al respecto: es posible que Garcilaso

esté describiendo 'sikus' con *falsos* cuando menciona que estaban "atados a la par" (en dos hileras). Lo mismo puede significar los "cañutillos aunados duplicadamente" de Arzáns. Por otra parte los aymara del siglo XVII diferenciaban categorías estéticas del sonido entre una "boz buena fuave", una "boz mala" y una "boz defabrida" (Bertonio 1612: I: 101). Cobo ([1653] 1964: 270) describe el sonido del *ayaríchic* como "un sordo y poco dulce sonido". Por otra parte, la Europa del siglo XVI estaba abandonando sus instrumentos de sonidos complejos, como el *rauschpfeife*, el *regal* o la *tromba marina*, en búsqueda de sonidos más puros, capaces de tocar polifonía con claridad. Esta tendencia permite interpretar el sonido "sordo y poco dulce" de Cobo como proveniente de un 'siku' con *falso*.

5b.- Las flautas se construyen para que produzcan disonancias al tocar simultáneamente.

La disonancia la hallamos en pares de 'flautas de Pan' Nazca (mencionadas más arriba). Este rasgo sonoro está muy presente en otros tipos de flautas dobles, sobre todo de tipo 'ocarinas' arqueológicas de los Andes prehispánicos desde Arica hasta Colombia; (SH 421.2221.4 o 421. 222. 4, ver Gérard 2008, 2009; Pérez de Arce 1992, 1995, 2000c, 2015).

Durante la colonia no hay referencias a la disonancia. No conocemos una palabra indígena que designe la "disonancia" como un valor, en cambio sí lo contrario, en la voz aymara "*hakhomallaqui cunca*: diffonante boz" que viene de la raíz "*hakhomalla*: boz mala", "*hakhomalla*: feo, mal hecho", asociada a "*hakhoraatha*: caufar afco" (Bertonio en 1612 I: 101, 194, II: 109). "Difcordar en la múfica" era "*Kochu panti*, vel. *Huakhllifi*". La voz *Huakhllifi* no aparece pero si "*huakhllifitha*: defcocertarfe. Y también deprauarfe en fu vida y coftumbres" (op. cit. I: 193, II: 144), que no deja duda acerca de su connotación negativa. En Europa del siglo XVI y posteriores la disonancia era un defecto de "desafinación" (ausencia de afinación). El diccionario RAE de 1780 describe la música y "por antífrasis se llama el ruido disonante", es decir, lo opuesto a música. La RAE 2016 define disonancia como un "sonido desagradable", "falta de la conformidad o proporción que naturalmente debe tener algo" o bien algo "extraño y fuera de razón", y la desafinación como "desviarse algo del punto de la perfecta entonación, desacordándose y causando desagrado al oído" (RAE 2016). No es raro que no nos hayan llegado rastros de este rasgo musical andino.

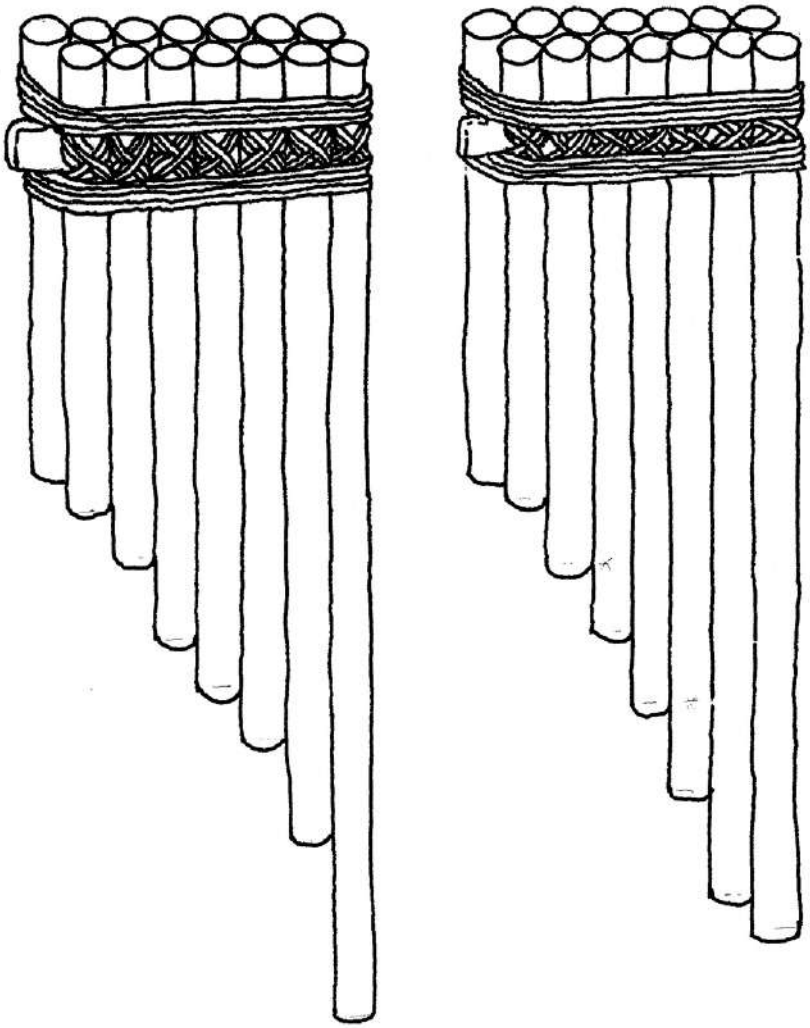


Figura 23.- Par de medias-flautas (siku) de Arica, período inca (1470 – 1532 dc.) con 'falso' abiertos. Los tubos principales están cerrados con tapón de calabaza. (Museo Arqueológico San Miguel de Azapa CHACA5 T36 46/3440/61, registrado en 1982).

5c.- Al superponer tamaños, se constituye una "timbrearmonía".

Desconozco evidencias arqueológicas al respecto. Tal vez Bertonio (1612 II: 315) cuando describe "harmonia de vozes o inftrumentos" o "Tañer las dichas flautas [sicu], cuya harmonia fe llama *ayarichi*" se está refiriendo al "timbrearmonía". La ausencia de conceptos sonoros para designar este valor sonoro en Europa lo traduce en el "sordo y poco dulce sonido" o el "son poco suave" que hacían "muchos instrumentos musicales" sonando juntos que describe Cobo (1653). Las referencias al *sonido rajado* de los *bailes chinos* de Chile en 1646 es "ruido" (Ovalle 1969: 186). Domeyko (1978: 545) lo describe en Andacollo, 1843 como "un solo tono, repitiendo siempre lo mismo". Luego, en el siglo XX, encontramos las citas "música monótona de sus pífanos" (Lenz 1905-1910: 183); "sonido sordo de un solo tono, que se asemeja al graznido de un ganso o de un cisne [...] el ruido producido cuando están sonando 400 o 500 de estos instrumentos es desesperante" (Latcham 1910: 218); sonido "extrañísimo y angustioso, salvaje, como de pájaros marinos angustiados" (Uribe 1958:16); "se asemeja al graznido de una inmensa bandada de gansos [...] ensordecedora y a la vez cautivante" (Pumarino y Sangueza 1968); "monotónico y disonante" (Henríquez 1973); "sonidos animales que han sido comparados con el rebuzno de un burro, el graznido del ganso y también con chillidos de gaviotas asustadas" (Uribe 1974).

El concepto de "timbrearmonía" es por completo ajeno a la teoría europea de la música de los siglos XVI al XVIII. El timbre se concibe como una cualidad del sonido que depende del espectro armónico (y de la "envolvente", su expresión temporal); el timbre es lo que diferencia una misma nota tocada por un piano y un violín (Campbell 2016). Se trata de un factor que depende del constructor del instrumento, no del creador musical. En contraste, el acorde fue el gran desarrollo musical en Europa, desde un primer acorde de dos notas de la Edad Media, al de tres intervalos "perfectos" (8ª y 5ª y 4ª) en el Renacimiento, para hacerse más complejo posteriormente, constituyendo la armonía, la relación entre los diferentes acordes a medida que transcurre la música (Dalhaus 2016). Resultaba imposible a un europeo percibir timbre y acorde integrados, y menos aún percibirlos no a nivel de músico sino a nivel de comunidad. En cambio sí podía percibir aquello como un sonido defectuoso, o ruido.

5d.- La unidad "timbrearmónica" permanece inalterada durante el discurso musical.

Joseph Gumilla (1731 Orinoco) se refiere a un 'clarinete' de los betoyes, en que "mucha cantidad" de ellos, en distintos registros acompañaban los cantos, formando un "conjunto más acorde de lo que podía esperar ni creer de gente silvestre" (Aretz 1967: 264). Los Caribes de Guayana hacia 1801–1804, según Fray Ramón Bueno tocaban 'sikus' "con diversas y contrarias voces, pronunciadas a un mismo tiempo, la armonía del acento, sin que sea la contrariedad motivo de disonancia" (Aretz 1967: 242). Estas expresiones podrían estar aludiendo a una característica "timbrearmónica" que para un europeo era difícil de describir.

6. El conjunto es coordinado por uno o más tambores

6a.- El tambor define el ritmo.

La arqueología andina, entre el norte de Chile hasta Ecuador entrega abundante información de tambores tubulares de dos parches con distintos tamaños, de cuerpo chato (SH 211.312) o cilíndrico (SH 211 212 1), iguales o muy semejantes a los actuales, tocados con un palo o cordel. En la iconografía moche se ve una diferencia entre las representaciones del mundo de los vivos, que carecen de tambor, y el mundo de los muertos, donde el tambor es abundante (comunicación C. Sánchez), lo cual nos indica funciones específicas para este instrumento. Durante la colonia el tambor en cuanto a instrumento es mencionado por muchos autores. Algunos lo identifican como un tambor cilíndrico de dos parches tocado con un palo; Guamán Poma lo dibuja (1613: 324, 327 y varias otras láminas) y Bernabe Cobo describe en detalle "el atambor" de dos parches de diversos tamaños tocados con un solo palo, y describe bailes con un solo tambor y otros en que cada músico va bailando y tocando (Chacama y Diaz 2011: 39). Los tambores españoles del siglo XVI eran semejantes, pero se tocaban con dos palos.

6b.- El ritmo del tambor es simple.

No existen evidencias musicales arqueológicas. "No fupieron echar glofa con puntos diminuidos, todos eran enteros de vn compas" dice Garcilaso (160: 952r). La "música monótona" descrita en Santiago de 1553 se refiere al ritmo de un pulso sin variaciones de los *bailes chinos* (Lenz 1905-1910: 183-184). El ritmo concebido en Europa como "la proporción guardada entre los acentos,

pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical" (RAE 2016) no existe en las 'pifilcas', ni es un valor central en los 'sikus'.

6c.- Las variaciones de ritmo se dan gradualmente en la velocidad.

No hay evidencias arqueológicas ni conozco crónicas coloniales que se refieran a esto. La música europea de los siglos XVI al XVIII en general desconoce este efecto.

7. Los músicos bailan mientras tocan las flautas

7a.- Las flautas se tocan bailando.

Hay abundante información iconográfica sobre bailes con instrumentos en la arqueología andina. La cerámica moche y el arte rupestre surandino son probablemente las mejores fuentes al respecto, pero desconozco un estudio compilatorio del tema.

Numerosos cronistas destacan la acción de bailar y tocar flautas; "Ejecutando bailes especiales al son de la música monótona de los pífanos" (Santiago 1553; Lenz 1905-1910: 184). "Uan tocando una flauta [y] andan al rruedo acidos las manos unos con otros" (andesuyos; Guaman Poma 1613: 323). Dos láminas de Martínez Compañón muestran los "Yndios de montaña" bailando y tocando instrumentos (Palmiero 2014: 30). En La Ligua, c. 1730 "Danzaban […] al son de tambores e improvisados pitos de sauce y nogal" (Williams 1946: 337). Garcilaso, Cobo, de Velasco, Ovalle y otros autores describen en general bailes y Fiestas que incluían instrumentos. Bertonio (1612 II: 328) traduce del aymara "baylar y cantar que fiempre van juntos" (Chacama y Díaz 2011: 38).

Ignacio Domeyko (1978:545-565) describe en detalle el baile de los *chinos* en Andacollo en 1843 "había que ver con qué ganas y con qué alegría inocente entraban corriendo, agitando sus banderitas, saltando, y dándoles a los tambores y soplando siempre el mismo tono con sus huesos de cóndor. Agachados hacia el suelo, cubiertos de sudor, vestidos con sus gruesos capotes negros, saltaban a lo mejor que podían y cantaban en indio antiguas canciones (...) en indio, un idioma que ellos ya no entendían. Difícil era retener las lágrimas al ver su rectitud, humildad, sinceridad y fe". Luego, a pesar que les impiden la entrada en la iglesia, logran burlar a los vigilantes colocados para impedir su entrada "y comenzaron a brincar ante la Virgen en son de despedida. En vano el párroco y don Gregorio les rogaban y suplicaban por el amor de Dios que

desistieran ya de sus danzas. Los indios en respuesta redoblaron con mayor energía y esfuerzo sus saltos y música hasta que el propio mayordomo y los curas, enternecidos, les autorizaron alegrarse y alegrar a su Santa *Chinita* hasta que finalmente se les acabaron las fuerzas". Para los europeos el baile de los músicos era considerado algo propio de niños o de primitivos, porque impide la concentración necesaria para leer la música. Bertonio (1612 I: 90) se refiere al baile como "cofa que tan poco importa".

7b.- Se siguen secuencias de movimientos establecidos.

No hay evidencias arqueológicas y desconozco descripciones coloniales al respecto. En 1843 Ignacio Domeyko (1978: 545-565) describe la fiesta de Andacollo: "su danza también es más primaria, torpe e inocente, como la de nuestros niños campesinos que brincan en los caminos de las aldeas polacas. Saltan con los dos pies todo lo alto que pueden, bajan a tierra y de nuevo se alzan en reverencias hacia la iglesia y soplan en sus pitos en un solo tono repitiendo siempre lo mismo (...). Los brincos de los indios son - como ya lo he dicho- saltos infantiles, saltos de niños que quieren complacer a su madre y congraciarse con ella, pero sin preocuparse de la agilidad, sino a lo sumo jugando ante ella con el mayor desenfado. Por eso se veía que estos cándidos no brincaban para sí ni para la gente, sino para alguien invisible: esos viejos caciques, en su humildad, transformábanse en niños para agradar a su defensora, a su única consoladora. [... Durante la procesión] daban vueltas y brincaban cual niños, rondas de indios con sus tamborcitos y pitos…"

7c.- La coreografía del grupo sigue pautas establecidas.

Desconozco de evidencias de coreografías en la arqueología andina salvo el ejemplo mostrado en la figura 24. "Tenían todas las gentes destas provincias que vamos contando muchas maneras de bailes y cantares" dice De las Casas en 1536 (1958: 370). El diccionario de Bertonio (1612) contiene muchos nombres y descripciones de bailes diferentes, y en general los cronistas aluden a la diversidad de bailes, pero no describen las coreografías. La distancia entre el concepto de danza europea y el baile de los músicos andinos era tan grande que no cabía una comparación. El testimonio de Ignacio Domeyko en 1843 citado arriba es elocuente al respecto. A eso se suma el carácter despectivo atribuido al resto de las manifestaciones que concurrían a las fiestas de *chino*, como se lee en el diario "El bohemio" de La Ligua de 1892 "ha sido costumbre inveterada en este pueblo de La Ligua, el celebrar la fiesta religiosa de Corpus con mucha pompa i esplendidez. Al efecto se reúnen en la ciudad

Figura 24.- Posible evidencia de una coreografía de grupo. Pintura en el interior de un plato nazca en que se representan tres flautas de pan de 4T y tres de 5T enfrentadas formando un círculo. Esa conformación es habitual en los siku actuales. (Museo de la Nación de Lima, sin datos, registrado en 2007).

las Vírgenes de Ligua, Placilla y Valle hermoso, con todo su séquito de títeres, danzantes i fanáticos, vestidos y pintados a la usanza de los payasos, pitando, tamboreando i haciendo cabriolas a más i mejor".

7d.- El conjunto recorre el espacio de la fiesta.

La iconografía Moche y los relatos del contacto inca permiten identificar la actividad de procesiones sonoras. Durante la colonia hay varias descripciones de procesiones con música relativas a los inca; Cieza de León relata en 1553 en Cuzco "cuando los señores morían se juntaban principales del valle […] y con atambores y salían con sones tristes cantando por aquellas partes por donde el señor solía festejarse más a menudo" (Chacama y Díaz 2011: 37). Los españoles también acostumbraban hacer procesiones con música y muchos cronistas aluden a la procesión de las fiestas católicas. La similitud entre ambas tradiciones no merecía mayor comentario.

8. La música dura largos periodos de tiempo sin descanso

No hay evidencia arqueológica al respecto. Muchos cronistas coloniales se asombran por este tema: Garcilaso menciona que "defta manera duraua el bayle todo el día" (1609: 144.v). Cobo dice que "suélenseles pasar los dias y las noches bebiendo y bailando al son de sus roncos atambores y cantos" ([1631–1642] 1892: 36), y encontramos descripciones similares en Ovalle, ([1646] 1969: 113-114), Velasco ([1789] 1978: 150), y otros cronistas que relatan asombrados la capacidad de aguantar las Fiestas durante horas y días de "borrachera". Domeyko se emociona por la persistencia de los bailes de Andacollo, a pesar de las prohibiciones y ruegos "hasta que finalmente se les acabaron las fuerzas" ([1843] 1978: 545-565).

9. La *Flauta Colectiva* se toca tradicionalmente en rituales

9a.- Su uso es sólo en rituales.

No hay evidencias arqueológicas directas, si bien muchos contextos funerarios aluden a la importancia atribuida a las flautas. Bernabe Cobo ([1631–1642] describe que "tenían para ello muchos instrumentos musicales, los cuales nunca tocaban sino en los bailes y borracheras" (Chacama y Díaz 2011: 39). Muchos cronistas mencionan las flautas en contextos rituales, pero no su uso exclusivamente ritual. La flauta para los europeos no era un instrumento ritual; la *flauta dulce* común del siglo XVI, era de uso cortesano y social (Diabolous 2016). La iglesia en América usó flautas en reemplazo del órgano, considerado más apropiado y las reemplazó cuando pudo.

9b.- La imagen "sale a pasear" con sus flauteros.

No conozco evidencias arqueológicas o descripciones coloniales relativas a esto, aparte de las procesiones católicas ya mencionadas. Recién en la fiesta de *corpus* en Olmué de 1952 Uribe (1957: 85-87) describe la procesión que sale a la plaza "encabezada por extraños personajes que deben sumar unos setenta u ochenta [mientras] la música sigue con su ritmo de asombro y locura".

9c.- El tocar durante largo tiempo provoca trance.

Existe abundante evidencia de la práctica de provocar estados de conciencia especiales practicados por las tradiciones andinas en todas las latitudes, principalmente asociadas al chamanismo. Desconozco descripciones coloniales respecto a nuestro tema, salvo las frecuentes alusiones al emborrachamiento o al demonio. Recién en 1843 Domeyko (1978: 545-565) describe su impresión de los *bailes chinos* "al centro de cada ronda un viejo cacique con sus canas recogidas en trenzas y con un gallardete marcaba el compás, caía a tierra, se alzaba, miraba a los ojos del rostro milagroso, se santiguaba, juntaba las manos para rezar, lloraba y sudaba copiosamente, con el acompañamiento no menos fervoroso de sus compañeros […] agachados hacia el suelo, cubiertos de sudor, vestidos con sus gruesos capotes negros, saltaban a lo mejor que podían y cantaban [...]. Difícil era retener las lágrimas al ver su rectitud, humildad, sinceridad y fe". En 1952 Uribe (1957: 85-87) describe "en sus rostros hay una profunda seriedad, que a veces se transforma en misticismo, casi en hieratismo". El terror que provocaba en los europeos el trance, como algo reñido, primero, a la religión, y luego a la lógica, a la razón y al control de la mente, hacían imposible entenderlo.

9d.- Las flautas forman parte de una fiesta ritual.

Es relativamente frecuente que los contextos asociados a las 'flautas de Pan' andinas arqueológicas estén asociadas a situaciones de élites sociales y en general a situaciones privilegiadas en el sentido "religioso", de lo cual se puede deducir un uso asociado a fiestas rituales.

Garcilaso escribe que el 'siku' se destinaba para dar música al rey y a los "señores de vasallos". Difícilmente podría explayarse en explicar una función ritual no-católica en un libro escrito en España "Con licencia de la Sancta Inquificion", a no ser que lo hiciera para denostar esa función, denigrando de paso el uso del instrumento. Al referirse a una ceremonia del tiempo del inca refiere que "cada nafion fegun fu antíguedad fe leuantaua de fu afiento, e yua a baylar y cantar delante del Inca, conforme al vfo de fu tierra, lleuauan configo fus criados, que tocauan los atambores y otros inftrumétos, y refpondían a los cantares y acabando de baylar aquellos, fe brindauan vnos con otros, y luego fe leuantauan otros a baylar, y luego otro, y otros, y defta manera duraua el bayle todo el día. Por efte orden rcgocijaron la folemnidad de aquel triumpho por efpacío de vna lunación y afsi lo hífieron en todos los tríumphos pafados". Muchos autores posteriores describen fiestas rituales indígenas, generalmente como "borracheras" o bien describen los aspectos europeos de las fiestas coloniales (instrumentos musicales, trajes, ornamentos) y mencionan la participación de indígenas. En todo caso, el rito indígena fue una de las principales preocupaciones del clero colonial por eliminar.

9e.- Durante la fiesta, se enfrentan las *flautas colectivas* en competencias sonoras.

Garcilaso (1609: 147r) describe la antigua fiesta del sol inca: "trayan grandes atabales, y trompetas, y muchos miniftros que los tocauan, en fumma cada nacion venia lo mejor arreado y más bien acompañado que podía, procurando cada vno en fu tanto auentajarle de fus vezinos, y comarcanos, o de todos fi pudiefie", pero no menciona una competencia. Ningún otro autor se refiere a ese aspecto; algunos, como Ovalle ([1646] 1969: 186), mencionan la ensordecedora batahola durante la procesión. Para un europeo esta situación de escucha musical era lo opuesto al ideal en que se aprecie con la mayor claridad el discurso de la orquesta.

Conclusión

Los datos presentados en la primera parte permiten definir una forma de hacer música que involucra aspectos organológicos, acústicos, coreográficos, sociales, filosóficos en una unidad de sentido que he llamado *Flauta Colectiva*, cuya originalidad, complejidad y extensión territorial parecen obedecer a una tradición local muy asentada. En la segunda parte revisamos los antecedentes históricos de esa misma unidad. En términos generales los datos arqueológicos se concentran en las evidencias de objetos (instrumentos) y desaparecen hacia los sistemas sociales o integrativo que no dejan huellas materiales. Asimismo las evidencias etnohistóricas se enfrentan a fuertes discrepancias con los criterios europeos utilizados por los cronistas, que impiden ver gran parte de la evidencia. A pesar de lo anterior podemos ver que los datos arqueológicos parece confirmar la presencia de la *Flauta Colectiva* en algunas culturas andinas (Moche, Nazca principalmente) y los datos etnohistóricos parecen confirmar su presencia colonial en los Andes Sur (desde el Titicaca hasta Chile Central), coincidente con la evidencia de los siglos XIX al XXI, excepto por la posible extinción post colonial de la 'pifilka' en el altiplano de Bolivia. Se trata, sin embargo, de dos *corpus* de datos muy diferentes: los datos arqueológicos provienen de instrumentos y sus contextos de hallazgo, mientras los datos etnohistóricos provienen de relatos de observadores externos, generalmente europeos o en todo caso desde una perspectiva europea (en idioma español y destinado a un lector español). En general resulta evidente que hay diferencias profundas entre la unidad de sentido de una *Flauta Colectiva* y el concepto de "música" construido por Europa. Esta diferencia explica porque los europeos no pudieron darse cuenta, en general, de la existencia de las *Flautas Colectivas*, salvo excepciones. El análisis de las fuentes coloniales es, justamente, acerca de esas excepciones.

La excepción más notable, sin duda es el Inca Garcilaso de la Vega[20], quien mejor describe la *Flauta Colectiva*, y lo hace más tempranamente que la mayoría de los otros cronistas. A pesar de escribir en España a los 50 años en base a recuerdos de sus años 20 (c. 1550), su relato explica pares de flautas complementarias, distintos registros, relaciones interválicas y particularidades del ritmo como lo haría un músico que las ha tocado. Garcilaso fue un músico competente, que a los 20 años enseñaba a indígenas ("dexe en el Cozco cinco Yndios que tañían flautas dieftrifimamente por qualquiera libro de canto de

20.– Utilicé un facsímil de la Primera parte de los Comentarios Reales editado en Lisboa en 1609 (http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531300.pdf).

organo, que les puffiefen por delante" 53v)[21]. En su infancia en Cusco convivió con ambas aristocracias, la inca y española, educándose junto a los hijos de los Pizarro y los de Huayna Cápac, conociendo la instrucción de los curas y de los *amautas* (González Echevarría 2000: 114; Spalding 1974: 185). No es de extrañar que haya conocido los 'siku' del Collasuyu, presentes en Cusco desde tiempos inca como representantes de su tierra, y que haya participado tocándolos. Pero además escribió para enseñar a los españoles la cultura inca, revirtiendo la noción del indígena atrasado e inculto (González Echevarría 2000: 77; Stoll 1998: 144, 145). Su descripción de los 'sikus' forma parte de un capítulo dedicado a retratar la alta calidad de la cultura inca, y sirve, a su juicio, para representar lo mejor de la música del imperio inca ante ojos europeos, debido a que era una música instrumental, compleja, refinada, que exigía aprendizaje y estaba al servicio de la aristocracia. Su habilidad literaria y su experiencia musical europea y andina le permiten a Garcilaso trasmitir esa complejidad al castellano y a la mentalidad española del siglo XVI. Los otros autores contemporáneos (Bartolomé de las Casas, Pedro Cieza de León, Bartolomé Álvarez) no compiten ni con la cantidad ni calidad de la información que entrega Garcilaso. En ese tiempo los europeos no se preguntaban si los indígenas se ubicaban fuera de sus esquemas mentales, sino donde se encontraba dentro de ellos (Adorno 1988: 55, 56) y como los sistemas musicales andinos no entraban en ese esquema, apenas despertaban su interés, a diferencia de otros aspectos de la cultura como los sistemas políticos, económicos, legales o religiosos. Algunos teóricos concebían el indígena mental y psicológicamente como un menor de edad (Adorno 1988: 61), lo cual negaba su posibilidad de poseer un "arte".

Al siglo siguiente Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela[22] habla del *ayarichi* durante una fiesta en Potosí en 1555, ocurrida mucho antes de su nacimiento, pero lo describe como si la conociera. Hijo de españoles, es poco probable que haya tocado 'siku', como Garcilaso, pero su afición a las fiestas, su simpatía y su cercanía a los indios (Wikipedia 2016b) permiten explicar su cercanía al tema. En cambio el autor indígena Felipe Guamán Poma de Ayala[23] aporta

21.- Sus conocimientos de escritura musical se revelan en otros párrafos: "fe pueden ymaginar quatro figuras o puntos de canto de organo en dos compafes, [...] y fon dos feminimas, y una minima, y vn femibreue, todas quatro figuras en vn figno".

22.- No logre acceder a documentos originales. Me basé en Stevenson 1976, en Martínez 2004, y en información proporcionada por los sitios https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_Arz%C3%A1ns_de_Ors%C3%BAa_y_Vela y http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=arzans-de-orsua-y-vela-bartolome-de (2016-10-11).

23.- Revisé el facsímil de su Nueva Corónica en el sitio http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm (consulta: 11/11/2016).

muy poco a nuestro tema, porque en su texto, dirigido al rey Felipe III, no se interesa en describir las culturas indígenas tanto como en reclamar por los derechos de los indígenas. Sin embargo es el único que dejó una ilustración de las *Flautas Colectivas*. Bernabe Cobo[24] jesuita español, escribió en base a informantes de segunda o tercera generación. En cambio Alonso de Ovalle[25], jesuita chileno que escribió en Roma en 1646, revela un gran conocimiento y sensibilidad acerca de la fiesta de Semana Santa en Santiago, y un gran dominio de la escritura para expresarse.

En el siglo XVII la traducción se ha vuelto un problema importante; tan solo en Perú, Cobo (1892: 49) calcula que existían más de dos mil lenguas diferentes. Surgen varios diccionarios: el la lengua mapudungún del sur de Chile por el español Luis de Valdivia (1606)[26], el de la lengua quechua del Cusco por el español Diego González Holguín (1608)[27] y el de la lengua aymara de la región del Titicaca por el italiano Ludovico Bertonio (1612)[28]. Todos ellos, a pesar de la concisión y brevedad de los textos, son invaluables porque aportan una interpretación indígena a cada tema. En conjunto, los datos permiten percibir un sistema comunicativo indígena que opera mediante la multisensorialidad (Lienhard 1993: 43; Martínez et al 2014: 91), pero con cruces y traslapes crecientes con la sociedad española (Rappaport y Cummins 2012: 219), donde el recuerdo prehispánico va quedando atrás. En el siglo XVIII el español Baltasar Martínez Compañón[29], Obispo de Trujillo, nos entrega información respecto a la cultura indígena arqueológica y el mestizaje musical. En el resto de los autores no encontré información relevante, salvo en aspectos muy puntuales.

En resumen, los documentos coloniales evidencian los problemas para traducir la realidad de las *Flautas Colectivas* a una mentalidad para la cual no había conceptos semejantes. Sus rasgos coincidentes con la tradición euro-

24.– Me basé en la Historia del nuevo mundo. Ed. Marcos Jiménez De La Espada, Sevilla de 1892 y también en los comentarios de Chacama y Diaz (2011) y de Millones (2003).

25.– Me basé en la edición de 1969 de la Histórica relación del reyno de Chile hecha por la Editorial Universitaria de Santiago.

26.– Me basé en la versión de 1887 de su Arte, Vocabulario y Confesionario de la Lengua de Chile ed. Facsimilar realizada por Platzmann en Leipzig.

27.– Me basé en la versión trascrita por Chacama y Díaz (2011).

28.– Me basé en la versión del Vocabulario de la lengua aymara impreso en Juli de 1612 y en el sitio https://es.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Bertonio.

29.– Me basé en la Tesis Doctoral de Tiziana Palmiero de 2014 "Las láminas musicales del códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un Obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis" citada en la bibliografía y consulté los sitios https://es.wikipedia.org/wiki/Baltasar_Jaime_Mart%C3%ADnez_Compa%C3%B1%C3%B3n

pea, como el tambor, los tamaños instrumentales, el *consort* homogéneo, los intervalos consonantes, el movimiento sonoro de la procesión, facilitaban la descripción y aparecen en la mayoría de los autores. La metáfora del órgano es recurrente para señalar su forma (como "ala de órgano"), pero también alude a la cúspide de la organología barroca, lo cual podría aludir a algo difícil de formular de otro modo en el mundo colonial; que los indios poseían algo culturalmente relevante. Otros aspectos eran considerados errores o muestra de primitivismo (el unísono, la disonancia, la inclusividad, el ritmo simple, el tocar bailando), salvo para Garcilaso, Arzáns y los autores de diccionarios. Los elementos ajenos a la mentalidad europea (instrumentos pareados, acorde fijo, "timbrearmonía") son obviados, salvo por Garcilaso y Ovalle que alcanzan a vislumbrarlos. Por último, los aspectos relacionados a estados de conciencia o a funciones rituales que coincidían con lo prohibido, no son mencionados por ningún cronista.

Posteriormente a la colonia, en el siglo XIX, encontraremos descripciones de viajeros y científicos, los que continúan hasta el siglo XXI, aportando en algunos aspectos descriptivos y, muy tímidamente, van apareciendo voces que hablan desde la vivencia interna de la *Flauta Colectiva*. Alcanzamos a percibir una persistencia, por una parte, de un concepto enraizado en el mundo prehispánico que se adapta, se inserta en nuevos códigos religiosos y sociales, continuando hasta nuestros días en los conjuntos urbanos, y paralelamente podemos percibir la persistencia de la visión española del siglo XVI respecto del indio como un menor de edad y su cultura como algo primitivo y congelado en el tiempo, como lo demuestra el autor español Enrique Martínez (2004). Se trata de dos casos de permanencia a través de cinco siglos, ambos complementarios pero totalmente asimétricos, pues mientras el español desconoce todo acerca de la *Flauta Colectiva*, la visión indígena ha estado obligada, desde hace 500 años, a saber que existe la perspectiva europea.

Creo, sin embargo, es más interesante la asimetría que existe entre la circulación literaria de conocimientos, que abarca todo lo discutido respecto a la colonia, y la circulación de conocimientos multisensoriales a través de medios vivenciales, como la cadena sintagmática que sustenta las *Flautas Colectivas*[30]. Creo que esta asimetría permitió que este fenómeno no pudiera ser colonizado tan fácilmente como el habla, porque su trasmisión es más personal, diversa, menos estandarizable y opera dentro de sistemas multisensoriales percibidos

30.– Línea interpretativa compartida por Brabec de Mori y Mori 2009, Gruzinski 1991, Martínez 2009, Martínez et al 2014, Moliniè 1997, Rappaport, Cummins 2012.

desde una multiplicidad de estados de conciencia (Abbott 1996: 34, 49, 50; Lienhard 1993: 43; Martínez et al 2014: 91). Durante la colonia las *Flautas Colectivas* fueron eficientes para construir la imagen pública del indio dentro de las estrategias de contrastes frente al español y al negro (Estenssoro 2000: 68). Además la *Flauta Colectiva* posee un soporte grupal y no individual, y eso la coloca al margen de la corriente impuesta por un modernismo que lentamente va instalando al individuo como el único referente válido hacia el siglo XIX (Silva 2013).

Cuando el fenómeno de la *Flauta Colectiva* pasa a la ciudad, se transforma en reivindicación de lo indígena, etapa que estamos viviendo en toda Latinoamérica como un fenómeno reciente, que rescata su importancia respecto a la construcción y defensa de la identidad del grupo social a nivel sonoro, gracias a que es un objeto activado por representantes de una comunidad, y refleja la identidad de esa comunidad. Esta argumentación identitaria ha cobrado una importancia cada vez mayor en los movimientos urbanos de *sikuris* en Buenos Aires, Santiago, La Paz, Lima y Bogotá (Castelblanco 2014), gracias a que permiten expresar "lo andino" eficazmente frente al mundo globalizado. La creciente convergencia entre el mundo académico y el mundo popular encuentra en las *Flautas Colectivas* uno de los espacios en que ese encuentro se está dando de forma natural y fluida. Sin embargo esta misma importancia dada al *siku* tocado en forma complementaria, como signo de andinidad, puede ser visto como una sobrerrepresentación de un hecho que logra sintetizar lo propiamente andino frente a una sociedad crecientemente "globalizada" (es decir, occidentalizada). Esta postura, que Carlos Sánchez sustenta (blog etno/arqueo musicología 26 octubre 2016) pone una nota de cautela sobre los resultados presentados en este artículo: podemos afirmar que el siku complementario existió en el pasado, pero no podemos asegurar cuál era su peso respecto a los usos generalizados de las 'flautas de Pan' y a las *Flautas Colectivas*.

BIBLIOGRAFÍA

Abbott, Don Paul

1996 Rhetoric in the New World. En: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America. University of South Carolina Press, Columbia. (1-23).

Acevedo, Saúl

2007 En torno a los nuevo sikuris. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (11-30).

Adorno, Rolena

1988 El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. En: Revista de crítica literaria latinoamericana, año XIV, Nº28. (55-68).

Alonso, Pablo y Alfredo Macias

2015 An ontological turn in the debate on buen vivir – sumak kawsay in ecuador: ideology, knowledge, and the common. En: Latin American and Caribbean Ethnic Studies, (1-20)

Apaza, Rubén

2007 el siku en la cosmovisión primaria. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (31-48)

Aravena Williams, Hermelo

1946 Entre Espadas y Basquiñas. Ed. Zigzag, Santiago.

Aretz, Isabel

1967 Instrumentos Musicales de Venezuela. Ed. Cumaná.

Ávila, Braulio

2012 ¿Cuerpo De Cuerpos?: la experiencia de la etnocorporeidad1 en la música de Lakita. En: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas. Editado por Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas (SNP)

Baumann, Max Peter

1994 Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens. In: Max Peter Baumann (Hrsg.): Kosmos der Anden: Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika, pp. 274-316. München: Eugen Diederichs Verlag.

1996 Escuchando la voz de los pueblos indígenas. La musica tradicional como politica del encuentro intercultural. Transcultural Music Review. November. Nº2

Bellenguer, Xavier

2007 El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca. 302 pp

Bertonio, P. Ludovico

1612 Vocabulario de la lengua aymara. Impreffo enla cafa de la Compàñia de Iefus de Iuli Pueblo en la Prouincia de Chicuito.

Bolaños, César

1981 Música y danza en el antiguo Perú. Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Instituto Nacional de Cultura, Lima (66)

1988 Las Antaras Nazca. CONCYTEC, Lima.

Bolaños, César; J. Roel Pineda; F. García y A. Salazar

1978 Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Instituto Nacional de Cultura, Of. de Música y Danza, Lima.

Borras, Gerard

1998 Poco varia: le sésame de l´organologie aymara. En musiques d´Americque Latine. Cordes: CORDAE / La Talavera (33-46)

Bouysse Cassagne, Thérese

1987 La identidad aymara. Aproximacion historica (siglo XV-XVI), Hisbol, La Paz, 443 p

Brabec de Mori, Bernd y Laida Mori Silvano de Brabec

2009 La corona de la inspiración; los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música. INDIANA 26 (105-134).

Burman, Anders

2014 El ayllu y el indianismo. Autenticidad, representatividad y territorio en el quehacer político del conamaq, Bolivia. En: Los Nuevos Caminos de los Movimientos Sociales en Latinoamérica. The Faculty of Humanities, Copenhagen University (99-122)

Byrne, Maurice

2002 The Pitches of the Antaras of Cahuachi: a preliminary study. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, September 2000. Orient-Archäologie 10, Rahden / Westfalen. (273 – 274).

Cabello, Paz y Cruz Martínez

1988 Música y arqueología en América precolombina: Estudio de una colección de instrumentos y escenas musicales. BAR International Series, No. 450. Oxford: B.A.R.

Cabeza, Angel

1986 El Santuario de Altura Inca Cerro El Plomo. Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Arqueología y prehistoria de Chile. U de Chile, depto de antroplologia. Santiago. (Mecanografiado). 256

Campbell, Murray

2016 Timbre. En: Grove Music Online, edited by Deane Root, http//:oxfordmusiconline.com

Carballo, Ana Estefanía

2015 Re-reading Amartya Sen from the Andes: Exploring the Ethical contributions

of Indigenous Philosophies. DPS Working Paper Series No.3. Department for Development and Postcolonial Studies, University Kassel (1-34)

Castelblanco, Daniel

2016 Una historia de los sikuri en Bogotá. En: Diálogo Vol 19 Nº1. Center for Latino Research at De Paul University.

Celestino, Olinda

1997 Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. Ciclos míticos y rituales. Gazeta de Antropología Nº13 (versión electrónica) http://www.ugr.es/~pwlac/G13_06Olinda_Celestino.html (consultado 03/04/2009)

Chacama, Juan y Alberto Díaz

2011 Cañutos y soplidos, tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. Revista Musical Chilena, Año LXV, N° 216 (34-57).

Clemente, Felice

2015 De la zampoña al naï … menuda voltereta! (versión electrónica) https://cuscovivo.wordpress.com/2015/01/12/de-la-zampona-al-nai-menuda-voltereta/(consultado: 22/11/2016)

Cobo, Bernabé

[1653] 1964 Historia del Nuevo Mundo. Obras del P. B. Cobo de la Cía. de Jesús. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XCI, Ediciones Atlas, Madrid.

1892 Historia del nuevo mundo. Ed. Marcos Jiménez De La Espada, Sevilla.

Contreras, Rafael y Daniel Gonzáles

2014 Será hasta la vuelta del año. CNCA. (873)

D´Harcourt, Rene y M.

1925 La musique des Incas et ses survivances. Lib. Orientaliste Paul Gethner, Paris

Dalhaus, Carl

2016 Harmony. En: Grove Music Online, edited by Deane Root, http//:oxfordmusiconline.com

Daniel Martin

2016 Percusion. (versión online) http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/instrumentos-de-la-orquesta-y-su-historia/ (consulta: 24-10-2016)

Dawson, Lawrence

1964 Slip casting, a ceramic technique invented in ancient Perú. Nawpa Pacha 2. Institute of Andean Studies. Berkeley, California pp. 107-112

De Las Casas, Fray Bartolomé

1958 Apologética Historia Sumaria. Biblioteca de autores españoles, TII. Ed. Atlas, Madrid.

Diabolous

2016 Recorder. (versión online) http://www.diabolus.org/guide/recorder.htm (consulta: 24-10-2016).

Diaz, Alberto y Carlos Mondaca

2000 El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos. En: Dialogo andino 19 U de Tarapaca, Arica (61 – 71).

Domeyko, Ignacio

1978 Mis Viajes. Ed Universidad de Chile, Santiago.

Echeverría, Bolívar

2005 La modernidad de lo barroco. Ediciones Era, México.

El Bohemio de La Ligua

1892 Un Juez De Antaño. Diario El Bohemio de La Ligua 24 Febrero. La Ligua, Chile.

Estenssoro, Juan Carlos

2000 Los colores de la plebe: razon y mestizaje en el Peru colonial. En: Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. Lima: Museo de Arte de Lima. (67-107).

Falcón, José

2014 La zampoña de Yunguyo y la fiesta de Tata Pancho. En: Revista Cultural Sikuri Nº6 Año II (29-31) (solo referencia biblio)

Focacci, Guillermo

1990 Excavaciones arqueológicas en el cementerio AZ-6 Valle de Azapa. Chungara 24/25. Universidad de Twarapacá, Arica

Garcilaso de la Vega

1609 Primera parte de los Commentarios Reales. Lisboa.

Gerard, Arnaud

2008 Sonidos ondulantes en silbatos dobles arqueológicos: ¿una estética ancestral reiterativa? Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39, 1. (125-144)

2009 Sonidos pulsantes: Silbatos dobles prehispánicos ¿una estética reiterativa? En: Avances De Investigación Arqueológica 5. Museo antropológico Universidad Real y Pontificia de San Xavier de Chuquisaca (67-87).

2010.a Introducción En Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Editor, compilador Arnaud Gérard A. Universidad autónoma Tomas Frias, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 1 (9-21)

2010.b Tara y Tarka; un sonido, un instrumento y dos causas: estudio organológico y acústico de la Tarka. En: Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay T 1, (69-140)

2013 Sonido tara en pifilcas arqueológicas provenientes de Potosí arqueoantropológicas Año 3 Nº 3 (27-57)

2015 Tara: La estética del sonido pulsante - Una síntesis. En: Mundo Florido, Arqueomusicología de las Américas Vol.4 Ekho Verlag, Berlin (43-64) PDF

González Echevarría, Roberto

2000 Mito y archivo; una teoría de la narrativa latinoamericana. Fondo de Cultura Económica, México.

González, Daniel

2009 Este baile de Cay Cay. Etnomedia Producciones (109)

Gruszczyn´ska-Ziółkowska, Anna

1990 Panpipes Antaras from Nazca (Perú): Problems of Reconstruction la pluridisciplinarité en archeologie musicale: IV rencontrre internationale de le Grupe d etudes sur archeologie musicale de l ICTM, Saint Germain - en - laye, 8 - 12 Oct 1990. Centre Francais d archeologie musicale pro - Lyra Ed.. Belis A. Homo-Lechner C.E.A. Vol. II, Paris. pp. 339-346

Gruszczyn´ska-Ziolkowska, Anna

2000 Is the sound the first and last sign of life? An interpretation of the most recent archaeomusicological discovery of the Nasca culture (panpipes). In: Ellen Hickmann/ Ingo Laufs/ Ricardo Eichmann (Hrsg.): Studien zur Musikarchäologie II: Musikarchäologie früher Metallzeiten, pp. 191-202. Rahden/ Westf.: Verlag Marie Leidorf.

Gruszczyn´ska-Ziółkowska, Anna

2002 Sound and its Numbers Interpretation of Acoustical Data from the Nasca Culture (Peru) Studien zur Musikarchäologie III. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17.–23. September 2000. Vorträge des Internationalen musikarchäologischen Kolloquiums des Deutschen Archäologischen Instituts (Istanbul) in Zusammenarbeit mit der ICTM-Study Group on Music Archaeology und dem Institut Français d' Archéologie (Istanbul) Mimar Sinan University, Istanbul, 12.–16. April 1993. Orient-Archäologie 10. Rahden/Westfalen. (269 – 272)

2003 Ritual Dzwieku. Muzyka w Kulturze Nazca. Institut Muzykologii Uniwersytet Warszawski / Pollkie Towarzystwo Stuiów Latynoamerykanistycznych. Warszawa 212 pp.

2004b La creación del espacio sonoro. Testimonios musicales del sector Y 13 (cahuachi, Nazca). (manuscrito)

Gruzinski, Serge

1991 La colonización de lo imaginario; sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII. FCE, México.

Guaman Poma de Ayala

1613 Nueva Corónica y Buen Gobierno. Facsímil en versión online: Permalink 2006 El sitio de Guamán Poma http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm (consulta: 11/11/2016)

Guerrero, Bernardo

2009 La Tirana. Flauta, bandera y tambor: el baile chino. Ed. Campus, U. Arturo Prat, Iquique. (166)

Haeberli, J.

1979 Twelve nasca panpipes: A study. Ethnomusicology, 23 (1), Society for Ethnomusicology. Middletown, Connecticut. (pp. 57 – 74)

Henriquez, Alejandro

1973 Organología del folklore chileno. Ed Universitaria, Valparaiso

Ibarra, Miguel Ángel

2011 Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto Chileno. Presentado al I Congreso nacional – internacional del Siku – CONAINS, 10-13 de noviembre de 2011, Lima.

Idrovo, Jaime

1987 Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador. Museo del Banco Central, Cuenca.

IIRLRAE (Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española)

2013 Mapa de diccionarios (versión online) http://web.frl.es/ntllet (Consulta: 21-11-2016).

Izikovitz, K. G.

1935 Musical and other sound instruments of the american indians - a comparative ethnography study. Elanders Bocktryckeri Akttiebolag, Göteborg.

Jiménez Borja, Arturo

1951 Instrumentos musicales Peruanos. Sobretiro de la Revista del Museo Nacional de Lima T XIX-XX, 1950-1951. Museo Nacional de Lima, Lima (37 – 190).

Laan, Erik

1993 Bailar para sanar: estudio de la praxis de la peregrinaciîn de los bailes religiosos del norte de Chile. Cuadernos de investigación social Nº3. Centro de Investigación de la realidad del Norte, Iquique.

Lamana, Gonzalo

2016 Dominación sin dominio; el encuentro inca-español en el Perú colonial temprano. Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Bartolomé de las Casas, Lima.

Latcham, Ricardo

1910 La fiesta de Andacollo i sus danzas /Ricardo E. Latcham.. Impr. Cervantes, Santiago. (198-219).

Lenz Rodolfo

1905-1910 Diccionario Etimolójico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas. Seminario de Filología Hispánica, These et Studia Scholastica 3. U. de Chile, Santiago.

Lienhard, Martin

1993 Los comienzos de la literatura "latinoamericana": monólogos y diálogos de conquistadores y conquistados. En Palavra, Literatura e Cultura UNICAMP, São Paulo. (41-62)

Lipscomb

2016 Windbandhistory. (versión online) http://www.lipscomb.edu/windbandhistory/rhodeswindband_02_renaissance.htm (consulta: 24-10-2016

Manga Qespi, Atuq Eusebio

1994 Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. En: Revista Española de Antropología Americana, 24, 155-189. Edit. Complutense, Madrid.

Martí, Samuel

1970 Musikgeschichte in Bildern: Altamerika. Musik des Altertums, Vol. 2. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Martínez, Enrique

2004 La música precolombina. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

Martínez, José Luis

2009 Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 14, N° 1, Santiago (9-35)

Martínez, José Luis, Carla Díaz, Constanza Tocornal y Verónica Arévalo

2014 Comparando las crónicas y los textos visuales andinos; elementos para un análisis. Chungará Nº 1, Arica. (91-113).

Martinez, Rosalía

1988 Quelques aspects musicaux de la fiesta de La Tirana (Chili). Memoire de maitrise, Universite de Nanterre Paris X, Departement d«ethnologie -ethnomusicologie (Mecanografiado).

Mendívil, Julio

2004 Flutes and Food for the Ancestors: from the Tradition of Discoveries to the Discovery of Traditions in Archaeomusicology Cologne. (manuscrito)

Menguet, Patrick

1981 Bresil, Musique du Haut Xingu. Disco Radio France MU/218/y

Mercado, Claudio

1995 – 1996 Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. En: Revista Chilena de Antropología Nº 13 (163- 196)

1996a Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. En revista Chilena de Antropología, Nº 13.Santiago.

1996b Detrás del sonido, el mundo. En revista Takiwasi, Nº4, Perú.

1996c Permanencia y cambio en fiestas rituales de Chile central. Revista Valles. Museo de La Ligua.

1997 De todo el universo entero. Fondo Matta, Museo Chileno de arte precolombino.

2003 Con mi humilde devoción. Banco Santander Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino Santiago (104 pp)

2006 Chineando in Time: an Experience in Musical Ethnoarchaeology. En: Challenges and Objectives in Music Archaeology. Studien zur Musikarchäologie VI, Orient-Archäologie 22, Rahden/Westf. (565-570).

Métraux, Alfred

1970 Les Incas. Éditions Du Seuil, Paris.

Millones-Figueroa, Luis

2003 La historia natural del padre Bernabe Cobo; algunas claves para su lectura. Colonial Latin American Review, Vol. 12, No. 1 (85-97).

Moliniè, Antoinette

1997 Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito. En: Homenaje a Maria Rostworowski, Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Instituto de Estudios Peruanos, Banco Central de Reserva del Perú, Lima. (691-708).

Mora, Gerardo y Carolina Odone

2011 Niño Jesús en Cusco colonial y Azapa contemporáneo; un ejercicio de análisis de bultos como soportes. En: Boletin del Museo Chileno de Arte Precolombino vol. 16 Nº 2. Santiago (61-74)

Moscovich, Viviana

2008 Del número al cálculo en el imperio Inca: el lenguaje y sus representaciones. En Lenguajes visuales de los Incas. Bar International series 1848 (91 – 102).

music.iastate

2016 Antiqua. (versión online) http://www.music.iastate.edu/antiqua/instrumt.html (consulta: 24-10-2016).

Nyman, Sheila

2012 Indigenous Ceremony and Traditional Knowledge: Exploring their use as models for healing the impacts of traumatic experiences. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of social work in the School of Social Work, University of Victoria.

Ovalle, Alonso de

1969 Histórica relación del reyno de Chile. Ed Universitaria, Santiago.

Pagden, Anthony

1997 Metrópoli y colonia. En: Señores de todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII). Ediciones Península, Barcelona. (165-200).

Palmiero, Tiziana

2014 Las láminas musicales del códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado, Santiago.

Peralta Ruiz, Víctor

2013 El virreinato peruano y los textos de José Ignacio de Lecuanda en una pintura ilustrada de 1799. Fronteras de la Historia, vol. 18, Nº 1. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá. (45-68).

Pérez de Arce, José

2015 Flautas arqueológicas de Ecuador. En: Revista Resonancias vol. 19, n°37, julio-noviembre (47-88).

2016 Bailes Chinos, Identidad Invisible (en prensa: entregada a revista Chungará en Julio 2015).

1992 Armonía Andina. En: Actas Colombinas, 2, 6. (31 -54)

1993a Sonido y Espacio en Fiestas Rituales de Chile Central. Presentado en el III congreso internacional de etnohistoria, El Quisco 1993 (manuscrito).

1995a Música en la Piedra; Música Prehispánica y sus ecos en Chile Actual. Santiago. Museo Chileno de Arte Precolombino; Santiago, Chile. (72).

1995b Polifonía en fiestas rituales de Chile Central. En: Revista Musical Chilena Año L Nº185. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Santiago. (38 – 59).

1998 Sonido Rajado, the Sacred Sound of Pifilcas. En: Galpin Society Journal, July T. LI, The Galpin Society, Chichester. (17 - 50).

2000 Sonido rajado, Historical approach. En: Galpin Society Journal LIII, The Galpin Society, London (233-251).

2014 Flautas de Piedra Combarbalita Morada de Chile Central y Norte Semiárido. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, V 19 Nº2, Santiago (29-54)

Pérez de Arce, José y Francisca Gili

2013 Clasificación Sachs-Hornsbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. En: Revista Musical Chilena LXVII, 219. (42-80, [1-21]).

Poma de Ayala, Felipe Guamán

[1615] 1980 Nueva Corónica y Buen Gobierno. Ed. Siglo XXI, México.

Ponce, Yenín María

2007 Sikus masculinos de tiempo seco. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (157-176).

Prudencio, Cergio

2014 Desafíos actuales frente al colonialismo. En: Música/musicología y colonialismo. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (17-23).

Pumarino, Ramón, Sangueza Arturo

1968 Bailes chinos en Aconcagua y Valparaíso. Santiago, ed. De la consejería nacional de promoción popular,

Quispe, Filemón

2008 La quena Mollo. Supervivencia y persoistencia de musica y danza tradicional andina Comision de fomento a la cultura Herrman Stiftung

RAE

2016 Diccionario de la Real Academia de la Lengua (versión online) http://dle.rae.es/?w=diccionario (consulta: 2016-10-24).

Rappaport, Joanne y Tom Cummins

2012 Beyond the Lettered city; Indigenous Literacies in the Andes. Duke University Press.

Rodriguez Droguett, Jocelyn

2008 Espejismos danzantes. Fondart, Santiago (255)

Romero Hugo

2003 Llamas, mito y ciencia en el mundo andino Revista de Ciencias Sociales Universidad Arturo Prat, Iquique Nº 13 (74-98)

Romero, Raul (editor)

1993 Música, danzas y máscaras en los Andes. PUC Perú. Instituto riva Agüero.

Rossel Castro, Alberto

1977 Arqueoogía del Sur del Perú. Ed Universo, Lima.

Salazar-Soler, Cármen

2013 La construcción social de la categoría de 'indio': sociedad y trabajo en el Perú de los siglos XVI y XVII. En: Au mirroir de l'Anthropologie Historique. Presses Universitaires de Rennes (187-202).

San Martin, Kevin Andres

2009 Presencia de Tropas de Lakitas en Santiago: una Identidad Trastocada. Tesis Presentada Al Instituto De Música De La Pontificia Universidad Católica De Chile, para optar al título de licenciado en Música con mención en Musicología

Sanchez Huaringa, Carlos

2015 Los primeros instrumentos musicales precolombinos: La flauta de Pan andina la "antara". Revista Arqueología y Sociedad del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos N° 29. (463-496).

2013 La flauta de Pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Sánchez, Walter

1996 Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistemas de pensamiento. La flauta de Pan en los Andes Bolivianos. En: Cosmología y música en los Andes, ed. Max Peter Baumann. Veuvert Iberoamericana, Berlín. (83-103)

Sanders, Ernest

Hocket. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. http://wwww.oxfordmusiconline.com (20/07/2016).

Schmidt, Max

1929 Kunst und kultur von Perú. Propylaen- Verlag G.M.B.H. Berlin

Silva, Renán

2013 Consideraciones especulativas sobre el tránsito de una sociedad de órdenes y s a una sociedad de individuos: Nueva Granada (CA. 1700-1840). En: 20 / 10 Historia, Vol. 2. GM Editores, México. Documento en línea: http://www.20-10historia.com/emaylmi-v2-articulo5.phtml (revisado: 29/07/2016)

Spalding, Karen

1974 De indio a campesino. Cambios en la estructura social del Perú colonial. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Stevenson, Robert

1976 Music in Aztec and Inca Terrytorium. California Press Berkeley.

Stobart, Henry

1996a Tara and Q'iwa: Worlds of Sound and Meaning. En: Cosmología y música en los Andes Baumann, M. P. (ed.). Madrid and Frankfurt: Biblioteca Iberoamericana and Vervuert Verlag, (Biblioteca Iberoamericana). (67-81)

Stoll, Eva

1996 Géneros en la historiografía indiana: modelos y transformaciones. En: Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas: aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII: coloquio internacional, Friburgo en Brisgovia. Günter Lang, Tübingen.

Turino, Thomas

1988 La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú. En: Musica, danzas y máscaras en los Andes. Romero Raúl Editor. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero. (61-96).

Ubbelohde-Doering, Heinrich

1952 El arte en el imperio de los Incas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona

Uribe, Juan

1963 La Tirana de Tarapacá Rev. Mapocho vol 2.

1958 Contrapunto de alférez en la provincia de Valparaíso. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, serie celeste Nº 1 Santiago

1974 La virgen de Andacollo y el niño dios de Sotaqui. Ed. universitaria de Valparaiso. Valparaiso

Urton, G.

1993 Moieties and Ceremonialism in the Andes: The ritual Battles of the Carnival Season in Southern Peru. Senri Ethnological Studies 37. Senri, Japan. (117 – 143).

Valdivia, Luis de

1887 Arte, Vocabulario y Confesionario de la Lengua de Chile (1606). ed.. Facsimilar, Platzmann, Leipzig.

Valencia Chacón, Américo

1982 Jjaktasiña Irampi Arcampi; el diálogo musical: la técnica del siku bipolar. Separata del Boletin de Lima Nº22 y 23, Lima.

Valverde, Luis

2014 Misti Sikuri: sikuriada paceña, sikumoreno puneño. En: Revista Cultural Sikuri Nº6 Año II (16-19).

Van Kessel, Juan

1981 danzas y estructuras sociales de los Andes. Instituto de Pastoral Andina, Cuzco.

Velasco, Juan de

1978 Historia del reino de Quito en la América meridonal. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

Venegas, Alonso

2013 Le dieu de la flute. Spiritualité, spectacularité et états de conscience particuliers liés à la pratique des bailes chinos. Mémoire de Master 2 en Arts du Spectacle, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis

Verstraete, Isabelle

2010 La ayawaya y la anata: dos músicas que permiten definir el hábitat de los aimara asanaque y quillaca (departamento de Oruro, Bolivia). En Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Universidad autónoma Tomas Frias, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. T 1 (221-264).

Villanueva Diego Alonso

2009 El renacer del qollasuyu en la cuenca de Santiago. Tesis para optar al título Profesional de Licenciatura en Historia y Ciencias sociales Universidad de Artes y Ciencias Sociales, Arcis Escuela de Historia y Ciencias sociales, Santiago, Chile

Wikipedia

2016a Monofonico https://es.wikipedia.org/wiki/Monofon%C3%ADa (consulta: 24-10-2016).

2016b Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_Arz%C3%A1ns_de_Ors%C3%BAa_y_Vela (consulta: 24-10-2016).

2016c hoquetus https://es.wikipedia.org/wiki/Hoquetus (consulta: 24-10-2016).

2016d tesitura https://es.wikipedia.org/wiki/Tesitura (consulta: 24-10-2016).

2016e flauta dulce https://es.wikipedia.org/wiki/Flauta_dulce (consulta: 24-10-2016).

2016f consort https://es.wikipedia.org/wiki/Consort (consulta: 24-10-2016).

Zuidema, Tom

2008 El sistema de ceques como computadora. En Lenguajes visuales de los Incas. Bar International series 1848 (103 – 110).

Páginas web citadas en el texto

Fuerza Sikuri 2017 http://www.fuerza-sikuri.net/Textos/el-sikuri.html (acceso 20/4/17)

Instrumundo 2017 http://instrumundo.blogspot.cl/search/label/Flauta%20De%20pan (acceso 14/9/17)

laquitasdetarapaca 2017 http://www.lakitasdetarapaca.cl/, Centro de Investigación EDUCATIVA, Valparaíso (acceso 13/11/14)

Colecciones citadas en el texto

MCHAP – Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile.

M.Larco - Museo Larco, Lima, Perú.

MNAAH – Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima, Perú.

INDICADORES DE LA PREHISTORIA MUSICAL EN EL NORTE DE CHILE:
Una aproximación al estudio de las relaciones interválicas entre contextos culturales Cabuza y Maytas-Chiribaya (ca. 500 a 1.200 años DC.)

Andro Schampke Cereceda | andro.schampke@gmail.com

Resumen

Este artículo aborda la problemática cultural del período Medio en el extremo norte de Chile por medio del registro y análisis de instrumentos musicales arqueológicos provenientes del sitio Azapa-6. Se hace un breve resumen del panorama cultural del período en cuestión, se hace una breve descripción del sitio arqueológico, se enuncian los aspectos metodológicos y analíticos aplicados para el análisis y se exponen los resultados y conclusiones obtenidas de la investigación.

Palabras Claves: *Período Medio. Valle de Azapa. Flautas de Pan. Relaciones Interválicas.*

Abstract

The aim of this study is to analize the cultural problems of the Middle Period in the extreme north of Chile through records and analysis of archaeological musical instruments from the Azapa-6 site. Therefore we perform a brief summary of the cultural panorama of the period and a description of the archaeological site. The methodological process and analytical aspects applied in the analysis is detailed and the results and conclusions obtained from the investigation are exposed.

Keywords: *Middle Period. Azapa Valley. Panflute. Intervalic Relations*

1.- Introducción

Hacia el año 500 de nuestra era y tras un largo proceso de instauración de un modo de vida en base a la producción agrícola en valles desérticos del norte de Chile y sur del Perú, se inicia un proceso de carácter netamente aldeano coincidente con una articulación cultural cada vez más frecuente entre estos valles y el altiplano Circuntiticaca que, en ese entonces, era el centro del desarrollo de la cultura Tiwanaku. Esta etapa dentro de la secuencia cultural regional se denomina como Período Medio y se extiende hasta aproximadamente el año 1.200 d.C.

En el valle de Azapa, norte de Chile, este período ha sido ampliamente documentado siendo el momento de la prehistoria local que cuenta con más sitios excavados pero aún con un gran número de interrogantes por resolver (Chacama 2004). Las evidencias arqueológicas recuperadas dan cuenta de estrechas similitudes estilísticas entre ciertos materiales encontrados en distintos entornos ecológicos del valle con aquellos que provienen del centro epónimo de Tiwanaku, prueba irrefutable del contacto y presencia de esta cultura altiplánica en los valles occidentales del extremo norte de Chile (Berenguer y Dauelsberg 1989). Las interpretaciones a cerca del grado (mayor o menor) de influencia de Tiwanaku en los valles occidentales han variado a través del tiempo.

Los indicadores materiales utilizados para dar cuenta de estas dinámicas culturales hacen referencia a la descripción y análisis detallado de las formas, funciones y diseños de diversas tecnologías principalmente la cerámi-

ca (Dauelsberg 1961; Uribe 1995), los textiles (Ulloa 1982; Sinclaire 1995, 1998; Agüero 2000), la cestería (Espoueys et. al. 1995; Palma et. al. 1995), los keros y cucharas de madera (Espoueys 1972: 73,1974). Paralelamente a estos análisis se han realizado seriaciones sistemáticas de tipos cerámicos con sus respectivas dataciones absolutas (Espoueys 1993; Espoueys et. al. 1995).

Estas investigaciones condujeron en su momento a proponer diversas fases culturales al interior del periodo Medio, dentro de las cuales destacan las fases Cabuza y Maytas-Chiribaya, además de los estilos Loreto Viejo y Charcollo (Dauelsberg 1972-73). Del mismo modo y a partir de los mismos indicadores las fases y estilos propuestos fueron reformulándose continuamente, especialmente desde el punto de vista de sus atributos culturales, generando variadas miradas e hipótesis en torno al tema.

Para algunos investigadores las fases culturales representativas del valle de Azapa, denominadas Cabuza y Maytas-Chiribaya, corresponderían a colonias Tiwanaku enclavadas en este valle costero (Berenguer y Dauelsberg 1989). Para otros Cabuza sería una colonia altiplánica y Maytas–Chiribaya correspondería al inicio del Desarrollo Regional (Berenguer 2000). Por otra parte se señala que Cabuza sería una colonia altiplánica y el estilo Loreto Viejo correspondería a la elite de este grupo (Berenguer ms.) o que Cabuza correspondería a una cultura local fuertemente influenciada por Tiwanaku y Maytas-Chiribaya sería una cultura local que reacciona contrariamente a dicha influencia (Uribe 1999). También mencionar otro estudio que señala que Cabuza no correspondería a una población colonizadora vinculada con Tiwanaku, sino más bien se trataría de una población local con influencias estilísticas provenientes del núcleo de Moquegua (Uribe y Agüero 2001).

Ante lo complejo del panorama, esta investigación pretende aportar a la discusión con un indicador cultural diferente: el estudio de la música por medio del análisis de las relaciones interválicas (sonoras) de una muestra acotada, con el propósito de ir en búsqueda de establecer, de manera experimental, tipologías sonoras susceptibles a ser aplicadas en la prehistoria regional.

2.- El sitio arqueológico Azapa 6

Se escogió una muestra de flautas de Pan del sitio arqueológico Azapa 6 (AZ-6). El sitio está ubicado a unos 300 metros del actual pueblo de San Miguel de Azapa, valle de Azapa, extremo norte de Chile. Fue excavado a mediados del año 1973 por el arqueólogo Guillermo Focacci en un rescate de urgencia

Figura 1.– Cerámica asociada al período Medio, valle de Azapa. Museo Universidad de Tarapacá (exposición).

Figura 2.– Elementos arqueológicos asociados al período Medio, valle de Azapa. Museo Universidad de Tarapacá (exposición).

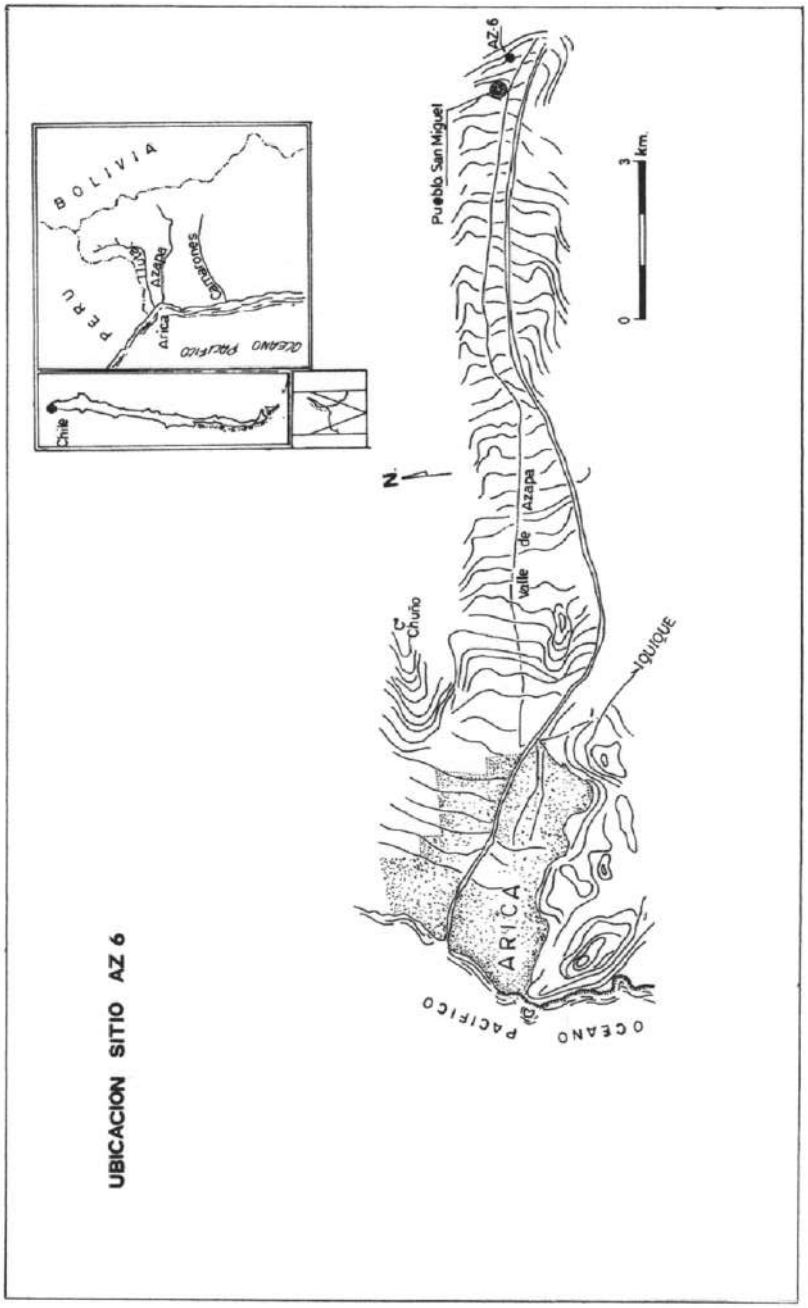


Figura 3.– Plano de ubicación del sitio Az-6. Dibujo de Guillermo Focacci (1990:110)

donde una sección longitudinal de cinco metros de ancho, que corría paralela al sitio fue arrasada por una máquina excavadora durante obras de construcción de galpones para criaderos de aves. Dada la premura de la acción no se pudo realizar un levantamiento topográfico del cementerio ni del sitio habitacional adyacente, solamente contamos con un dibujo de planta del cementerio donde se aprecia la distribución diferenciada de varias fases arqueológicas del Período Medio y Desarrollo Regional (Focacci 1990).

En en aquella acción fueron excavadas 206 tumbas correspondientes a los contextos culturales Cabuza, Maytas-Chiribaya del período Medio y tumbas San Miguel del período posterior (Focacci 1990). Lo más relevante para esta investigación es la recuperaron de 15 aerófonos del tipo "flauta de Pan" los que habían sido depositados como parte del ajuar funerario.

3.- Muestra Arqueológica

La muestra arqueológica está conformada por 13 aerófonos resguardados por el Museo San Miguel de Azapa (Universidad de Tarapacá). El descarte de los dos ejemplares faltantes (13/15) se debe a que no estuvieron disponibles para el registro.

Todos los artefactos sonoros de la muestra corresponden a flautas de Pan de caña, de una sola hilera, de entre 2 y 7 tubos, dispuestos de manera escalonada y unidos por un amarre estructural de fibras textiles con travesaño caña o por medio sólo anudamiento entrelazados. Además se observa tapones de material vegetal (cucurbitácea) en los extremos distales.

Los artefactos pertenecen de los contextos culturales Cabuza (7) y Maytas-Chiribaya (5). Sin embargo, en tres instrumentos nos se pudo determinar su procedencia (3). Este procedimiento se hizo a partir del análisis de los materiales que conforman el ajuar funerario de cada contexto (estilo cerámico, textil, artefactos de madera, entre otros) y por la ubicación de cada tumba dentro del cementerio (distribución sectorizada).

4.- Metodología

El objetivo central de esta investigación es reconocer ordenamientos sonoros de una muestra específica de instrumentos musicales arqueológicos (flautas de Pan / Az-6), con el propósito de establecer (o intentar establecer) estructuras

Tabla 1.– Muestra. Flautas de Pan sitio arqueológico Azapa–6

Nº	Tumba Nº	Código	Contexto Cultural	Cantidad Tubos
1	16	12105.1	Cabuza	6
2	16	12105	Cabuza	5
3	52	12226	Cabuza	7
4	92	12363	Maytas-Chiribaya	6
5	92	12364	Maytas-Chiribaya	6
6	105	12446	Cabuza	3
7	105	12445	Cabuza	2
8	108	12456	Cabuza	7
9	125	12514	Maytas-Chiribaya	4
10	144	12605	Maytas-Chiribaya	7
11	159	12700	Maytas-Chiribaya	4
12	164	1280	Cabuza	4
13	A. C. A1/2	26806	Indeterminado	3

tonales basadas en sucesiones interválicas. Se propone hacer el experimento aplicando un modelo de análisis que toma en cuenta las características organológicas de las flautas de Pan (afinación fija).

Para levantar la información en el laboratorio se confeccionó una ficha de registro donde se recaba información general del artefacto sonoro (museo, sitio, código, tumba, asociación cultural, período o fase, quién excava, tipo de aerófono y número de tubos), las dimensiones del instrumento (longitud externa e interna, diámetro externo e interno y grosor de la caña), las características del extremo proximal (detalles de la embocadura, marcas de uso) y extremo distal (presencia o ausencia de tapado), amarre (presencia o ausencia), registro fotográfico, características particulares de cada muestra y otras observaciones.

El modelo experimental de análisis interválico que aplicamos está basado tres niveles de abstracción analítica. Se utiliza este modelo digital debido a que por criterios de conservación arqueológica no se consideró obtener los sonidos directamente de la ejecución de las flautas. Esto implicaría soplar directamente a la embocadura pudiendo contaminar y alterar información desconocida (ej. Análisis químicos, microscópicos, macroscópicos, entre otros) afectando

a futuras investigaciones. También una cantidad importante de las cañas se encuentra quebradas perdiendo sus cualidades acústicas.

El primer nivel corresponde a la determinación del sonido de cada tubo de caña, esa variable la denominamos como "altura". Aplicamos un software computacional que, según la longitud interna, diámetro interno y extremo distal de cada cilindro de caña (cerrado o abierto) (Reynoso 2008) puede obtener datos referentes a la frecuencia (como variable cuantitativa) y su nota musical (como variable cualitativa), entre otros.

Cabe señalar que el software requiere una calibración posterior de los datos ya que arroja, en ocasiones, "cent pasados" (ej. +70 cent, -65 cent). Sin embargo se hizo una comparación entre los datos del software y el análisis del sonido de tubos y réplicas construidas a partir de la información obtenida en el proceso de registro obteniendo resultados satisfactorios.

Una vez obtenidos estos datos se calcula la distancia (en semitonos) que hay entre cada tubo de manera correlativa y secuencial. Para luego ir identificando tipos de intervalos que nos permitirán interpretar posteriormente la información.

Tubo	L. Interna (mm)	D. Interno (mm)	Frecuencia (Hz)	Nota	Cent	Intervalo
1	239	10	316,18	Re# 3	+48,03	0
2	225	10	333,33	Mi 3	+39,52	ST
3	201	10	367,52	Fa# 3	+8,56	T
4	183	10	398,15	Sol 3	+47,14	ST
5	163	10	438,78	La 3	+15,18	T
6	147	10	477,78	La# 3	+44,20	ST

Tabla. N° 2– Ejemplo Determinación de Frecuencia, Altura e Intervalo.
Aerófono Código 12363, Tumba 92, Maytas–Chiribaya

Todo esto forma parte de una base de datos que incluye la información obtenida del análisis de los respectivos contextos arqueológicos (tumba, procedencia, ajuar), la información obtenida durante el proceso de registro y los resultados obtenidos del proceso de determinación de alturas e intervalos.

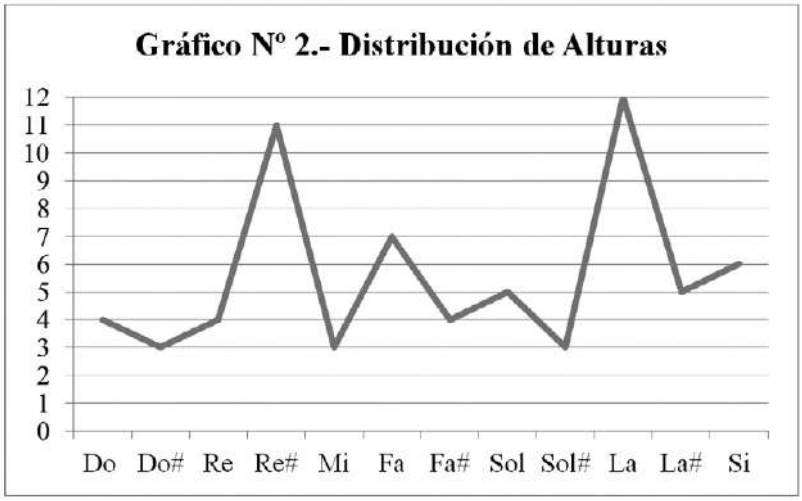
5.- Resultados

5.1.- Determinación de Alturas

Se pudo obtener 67 alturas sonoras (frecuencias y notas) las cuales se distribuyen de manera diferenciada. Asumimos que es una muestra acotada y pequeña que considera solamente un sitio arqueológico pero observamos ciertas tendencias respecto a la cantidad y distribución de las notas musicales que encontramos interesantes de analizar.

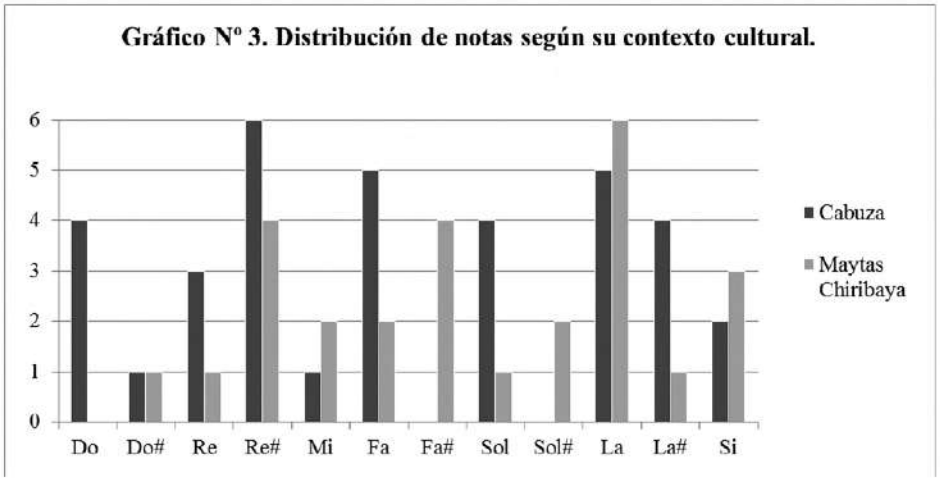
De la cuantificación y distribución de las notas musicales entre los contextos culturales Cabuza y Maytas-Chiribaya se detectó que están representadas, en mayor o menor número, todas las notas de la escala cromática occidental (unidad de medida). Cabe señalar que este indicador podría estar señalando solamente una dispersión relativa, no asume la conformación de una escala de tipo cromática tal y como la conocemos hoy en la música occidental actual.

También se observa una tendencia hacia dos notas en específico. En primer lugar la nota musical "La" tiene una mayor presencia en contextos culturales Maytas-Chiribaya (50%), la nota "Re#" con mayor presencia en Cabuza (55%) que en y la nota "Fa" representada menormente pero significativa en contextos culturales Cabuza (71%). (ver Gráfico Nº 2 y 3).



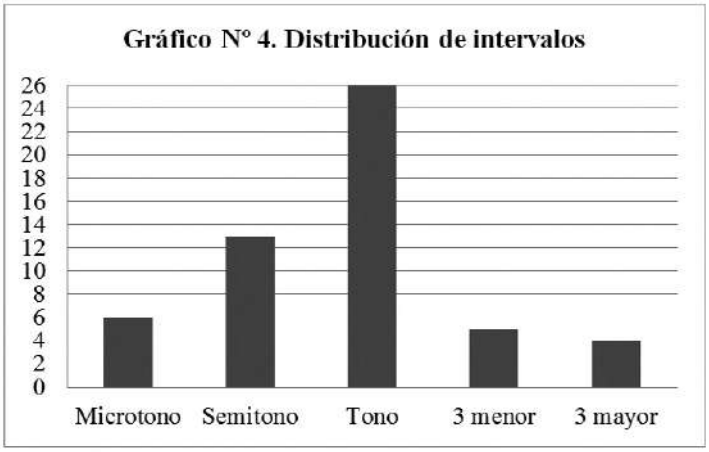
Esta secuencia de 12 notas y su distribución permiten aproximarnos al sistema de recurrencias de rasgos sonoros en una muestra arqueológica acotada en vías de conformar un circuito preliminar de notas musicales "favoritas" cuyos criterios de selección son hasta ahora desconocidos.

Creemos interesante observar también la distribución de las notas a partir de las adscripciones culturales de los instrumentos. En este sentido se detectaron notas que podrían expresarse como rasgos aglutinantes o rasgos excluyentes dependiendo del caso. Para una mejor lectura se requiere ampliar la muestra para lograr análisis más representativos.



5.2.- Determinación de Intervalos

Sobre los resultados del análisis de los intervalos se detectaron 6 tipos distintos los que se distribuyen de manera diferenciada según la adscripción cultural de las respectivas unidades (instrumentos) los que expresamos en el siguiente gráfico (Gráfico Nº 4) y definimos más abajo.



• Microtono (MT): Se pueden definir como intervalos más pequeños que un semitono temperado y están más cercanos al ¼ de tono. En la muestra se identificaron 6, los cuales se encuentran distribuidos en 3 instrumentos. Se encuentran representados mayoritariamente en contextos culturales Cabuza (83%).

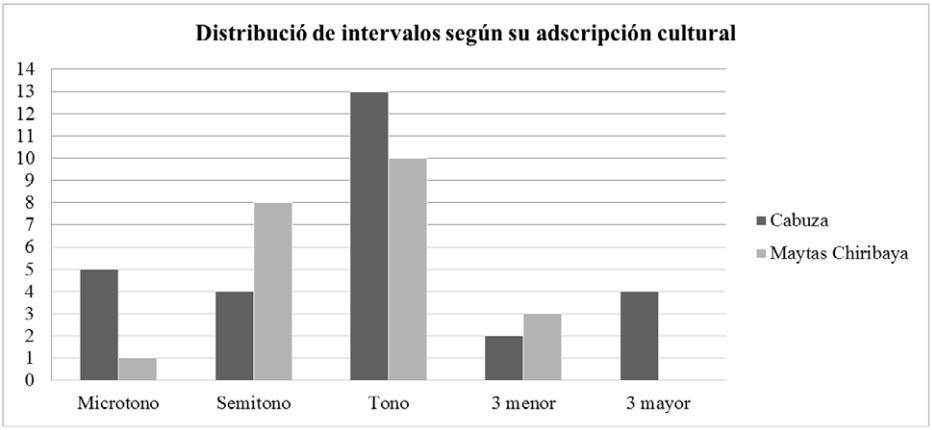
• Semitono (ST): Corresponde al intervalo en torno a los 100 cent. Dentro del sistema musical occidental es la unidad interválica más pequeña, también conocido como "medio tono" o "segunda menor". En la muestra analizada se detectaron 13 semitonos los cuales están mayormente representados mayoritariamente en Maytas-Chiribaya (62%).

• Tono (T): Es el intervalo conformado por la suma de dos semitonos. Se denomina también como "segunda mayor". Es el rasgo predominante dentro de la muestra con representación significativa en ambos contextos culturales. Por lo general estas sucesiones tienden a generar secuencias pentatónicas.

• Tercera menor (3m): Intervalo conformado por la sucesión de tres semitonos, o bien un tono y medio. Se conoce también como intervalos de "tercera menor". y está representado escasamente en Cabuza un (2) y tiene una mayor presencia en Maytas (3). Este rasgo musical viene a formar parte de lo que denominamos como intervalos extendidos los que amplían el rango de tono completo.

• Tercera mayor (3M): Intervalo conformado por dos tonos consecutivos. Se conoce también como intervalos de "tercera mayor". Tiene mayor presencia en el contexto cultural Cabuza (4) y es escaso en Maytas (0). Al igual que el anterior, este rasgo musical viene a conformar lo intervalos extendidos.

Es interesante también observar la distribución de dichos intervalos a partir de sus asociaciones culturales, algunos intervalos se encuentran mayormente representados en uno u otro grupo cultural. Esto podría estar representando rasgos aglutinantes o excluyentes.



6.- Conclusiones

Con los resultados obtenidos se pueden plantear varias conclusiones siempre desde un marco preliminar y dentro de un modelo de análisis en fase experimental. En términos generales nos encontramos frente a artefactos sonoros conformados por tubos de caña, dispuestos de manera escalonada, consolidados por un sistema de amarre con fibra animal (camélido sudamericano), en distintos colores, con amarre estructural de fibra animal con o sin travesaño de caña, la parte distal de los tubos se encuentran, por lo general, cerrados por medio de tapones de cucurbitáceas de unos 5 milímetros de espesor. Se observaron rasgos de uso en la embocadura (alisamientos en los bordes para suavizar el desplazamiento de la boca) y reparación de tubos quebrados con medio de la técnica de embarrilamiento de la zona quebrada.

Sobre el sistema de alturas sonoras, la utilización masiva de intervalos de 1 Tono (T) en la muestra arqueológica se podría interpretar como rasgos melódicos de carácter pentatónico que estarían funcionando como estructuras aglutinantes culturalmente entre ambos grupos (Cabuza –Maytas Chiribaya). Esto podría indicar un origen cultural común, formas musicales de cohesión social o bien prácticas sonora homogéneas.

Sería interesante vincular estos datos con experiencias de este tipo en otros sitios arqueológico en la zona andina. Si vinculamos esto con las investigaciones y teorías que se han generado para explicar la dinámica cultural del período Medio, podríamos estar observando influencias sonoras de grupos alto-andinos Tiwanaku en la zona de Arica o bien tratarse de manifestaciones musicales y sonoras locales.

Sobre las particularidades estilísticas (sonoras) de características excluyentes podemos mencionar que, entre los instrumentos musicales arqueológicos atribuidos a contextos Cabuza, hay una mayor presencia casi exclusiva de intervalos de tipo Microtono (MT) y exclusiva de intervalos de Tercera mayor (3M). Cabe señalar que ambos intervalos corresponden, a su vez, al intervalo más pequeño y al más grande de la muestra respectivamente. Se considera a este rasgo sonoro-musical como una particularidad estilística que se manifiesta de manera excluyente al contexto cultural Maytas-Chiribaya en la que este tipo de intervalos se encuentra ausente (3M) o casi ausente (MT) en este grupo determinado. Esto se confirma o refuta ampliando la muestra.

Los instrumentos musicales atribuidos a contextos Maytas-Chiribaya tienen una mayor presencia de Semitonos (ST) y Tercera menor (3m) que su similar

Cabuza. Esto indica una mayor utilización de este tipo de sonoridades en predominancia con el otro grupo cultural sin que esto tenga características excluyentes.

Desde nuestro punto de vista se confirma la hipótesis inicial que propone, que es posible utilizar los sistemas de afinación de artefactos sonoros prehispánicos como un indicador cultural susceptible de ser utilizado para contextos culturales del pasado. También se confirma (en parte) la segunda hipótesis propuesta que indica que dentro del período Medio coexisten varios sistemas musicales lo que representa un indicador de diversidad cultural para el período. Sin embargo consideramos que hacen falta aún más investigaciones en torno a los sistemas de afinación prehispánicos que contemplen un número mayor de instrumentos y contextos analizados.

Aunque podemos considera que las respuestas que se plantean en esta investigación pudiera resultar interesante, las nuevas preguntas que surgen a partir de esta investigación (Ej. perfiles bioantropológicos, análisis de materias, experimentación sonora, análisis acústicos, de marcas de uso, estudios etnoarqueológicos, etc.) son - a juicio nuestro – de una importancia aún mayor ya que nos permite proyectar a la Arqueomusicología como una disciplina con un gran futuro dentro de las Ciencias Sociales.

Agradecimientos: Agradezco al Museo Universidad de Tarapacá por facilitar el material y las dependencias para llevar a cabo el registro del material arqueológico. También agradezco al arqueólogo Juan Chacama Rodríguez por su apoyo incondicional y soporte basal en la perspectiva arqueológica regional. También agradecer de manera especial a los investigadores Adje Both y Arnaud Gerard por sus comentarios e información altamente valorada en este trabajo.

ANEXO FOTOGRÁFICO

Figura 4.- Flauta de Pan. Tumba 16, código 12105.1, procedencia Cabuza.

Figura 5.- Flauta de Pan. Tumba 16, código 12105, procedencia Cabuza.

Figura 6.- Flauta de Pan. Tumba 52, código 12226, procedencia Cabuza.

Figura 7.- Flauta de Pan. Tumba 92, código 12363, procedencia Maytas-Chiribaya.

Figura 8.- Flauta de Pan. Tumba 92, código 12364, procedencia Maytas-Chiribaya.

Figura 9.- Flauta de Pan. Tumba 105, código 12445, procedencia Cabuza.

Figura 10.- Flauta de Pan. Tumba 105, código 12446, procedencia Cabuza.

Figura 11.- Flauta de Pan. Tumba 105, código 12456, procedencia Cabuza.

Figura 12.- Flauta de Pan. Tumba 125, código 12514, procedencia Maytas-Chiribaya.

Figura 13.- Flauta de Pan. Tumba 144, código 12605, procedencia Maytas-Chiribaya.

Figura 14.- Flauta de Pan. Tumba 159, código 12700, procedencia Maytas-Chiribaya.

Figura 15.- Flauta de Pan. Tumba 164, código 1280, procedencia Cabuza.

Figura 16.- Flauta de Pan. Tumba indeterminada, código 26808, procedencia indeterminada.

Bibliografía

Agüero, Carolina

2000 Las tradiciones de Tierras Altas y de Valles Occidentales en la textilería arqueológica del valle de Azapa. En Chungara Revista de Antropología Andina No. 32:217-226. Arica-Chile.

Berenguer, José

Ms. Relaciones iconográficas a larga distancia en los Andes: nuevos ejemplos para un viejo dilema. Manuscrito.

2000 Tiwanaku: Señores del Lago Sagrado. Museo Chileno de Arte Pre colombino, Santiago-Chile.

Berenguer José y Percy Dauelsberg

1989 El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku. En Culturas de Chile Prehistoria: desde sus Orígenes hasta los Albores de la Conquista, editado por J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano, pp. 129-180. Andrés Bello, Santiago-Chile.

Chacama, Juan

2004 El Horizonte Medio en los Valles Occidentales del Norte de Chile (ca. 500 – 1.200 d.C.). En Chungara Revista de Antropología Andina, Vol. Especial: pp. 227-233. Arica-Chile.

Chacama, Juan y Alberto Díaz

2011 Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. Revista Musical Chilena, Año LXV, Julio-Diciembre, 2011, No.216, pp. 34-57. Santiago-Chile.

Dauelsberg, Percy

1961 La Cerámica de Arica y su Situación Cronológica. Trabajos Presentados al Encuentro Arqueológico Internacional de Arica y Cuadro Cronológico del Área Andina Meridional, pp. 23-32. Museo Regional de Arica. Arica-Chile.

1972-73 La Cerámica de Arica y su Situación Cronológica. En Chungara Revista de Antropología Andina Nº 1-2: 17:24. Arica-Chile.

Díaz, Alberto

2001 La Presencia Arqueológica de Zampoñas en los valles bajos de Arica. El Aporte de Guillermo Focacci Aste", En Revista Diálogo Andino, No 19, pp. 79-84. Arica-Chile.

Espoueys, Óscar

1972-73 Tipificación de cucharas de madera de Arica. VI Congreso de Arqueología Chilena, Boletín de Prehistórica, Número Especial. Universidad de Chile, Depto. Ciencias Antropológicas, y la Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago-Chile.

1974 Tipificación de los keros de madera de Arica. En Chungara Revista de Antropología Andina Nº 4:39-54, Universidad del Norte, Departamento de Antropología, Arica-Chile.

1993 Recopilación de fechados absolutos relativos al agroalfarero del valle de Azapa-Primera Parte. Boletín Sociedad Chilena de Arqueología 16-17:20-23 y 33-40. Santiago-Chile.

Espoueys Óscar, Virgilio Schiappacasse, José Berenguer, Mauricio Uribe

1995 En torno al surgimiento de la cultura Arica. Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena Tomo I: 171-185. Universidad de Antofagasta, Antofagasta-Chile.

Espoueys Óscar, Mauricio Uribe, Álvaro Román y Ángel Deza

1995 Nuevos Fechados por Termoluminiscencia para la Cerámica del Período Medio del valle de Azapa (Primera Parte). Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Tomo II: 31-53. Antofagasta-Chile.

Focacci, Guillermo

1990 Excavaciones Arqueológicas en el Cementerio Az-6 Valle de Azapa, 1ª Parte, Fase Cabuza. En Revista Chungara, No. 24/25, Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.

Palma, Julien, C. Prado, M. de los A. Villaseca

1995 Aporte metodológico al estudio de la cestería arqueológica. En Actas del XIII Congreso de Arqueología Chilena, pp. 157-164. Antofagasta.

Pérez de Arce, José

1994 Siku. Revista Andina, Año 11, No. 2. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas". Cuzco-Perú.

2004 Influencia Musical de Tiwanaku en el Norte de Chile: el caso del "siku" y la "antara". En Tiwanaku. Aproximaciones a sus contextos históricos y sociales. Mario Rivera y Alan Kolata (compiladores). Editorial Universidad Bolivariana. Chile.

Reynoso, Carlos

2008 PANPIPE-Análisis y Síntesis de Flautas de Pan. Modelo de Cálculo de Sonidos de Flautas de Pan en Base a las Dimensiones de los Tubos. Junio 29. Argentina http://carlosreynoso.com.ar/panpipes/

Schampke, Andro

2011 Música en el Período Medio del valle de Azapa, norte de Chile (ca. 500 a 1.200 años DC.). Una aproximación metodológica al análisis de sistemas tonales prehispánicos. Memoria para optar al título de arqueólogo. Universidad de Tarapacá. Arica-Chile.

2017 Indicadores de la prehistoria musical del norte de Chile. Las Flautas de Pan del sitio arqueológico Azapa-6, valle de Azapa. En Mundo Florido. Arqueomusicología de las Américas, Vol. 5. Pág. 11-23. Berlín-Alemania.

Sinclaire, Carole

1995 La Tradición de Fajas y Cintas trenzadas en el período Medio e Intermedio Tardío del valle de Azapa: Una proposición tipológica. En Revista Hombre y Desierto No.9 (2). Pp.55:68. Antofagasta-Chile

1998 Los gorros de cuatro puntas de la colección arqueológica Manuel Blanco Encalada: tipología y secuencia para el valle de Azapa, Arica. Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil Nº 3:1969-1984, Santiago-Chile

Ulloa, Liliana

1982 Evolución de la industria textil prehispánica en la zona de Arica. En Chungara Revista de Antropología Andina No.8, pp. 97-108. Arica-Chile

Uribe, Mauricio

1995 Cerámicas arqueológicas de Arica: I etapa de una re-evaluación tipológica (Período Medio y comienzos del Intermedio Tardío). En Hombre y Desierto Nº 9 (2): 81-96. Antofagasta-Chile

1999 La Cerámica de Arica 40 años después de Dauelsberg. En Chungara Revista de Antropología Andina, volumen 31, pp. 189-228. Arica-Chile.

Uribe, Mauricio, y Carolina Agüero

2001 Alfarería, textiles y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku. En Boletín de Arqueología PUCP, 5:397-426. Lima-Perú.

LA ANTARA EN EL ARTE MOCHE:
Performance y Simbolismo

Daniela La Chioma | danilachioma@gmail.com

Resumen

La antara es un instrumento sonoro frecuentemente representado en el arte moche, particularmente asociado a rituales y ceremonias ambientados tanto en el mundo de los vivos (*kay pacha*) como en el mundo de los muertos (*hurin* o *uku pacha*). Con esta contribución pretendemos presentar y discutir un corpus iconográfico moche protagonizado por parejas de antaristas. Proponemos un ejercicio interdisciplinario, en lo cual la combinación de la arqueología, la historia del arte, la arqueomusicología y la etnohistoria nos permite interpretar el papel que jugó la antara en las grandes ceremonias moche. Al llevar la discusión más allá del período prehispánico, identificamos algunas características simbólicas en las prácticas sonoras de la antara en el mundo moche, que pueden ser interpretadas a la luz de los fenómenos musicales andinos contemporáneos, como las tropas de sikuris.

Palabras Clave: *Arqueomusicología, cerámica, Moche, músicos, antara.*

Abstract

Antaras (andean panpipes) are frequently depicted on Moche Art. This sound instrument is particularly associated to rituals and ceremonies, in the world of the living (*kay pacha*) and in the world of the dead (*hurin* or *uku pacha*). In this article, we intend to present and discuss a Moche iconographic corpus that shows panpipe players as protagonists. We propose an interdisciplinary analysis, in which the combination of archaeology, art history, archaeomusicology and ethnohistory help us interpret the role played by the panpipes in the great Moche ceremonies. Beyond the prehispanic period, we identify some symbolic features of the moche sound practices with panpipes that can be interpreted considering contemporary Andean musical phenomena, such as the *sikuri* groups.

Keywords: *Archaeomusicology ceramics, Moche, musicians, panpipes.*

Introducción

Entre los repertorios iconográficos prehispánicos andinos, los del Intermedio Temprano, y especialmente el moche, son los que más ofrecen referencias sobre las prácticas musicales de sus respectivas sociedades (Hoyle 1985; Bellenguer 2007: 49; La Chioma 2012, 2016: 63; Sánchez 2013: 68-69). Entre todos los instrumentos sonoros utilizados por los moche, la antara ha sido el más representado en su arte (La Chioma 2016: 281), apareciendo asociada a muchos tipos de personajes distintos, sean señores de alto rango, divinidades, animales u otros seres sobrenaturales.

Estudios etnomusicológicos atestiguan que la antara es un instrumento sonoro cargado de una fuerte simbología en el mundo andino contemporáneo, especialmente en el altiplano peruano-boliviano (Baumann 1996; Stobart 1996; Bellenguer 2007; Romero 2007: 9; Sánchez 2013: 17). Esta importancia es incontestablemente heredada del sistema cosmológico prehispánico. Los elementos que conforman esta cosmovisión y que confieren a la antara su eficacia simbólica son verificables en los datos arqueológicos del mundo prehispánico (Gruszczisnka 2006, 2014; La Chioma 2013, 2016) bien como en fuentes etnohistóricas (Gruszczisnka 1995; Hocquenghem, 1996; La Chioma 2013). Indudablemente, la importancia simbólica de la antara se refleja directamente en la performance del instrumento, lo cual es largamente utilizado en diferentes rituales y ceremonias colectivas de las comunidades del altiplano

andino. También en el mundo prehispánico la antara era ampliamente utilizada en ceremonias colectivas. Sus tocadores, ademas que intérpretes de canciones, eran individuos con roles de alto rango en el ámbito político-religioso.

Según Hoyle (1985: 23) la evidencia más antigua de antaras en la costa norte peruana remontaría al inicio del Período Formativo[1]. Figurinas de cerámica con representaciones de antaras, supuestamente de la cultura Salinar, también habrían sido encontradas en el Valle del Jequetepeque (ibid.). De hecho, hay artefactos de cerámica con representación de antaras del Formativo Final, especialmente Virú-Gallinazo, en colecciones de museos, como en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera[2]. Así, los instrumentos sonoros adoptados por los moche en sus prácticas rituales eran, en gran parte, herencia cultural de la parafernalia sonora Chavín – Cupisnique, que habría influenciado las culturas del Formativo Final, como Salinar y Virú-Gallinazo (Hoyle, 1985: 31). La antara ha sido uno de los muchos instrumentos sonoros incorporados por los moche, pero no fue creada por ellos. Las razones para esta incorporación pueden haber sido rituales y ontológicas pues más que un instrumento sonoro, la antara era un objeto de gran valor cosmológico.

Romero, al considerar el sentido y el valor simbólico de la antara para los pueblos andinos, y también para el Perú como nación, ha enfatizado las cuestiones identitarias y comunitarias, recordándonos que la circunscripción de significados que este instrumento puede tener es proporcional a su antigüedad:

> La antara en el Perú es más que un instrumento musical propiamente dicho. Es un icono cultural que materializa múltiples significados. Es un elemento para la construcción de redes sociales y alianzas comunitarias. Y no menos importante, es una metáfora de identidad para los pueblos, las regiones, y para la nación en su conjunto. La importancia de la antara, la zampoña, el siku o la flauta de Pan (entre muchos otros nombres) va inclusive más allá, porque transita por todas las etapas históricas del Perú. (Romero 2007: 9).

La antara posee valor histórico, legitima y consolida la identidad andina. Esto se da tanto por sus origines remotos y su pujante permanencia en las prácticas sonoras andinas, cuanto por la integración que este instrumento promueve actualmente en los rituales de los más diversos grupos andinos contemporáneos (*ayllus*).

1.– Las flautas longitudinales en juego (antaras) hacen su aparición en la costa norte a partir del Formativo Superior habiéndoseles encontrado en Chicama, Virú y Moche en épocas correspondientes a Salinar (...) (Hoyle, 1985: 23).

2.– Museo Larco, Catálogo en línea: ML016305, ML016310, ML016311, ML016312.

Algunas fuentes coloniales mencionan la viva preocupación de los conquistadores al emprender la destrucción masiva y la prohibición de los instrumentos sonoros autóctonos, entre ellos la antara, con el fin de imposibilitar la continuidad de los ritos.

> Durante los primeros siglos luego de la conquista de Sudamérica, las autoridades eclesiásticas han intentado en vano suprimir las flautas y tambores nativos, los cuales se consideraban como registros de rituales paganos.
>
> Un misionero jesuita del siglo diecisiete en el Perú ha reportado orgullosamente a sus superiores que él había destruido personalmente a 605 grandes y 3418 pequeños tambores y flautas en los pueblos peruanos. En 1614, el arzobispo de Lima ordenó el confisco y destrucción de todos los instrumentos musicales indígenas en su arzobispado. Aquellos encontrados en posesión de los objetos prohibidos eran punidos recibiendo trescientos latigazos en plaza pública y después llevados por las calles sobre una llama. (Slonimsky 1946 apud Olsen 2002: 4).

Estos testigos demuestran la importancia ritual de los instrumentos sonoros, y en especial de la antara, en el antiguo Perú. Aunque las mezclas muy propias de los procesos de conquista y colonización hayan resignificado las prácticas musicales, la antara sigue conservando su enorme carga simbólica, especialmente en el altiplano del Lago Titicaca.

En estas comunidades la forma más conocida de expresión musical son las tropas de sikuris, largamente debatidas por los estudios etnomusicológicos (Baumann 1996; Bellenguer 2007; Sánchez 2013: 89-90). Los conjuntos de sikuris son constituidos por un gran número de duplas de antaristas, formando tropas que pueden llegar al centenar de músicos. Hay una gran variedad de tipos de antaras (como *julajulas, lakitas,* etc.) y de tropas, pero el concepto fundamental subyacente a todas estas variaciones es el dualismo del sistema de *ira-arka*, lo cual detallaremos más adelante.

Curiosamente la iconografía moche, específicamente en la del Período Medio en la región Moche sur, correspondiente a la fase IV de Rafael Larco, tiene considerable cantidad de músicos, en especial antaristas actuando en parejas, tanto en el mundo de los vivos (*kay pacha*) cuanto en el mundo de los muertos (*uku pacha*). Aquí nos dedicaremos a analizar un grupo de piezas moche, todas vasijas de línea fina, con representaciones de antaristas de alto rango tocando en parejas.

Nuestra metodología de análisis es fundamentada en una perspectiva semiótica, en la cual se realiza un análisis sistemático de los artefactos arqueológicos mochica con representaciones iconográficas de músicos, ordenando, comparando y reordenando las partes mínimas de la composición visual, también conocidos como *sememas*. Se observan los rasgos físicos de los personajes, sus atributos de poder y contextos narrativos. También se lleva en cuenta la morfología de las vasijas.

Partimos de la premisa de que la intensificada producción de vasijas representando importantes ceremonias con músicos se insería en un programa de producción de cerámica controlado por las élites (Russel & Jackson 2001: 159). La iconografía legitimaba la posición de estas elites como celebrantes de los ritos y por lo tanto, detentoras del poder político y religioso. El sonido producido en las grandes ocasiones ceremoniales o bélicas de las elites era uno de los soportes de esta legitimación, ya que tales ritos exigían un alto grado de teatralización para que fuesen validados como las ceremonias oficiales del mundo mochica. La música, al ordenar y guarnecer los eventos oficiales de estas elites conformaba uno de los elementos fundamentales de la sustentación de este modelo ceremonial y religioso (Scullin 2015: 82-83; La Chioma 2016: 96, 310). Por esta razón sus productores, los músicos, eran individuos inseridos automáticamente en los rituales exclusivos a los oficiantes y gobernantes.

Los Sacerdotes Guerreros y los cultos oficiales

Uno de los personajes de alto rango más conocidos en la iconografía moche es el Sacerdote Guerrero con atributos de búho, llamado personaje "D" por Donnan (1975) y presente en la Ceremonia de Sacrificio (figura 1). Por estar conectado con el búho y las fuerzas nocturnas del *hurin*, nos referiremos a él como Señor Nocturno (La Chioma 2016: 82). Sus atributos son por lo general la túnica de placas de metal y el tocado con diadema en forma de V con un rostro representado en el centro. Muchas veces aparece mirando arriba y batiendo palmas. En algunas imágenes aparece usando un tocado de pulpo (figura 2). Está presente en muchas de las escenas moche del Período Medio (100-400 d.C.), referente a la fase IV en la cronología de Rafael Larco.

La etapa de excavación del 2007 en la Huaca Rajada - Sipán, dos décadas después de los famosos hallazgos del Señor de Sipán y su comitiva, evidenció tres nuevas tumbas, llamadas Tumbas 14, 15 y 16, pertenecientes en distin-

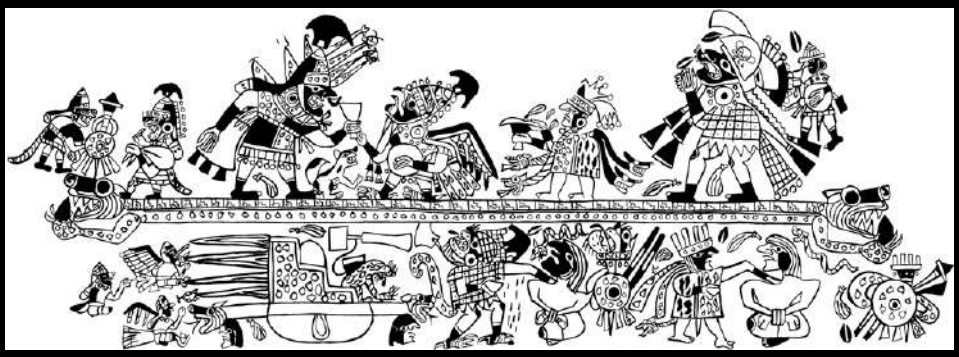


Figura 1. Roll Out de la Ceremonia del Sacrificio. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963–2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

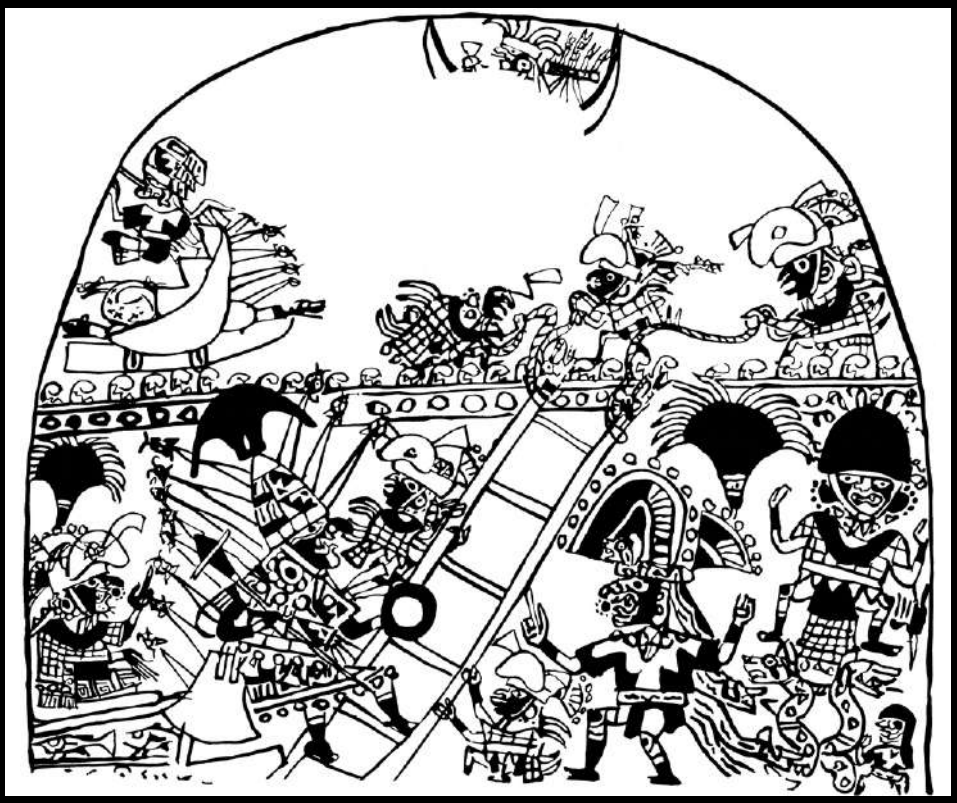


Figura 2. Roll Out del Tema de la Escalera. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963–2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

tas etapas constructivas de la huaca. Las tumbas 15 y 16 han sido fechadas en el período Moche Inicial, mientras que la Tumba 14 sería perteneciente al período Moche Medio[3] (Chero 2013: 24). Como constatado por Alva & Chero (ibíd.), el individuo encontrado en la Tumba 14 (figura 3) tenía como atributos los mismos elementos asociados al Señor Nocturno en la iconografía, como el tocado en V, el tocado de pulpo, la copa y la túnica de placas de metal, que están hoy expuestos en el Museo de Sitio Huaca Rajada.

Estos individuos eran parte de una clase de Sacerdotes Guerreros cuyos atributos de poder y los roles ceremoniales estaban íntimamente relacionados a las fuerzas de la divinidad Búho. Según Chero (2013: 67) las élites de Sipán probablemente oficiaban los rituales como la Ceremonia del Sacrificio. La divinidad Búho, contraparte mítica del Señor Nocturno terrenal, es identificada, en las palabras de Chero "como el guardián y señor de la noche (…) que habita las entrañas de la tierra, rige los destinos del mundo de abajo y era responsable por el crecimiento de las plantas en cuyo nombre habrían realizado sacrificios humanos". (ibíd.). En la cosmología moche, los búhos están conectados al inframundo, a los muertos y a los ancestros:

> In Moche mythology, owls are considered as sacrificers, protectors of the harvest, or guides leading the bodies of the dead toward the world of the ancestors. Owls' natural behaviors and predation techniques inspired their roles in Moche mythology. Owls kill prey, carry them in flight, and protect harvests by eating rodents (…). (Bernier 2010: 106).

El individuo de la Tumba 14 ha sido enterrado en un ataúd de madera reservado a los personajes de más alto status, como el Señor de Sipán y el Sacerdote (Chero 2013: 100). Estudios de antropología física confirmaron que se trataba un individuo del sexo masculino entre 30 y 40 años de edad (ibíd.). Más de doscientas piezas de cerámica fueron encontradas asociadas a él, incluyendo instrumentos sonoros: un par de antaras de cerámica, nueve pututos miniatura y siete trompetas de cerámica en formato de caracol, como se puede observar en la figura 3.

En su ajuar funerario también se ha encontrado un tocado de tentáculos de pulpo, usado por el personaje en narrativas moche más tardías (figura 5).

3.– Nuevos fechados radio carbónicos realizados recientemente demuestran que la última etapa constructiva del edificio, relacionada al Señor de Sipán y al Señor de la Tumba 14, se dio entre los siglos VII y IX d.C. (Chero, comunicación personal, 2016), información que los situaría en el Período Moche Tardío y no Moche Medio. Estos resultados todavía están siendo evaluados por Walter Alva y Luis Chero imposibilitando una discusión detallada de los recientes descubrimientos.

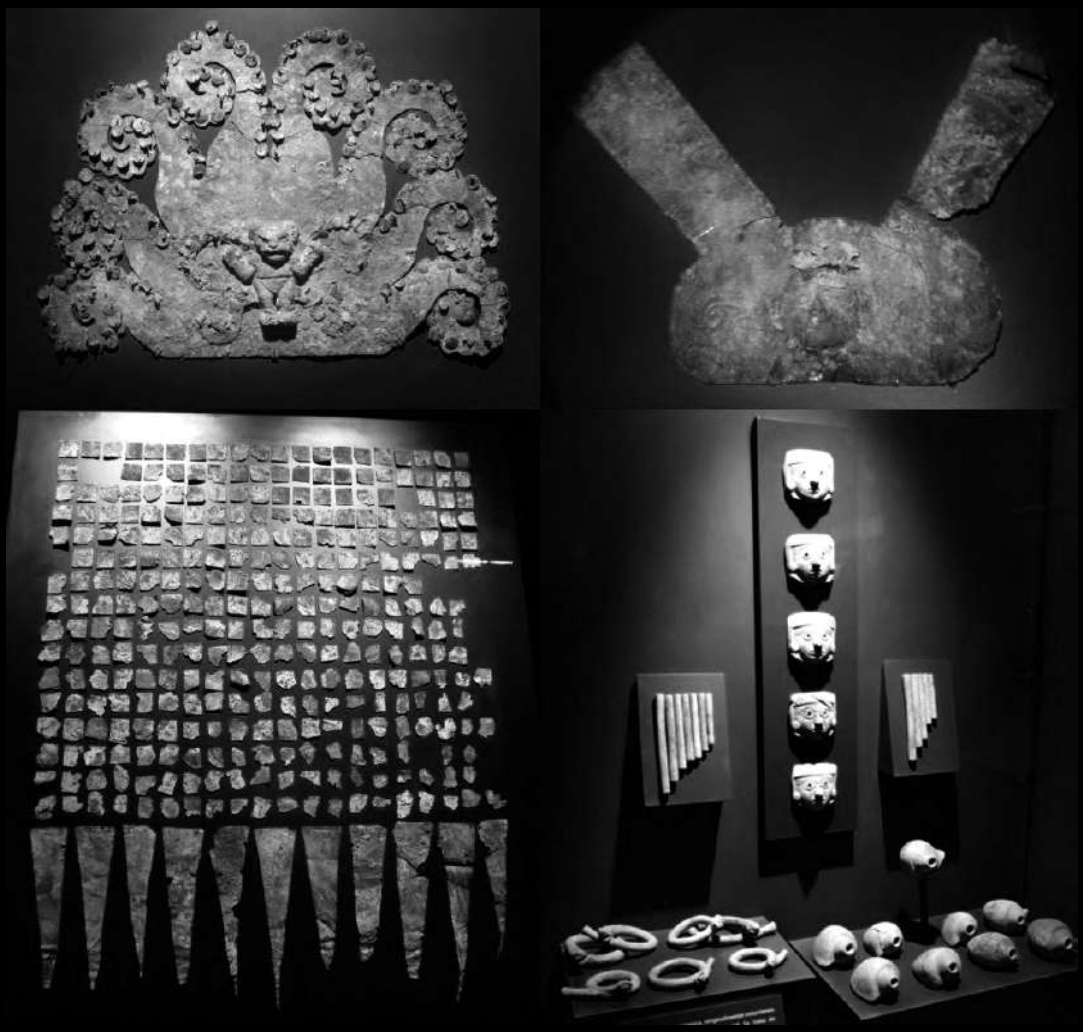


Figura 3. Artefactos encontrados con el Señor de la Tumba 14 de Sipán. Museo de Sitio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Fotos de la autora, 2012.

En la figura 6 observamos el *roll out* de una vasija de asa estribo perteneciente al *Fowler Museum de Historia Cultural* de Los Ángeles. Es una pintura en línea fina, muy característica de la fase IV (Período Medio de la región Moche Sur).

La imagen presenta seis músicos: cuatro antaristas (identificados como A, B, C y D) y dos trompetistas en tamaño menor (designados con los números 1 y 2). Mientras los antaristas A, B y C tienen en común la túnica lisa y la capa aparentemente hecha de plumas, el antarista D tiene atributos distintos: presenta una túnica de placas cuadrangulares y una capa lisa. Los tocados y vestimentas son todos característicos del Señor Nocturno. Todos usan orejeras circulares, y sus mismas antaras presentan apéndices de cabeza humana con orejeras circulares. Los antaristas a la derecha tienen sus instrumentos unidos por una cuerda. Además, un pututo (*Strombus galeatus*) y una concha *Spondylus* fluctúan en el espacio vacío entre el último y el primer músico. Intercalando los antaristas se encuentran los dos trompetistas menores, cuyos instrumentos en forma de espiral tienen representación de cabeza de felino en la extremidad, como muchos ejemplares presentes en colecciones de museos[4]. Ambos visten túnicas, capas y cascos cónicos y presentan pintura facial. También llevan clavas, las cuales evidencian que, o son guerreros, o son los asistentes de los protagonistas, cargando sus armas de guerra. Es muy clara la diferencia de escala entre los personajes que tocan trompetas y los que tocan antaras. Además de la diferencia de tamaño, la indumentaria de los trompetistas es más sencilla. Los antaristas, por su parte, presentan exactamente los mismos atributos de poder de los Sacerdotes Guerreros. Más específicamente, en el caso del músico D, hay una relación directa entre sus atributos y los del Señor Nocturno: la túnica de placas cuadrangulares y el tocado en V

No son solamente los atributos de poder y las vestimentas que el Sacerdote Guerrero de la Tumba 14 y el Señor Nocturno presentan en común. Han sido encontrados en la Tumba 14 exactamente los mismos instrumentos sonoros representados en la pieza del *Fowler Museum*: dos antaras, siete trompetas en forma de espiral (como las tocadas por los músicos menores de la escena) y nueve pututos, todos en cerámica (La Chioma 2013, 2014, 2015, 2016 a, 2016b) que están expuestos en el Museo de Sítio Huaca Rajada – Sipán. Las cabezas antropomorfas en cerámica, también encontradas en la tumba 14, son las mismas observadas en los apéndices de las antaras dibujadas en la pieza del *Fowler Museum*, pero sin los tocados en V.

4.- Ver catálogo en línea del Museo Larco (http://www.museolarco.org/coleccion/catalogo-en-linea/), piezas: ML016180, ML016183, ML016184, ML016211.

Figura4. Señor Nocturno al centro y artefactos encontrados en la Tumba 14 de Sipán. Museo de Sítio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Fotos de la autora, 2012

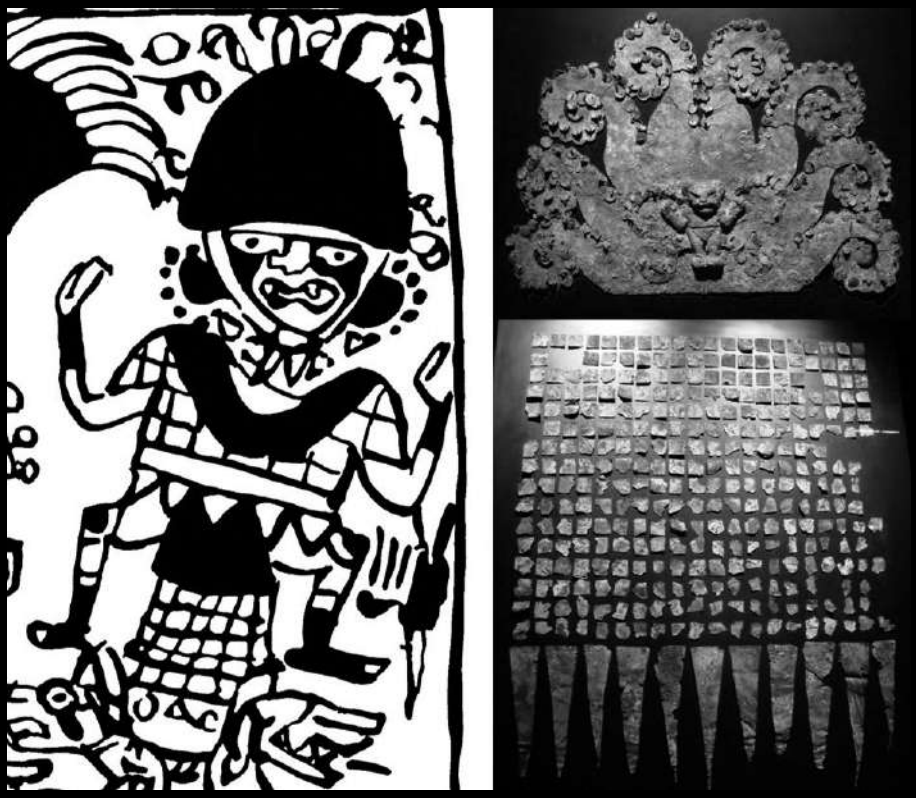


Figura 5. Detalle de escena con Señor Nocturno usando tocado de pulpo y tocado de tentáculos de pulpo encontrado en la Tumba 14 de Sipán. Museo de Sítio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Fotos de la autora, 2012.

Las hipótesis de Sánchez (2013) y Mansilla (comunicación personal, 2014) sobre las antaras de Sipán eran, que, mientras las miniaturas en cerámica, como los pututos y las trompetas no sonaban, las antaras de hecho sonaban.

Los estudios de antropología física de las alteraciones mandibulares de un individuo pueden aclarar el hábito de soplar instrumentos de viento. En el año 2006, un estudio conducido por Elsa Tomasto ha confirmado, con base en las alteraciones mandibulares de un hombre nasca enterrado con 14 antaras, que él también las había tocado. Según Chero (2013: 100) los análisis de antropología física del señor de la Tumba 14, llevadas a cabo por Melissa Lund, indican erosiones mandibulares y dentales severas causadas por actividades cotidianas, posiblemente la masticación de la coca:

> El severo desgaste dental estaba acentuado en los dientes superiores e inferiores del lado derecho, hecho que puede deberse a una patología por lesión en la articulación temporo-mandibular o a factores culturales como la masticación de coca como parte de actividades rituales. (Chero 2014: 100).

Chero no menciona si tales alteraciones podrían haber sido causadas por la práctica de soplar instrumentos de viento, pero aunque no se compruebe tal información para el individuo de la Tumba 14, el hecho de haber sido encontrado asociado a las tres categorías de instrumentos representadas en la vasija de *Fowler Museum* y, sobre todo, a los mismos atributos de poder del Señor Nocturno, demuestra que el Sacerdote Guerrero de la Tumba 14 y el Señor Nocturno de la iconografía comparten la misma persona social, la cual por su vez está directamente asociada a antaras.

Es interesante que los mismos elementos asociados a los trompeteros, como las trompetas en espiral, los pututos y las clavas de guerra, también hayan sido encontrados en la Tumba 14. Una suposición es la de que estos objetos pertenecieran a los Sacerdotes Guerreros y que, al actuar en batallas y/o rituales públicos de gran magnitud, eran ayudados por sus asistentes que cargaban sus pertenencias. A medida que las diferentes fases del ritual se sucedían, los Sacerdotes Guerreros usaban uno u otro instrumento. Tal suposición es frágil frente a los datos iconográficos que demuestran claramente que los personajes menores no solamente cargan las trompetas, sino que las tocan efectivamente. ¿Por qué razón, entonces, los instrumentos tocados por los personajes secundarios en la iconografía están asociados a la persona social del Señor Nocturno en la Tumba 14? No nos parece coherente que, en una escena de batalla ritual justamente los guerreros, con porras de guerra y cascos, sean menos importantes que los músicos. Estos pequeños auxiliares no usan vestuario de guerra,

como protector coxal, pectorales o escudos, simplemente la túnica, capa y el casco oblongo. Según Chero (2013: 127) "las clavas de guerra se relacionan con las clases militares mochica y han sido encontradas sin excepción en todas las tumbas registradas hasta ahora." Además, las nueve miniaturas de guerreros encontrados en la Tumba 14 (figura 7) seguramente aluden al rol social del individuo. Todas estas evidencias refuerzan el rol de estos individuos como Sacerdotes Guerreros, con atribuciones bélicas, además de sacerdotales.

El *roll out* de Mc Clelland (figura 6) posiciona el pututo y el *ulluchu* al lado del músico A, claramente por una decisión de la artista de empezar el dibujo a partir del encuentro del asa estribo con la cámara de la botella. Pero en la vasija original[5] se observa que ambos elementos se encuentran entre los músicos A y D, o sea, no están directamente relacionados a un músico solamente. Pututos y *ulluchus* son ampliamente relacionados al Señor Nocturno en el repertorio iconográfico moche (Golte 2009: 329), pero no es posible atribuir estos elementos iconográficos a apenas un músico en la vasija. Actualmente en las ceremonias del altiplano los pututos pueden estar asociados a los comandantes de los grupos de antaras. Es muy probable que el Señor Nocturno tuviera la incumbencia de tocar estos instrumentos sonoros al oficiar un determinado ritual. Las batallas rituales y la Ceremonia del Sacrificio, por ejemplo, son ocasiones en las cuales posiblemente los Señores Nocturnos cumplían este rol.

Las comitivas de los "sikuris" moche: Interpolación y tinku

En la iconografía moche, todas las representaciones pictóricas de tocadores de antaras, sean en relieve o línea fina, los presentan en duplas. Muchas piezas escultóricas igualmente presentan antaristas actuando en duplas y, en raros casos, músicos individuales (ver La Chioma, 2012). Esta forma de organización de la producción sonora con las antaras es recurrente tanto en los registros arqueológicos andinos prehispánicos como en la producción sonora contemporánea, especialmente en las comunidades del altiplano del lago Titicaca.

Las antaras son instrumentos sonoros con fuerte simbolismo y están profundamente relacionadas a los conceptos andinos de dualismo y complementariedad. Autores como Valencia (1982), Baumann (1996), Bolaños (2007) y Bellenguer (2007) ya atentaron para la relación entre las parejas de antaras en la iconografía mochica y las agrupaciones actuales. En este artículo proponemos un análisis más pormenorizado de esta iconografía.

5.– Verificar catálogo en línea del Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles. (http://www.fowler.ucla.edu/collections/)

Figura 6. Roll Out de la Botella del Fowler Museum. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963–2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

Figura 7. Detalle de las miniaturas de guerreros encontrados en la Tumba 14. Museo de Sítio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Fotos de la autora, 2012.

Figura 8. Roll out de vasija de asa estribo del Museo Etnográfico de Berlín con representación de músicos. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963–2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

La vasija del *Fowler*, ya señalada anteriormente, y la del Museo Etnográfico de Berlín (figura 8) contienen una escena extremamente relevante para nuestro análisis, pero raramente encontrada en las colecciones arqueológicas.

En ambas piezas, cuatro tocadores de antaras ricamente paramentados son intercalados por trompeteros. Entre los antaristas hay variaciones en los tocados, túnicas y capas, a pesar de utilizar el mismo tipo de vestimenta y orejeras circulares. Se nota en ambas escenas, que los músicos con las vestimentas iguales se intercalan.

En la pieza del *Fowler Museum* los músicos A, B y C presentan exactamente las mismas túnicas, mientras el músico D (Señor Nocturno) usa la túnica de placas de metal, como he señalado anteriormente. Los músicos B y C comparten el mismo tipo de capa, aparentemente de plumas, mientras A y D usan capas con estampas que no se repiten en el grupo. Todos los tocados son formados por dos partes principales: una diadema semicircular con dos astas diagonales (en V) y un aplique trasero de plumas en forma de abanico. La parte frontal de los tocados de los músicos C y D se repiten, mientras las partes posteriores de los tocados de A y D son idénticas, bien como las partes traseras de los tocados de B y D. En las partes frontales de los tocados de C y D hay caras de felinos, mientras B usa tocado de búho y A no presenta ninguna cabeza de animal.

En un análisis de los atributos compartidos por los músicos en esta escena, llegamos a la tabla presentada a seguir:

Dupla o Trío	Comparten	Elementos em común
A-B	Túnica	1
A-C	Parte ulterior del tocado y túnica	2
A-D	-	0
A-B-C	Túnica y Capa	2
B-D	Parte ulterior del tocado	1
C-D	Parte frontal del tocado	1

Tabla I. Atributos compartidos por antaristas en la pieza del *Fowler Museum of Cultural History*

Se notan similitudes importantes entre A y C y entre C y D, respectivamente. La última pareja esta frente a frente y tiene sus antaras unidas por una cuerda. A y D, por su parte, no comparten ningún elemento común. Todas las antaras presentan apliques de cabeza humana, ya mencionados en la descripción que hicimos previamente de la Tumba 14 de Sipán. Los trompeteros presentan escasas diferencias, apenas en las estampas de sus capas. Además, la punta de la porra de guerra del trompetero 1 es oscura, mientras el trompetero 2 presenta plumas en el casco. A la excepción del antarista D, todos los otros músicos, incluyendo los trompeteros, están direccionados para la derecha.

En el *roll out* de la pieza del Museo Etnográfico de Berlín (figura 8), también dibujado por Mc Clelland, observamos nuevamente a cuatro antaristas, y el doble de trompeteros en relación a la pieza del *Fowler*. Todos los antaristas presentan atributos de Sacerdotes Guerreros: tocados elaborados conformados por diadema frontal y aplique de plumas trasero, túnicas, capas, orejeras circulares, a la manera de los antaristas de la pieza del *Fowler*. Igualmente, los atributos se interpolan entre los personajes. Algunos comparten el mismo tipo de tocado, plumas, túnica o capa. Apenas A y C presentan diademas, el primero en formato semicircular y el segundo semilunar. Nuestro análisis de estos atributos nos ha llevado a la siguiente tabla:

Dupla o Trío	Comparten	Elementos em común
A-B	Parte ulterior del tocado	1
A-C	-	0
A-D	-	0
B-C	Parte frontal del tocado, capa y túnica	3
B-D	Capa	1
C-D	Parte ulterior del tocado y túnica	2

Tabla II. Atributos compartidos por antaristas en la pieza del Museo Etnográfico de Berlín.

Los antaristas B y C presentan prácticamente todos los atributos idénticos, a la excepción de algunas diferencias en el tocado, como la presencia de diadema semilunar en C. Además, B está representado en escala menor. El hecho de que estos dos antaristas comparten la parte frontal del tocado, la cual corresponde a un mamífero (felino o zorro), es un dato importante. A y D, por su parte, no comparten ningún atributo en común, tal como ocurre en la pieza del *Fowler* con A y D. Todos los trompeteros están direccionados para la izquierda, mientras los antaristas forman parejas que se posicionan frente a frente, con A y C mirando a la derecha, y B y D para la izquierda. Los atributos de los trompeteros varían más que en la pieza del *Fowler*, alternándose entre túnicas claras y listadas, y capas negras y estampadas. Las trompetas también presentan variaciones.

Ambas piezas tienen los siguientes rasgos en común:

- Presentan grupos de tocadores de antaras intercalados con trompeteros en menor escala;
- Los antaristas aparecen organizados en parejas, tocando frente a frente (a excepción de los músicos A y B de la pieza del *Fowler*);
- Algunos antaristas están representados en escala mayor que otros;
- Los atributos de los antaristas son interpolados, de manera que algunos comparten partes de tocados o vestimentas idénticas, mientras otros presentan diferencias en estos elementos. El análisis de los atributos ha

demostrado que los antaristas A y D (siempre el primero y el ultimo de la fila, cuando las imágenes son pasadas para el plano bidimensional) no presentan atributos en común en ninguna de las piezas, mientras los antaristas B y C (centrales) y C y D presentan atributos en común en ambas. Los antaristas designados con la letra A son, por lo general, los menos semejantes a los otros, con rasgos únicos (la capa y la diadema en la pieza del *Fowler* y la estampa en la vestimenta y diadema en la pieza de Berlín).

• En ambas imágenes, por lo menos una dupla repite el animal de la parte frontal del tocado: C y D en la pieza del *Fowler* y B y C en la pieza de Berlín. Los antaristas restantes presentan apliques frontales de tocados exclusivos, que no se repiten.

Recorreremos a los estudios etnomusicológicos con el objetivo de discutir cuestiones de jerarquía, posición social y dualismo en estas escenas, considerando siempre la relevancia de la práctica musical andina organizada en pares. Tal paralelo ha sido mencionado por diversos musicólogos al considerar tales escenas, pero buscamos aquí un análisis más detallado de estas relaciones y, especialmente, un análisis semiótico a partir de una perspectiva de la Arqueología y la Historia del Arte.

Estudios etnomusicológicos diversos vienen demostrando, a lo largo de décadas, que la antara es tradicionalmente un instrumento de aspecto dual y, por lo tanto, siempre tocado en parejas, siguiendo los principios fundamentales de la cosmovisión andina. Las antaras son utilizadas en ocasiones comunales importantes, sean celebraciones agrícolas o días santos. En estas circunstancias se forman grandes grupos o tropas constituidas por duplas de músicos (Baumann 1996: 16-17; Stobart 1996: 68; Canedo 1996: 83; Olsen 2002: 93-94; Sánchez 2013: 91-92). Las zonas de mayor recurrencia de estas prácticas son, actualmente, el altiplano del lago Titicaca, con hablantes tanto de quechua como de aymara, la sierra central y sur del Perú, de habla quechua y zonas de habla quechua en Bolivia, como Potosí y Cochabamba. En estas áreas se han concentrado los estudios más notables sobre las prácticas musicales andinas contemporáneas (Baumann 1996; Canedo 1996; Stobart 1994, 1996, 2006; Bellenger, 2007).

El acto de tocar antaras en parejas ratifica una lógica simbólica de complementariedad, reproducción y encuentro (relacionado al concepto de *tinku*), fundamental en las estructuras andinas de pensamiento. Por lo general, una de las antaras de cada par presenta características distintas a su contraparte. La

diferencia puede ser cuanto a las notas, la escala o la cantidad de tubos, y en la presencia o ausencia en la apertura de la extremidad de los tubos. Es un consenso entre los musicólogos que mientras la antara *Ira*, asociada al principio masculino y al *hanan* lidera, la antara *Arka*, asociada al principio femenino y al *hurin*, responde (ibid., Canedo 1996: 85; Bellenger 2007: 136; Olsen 2002: 96; La Chioma 2012:37):

> "Each counterpart of a panpipe pair has a female or male connotation. This interpretation is provided by the native terminology as well as by the emic explanation of the musicians. Ira is the dominant male-oriented instrument that usually starts the melody and leads the panpipe playing, while arka, its complement, follows. Ira and arka are blown by two players in a hocket-like technique, that is, when ira plays one to four notes, arka rests and then continues the melody while ira rests, and so on. In this way arka and ira combine their notes to create a particular melody that results from an interlocking and complementary interplay. (…) The Aymara word ira or irpa denotes "leader" or "the one who leads" and represents a male principle, according to the campesinos. (…) The Aymara word arka/ arca denotes the female and weaker counterpart, "the one who follows"." (Baumann 1996: 31).

El uso individual de la antara no está bien visto socialmente, y es justificable solamente en ocasiones específicas, como relata Canedo:

> De hecho, los músicos campesinos andinos, no conciben el tocar solos e incluso tal hecho está mal visto por la comunidad (…) En Quiabaya, el uso de un siku ira y arka por un mismo músico tiene funciones específicas vinculadas a la composición o para repetir una pieza que se tiene que ensayar. (…) Resulta interesante notar que a esta manera de tocar se le llame ch`usillada (del adjetivo quechua ch`usu), uno de cuyos significados es "vacío" o "con poco soplo" (…) y solo es practicada fuera del ámbito de lo social. (Canedo 1996: 101).

Desde la selección de las materias primas, el proceso productivo de las antaras en una comunidad sigue rigurosamente los patrones adecuados a una tropa. Todo el ciclo de vida de estos artefactos está condicionado a ser colectivo, desde la producción hacia el descarte (La Chioma 2012: 61). Las flautas son producidas, consagradas, tocadas y probablemente, descartadas en conjunto[6]. Bellenguer (2007: 174) menciona una ceremonia en la Isla de Taquile, lado

6.- En el período Intermedio Temprano en la costa sur, las antaras eran rotas intencionalmente y enterradas después de su uso, como atestado por las excavaciones de Orefici en Cahuachi, centro ceremonial Nasca. Sobre este tema ver: Gruszczynska 2006: 81.

peruano del Lago Titicaca, denominada *Siku Arichi*, en la cual todos los nuevos conjuntos de antaras deben ser producidos por un maestro y consagradas.

> Esta cerimônia é praticada com todos os músicos na casa de uma das autoridades da ilha (alferado). As antaras não são produzidas por cada músico pertencente ao grupo de sikuris, mas por um mestre experiente que fabrica o conjunto todo. A necessidade de consagrar o conjunto de antaras na presença do mestre e de um sacerdote expressa o caráter sagrado dos instrumentos e, portanto, sua relação com a cosmovisão e a religiosidade. O mestre produtor das flautas também é um músico e tem uma função importante no ritual. (La Chioma, 2012: 61).

Stobart (2006: 145) cuenta que, en Kalankira (Potosí, Bolivia), la Cruz del Tata Mayor, símbolo de la Fiesta de la Cruz de Mayo, tiene un grupo de guardianes formado por hasta diez hombres, liderados por un dúo, un individuo del *hanan* y otro del *hurin*. El rol del líder del abajo (o la izquierda), el mayura, es, según Stobart, *interesante desde una perspectiva musical*, ya que él es responsable por adquirir un nuevo conjunto de flautas, enseñar la melodía a los músicos y asegurar que la melodía sea bien ejecutada durante el ritual, para que no haya errores (ibíd.). Además, para disciplinar los músicos y bailarines, el líder carga un látigo para ser usado en sus piernas caso cometan errores de performance e interpretación.

Los datos recopilados por Bellenguer y Stobart evidencian la jerarquía en las tropas. Hay un líder en la tropa de antaras, o sea, un músico que se destaca de todos los otros y tiene más atribuciones. En la iconografía moche son nítidas las diferencias de jerarquía entre los tocadores de antaras, incluso en las piezas arqueológicas previamente mencionadas. Varias piezas que componen el conjunto de antaras sufren variaciones, que deben ser consideradas por el maestro productor (Bellenguer 2007: 174). En cada región o festividad se utiliza un tipo particular de conjunto. Los *Jula-Julas*, por ejemplo, son grupos cuyas antaras presentan una única fila: el *Ira* lleva cuatro y el *Arka* lleva tres tubos. Las más grandes (*Machu*) son tocadas por los músicos mayores y más respetados de la comunidad (Baumann 1996: 32-33). La categoría de sikus, por otro lado, presenta antaras de doble fila: el *ira* presenta dos filas de siete tubos cerrados y el *arka* presenta dos filas de seis tubos abiertos (ibíd.). El conjunto denominado *Lakitas* presenta antaras de dieciséis tubos (el *ira* con dos filas de ocho tubos) y catorce tubos (y *arka*, con dos filas de siete tubos). Los sikuris, el tipo de conjunto más popular, actúan con antaras de diecisiete tubos. En

este caso, ira y arka no alternan notas, pero el segundo repite exactamente las notas del primero (ibíd.: 41).

En las ontologías andinas, las relaciones duales tienen como punto de origen la distinción entre los polos masculino y femenino, pues en el encuentro de estas polaridades se genera el equilibrio o *tinku* (Golte 2007: 2; 2009: 59). Canedo enfatiza la relación de género implícita en el sistema de interpolación de antaras, notando que, en la cosmovisión aimara, el encuentro de los instrumentos se equipararía simbólicamente a una relación sexual:

> Una característica organológica en los instrumentos musicales andinos y enfatizada por varios investigadores, se refiere a la marcada diferenciación sexual que se observa tanto en instrumentos aerófonos como en los instrumentos de cuerda (…). Tal división por sexo, se hace explícita en los sikus a partir de la dualidad binaria complementaria: ira-masculino/ arka-femenino que a su vez es generadora de otros pares de oposición: arriba/ abajo, delante/detrás, etc. (…) Tal división binaria se complejiza aún más en la ejecución, en tanto, una melodía sólo puede ser construida en base a los sonidos alternados de ira y arka, ambos manejados por dos músicos y que en algunas zonas denotan una explícita relación sexual (Stobart, 1991). (Canedo, 1996: 85).

Las antaras son tocadas en la estación seca y fría, la cual empieza en abril y termina en septiembre (Baumann 1996:43; Canedo 1996: 83, Stobart 2006: 133; Bellenguer 2007: 136). Esta corresponde a la estación masculina (Stobart, ibid.), en contraposición a la estación cálida y lluviosa, relacionada a lo femenino y a la fertilidad, en la cual son tocadas las flautas tubulares, como quenas, tarkas y pinquillos (Stobart 1996: 67). Los grupos son acompañados por danzarines, hombres y mujeres de la comunidad, con diferentes atribuciones. La forma más elemental de organización de estos grupos es la circular (Baumann 1996: 18; Salazar Sáenz 1996: 182, Bellenguer 2007: 141, 277), en la cual los danzarines cambian el sentido diversas veces bajo el mando de la autoridad o músico principal[7], conocido como *Machu* o cabeza de baile (Baumann 1996: 18). Las danzas en algunas ocasiones, también pueden ser lineares o serpentiformes (Stobart 2006: 157-158).

> La idea de asociar el soplo comunitario a una forma de ofrenda y de diálogo con las divinidades queda ilustrada en particular mediante la disposición circular de los participantes y que es característica de todas las intervenciones

7.– Según Bellenguer (2007: 277) *la disposición circular de los sikuris corresponde a una proyección espacial del mundo y del universo, cuyos límites están marcados por las montañas o apus.*

> de los sikuri. Dentro de esta configuración, el conjunto de los tocadores dirige simultáneamente su soplo hacia el centro del círculo. Esta concentración centrípeta de los fluidos destinada a acentuar la eficacia de la energía vital entregada por los sikuri, aparece estrechamente ligada a prácticas sacrificiales que he podido observar en el transcurso e otros ritos. (Bellenguer, 2007: 141).

Las vasijas del *Fowler Museum* y del Museo de Berlín pueden ser discutidas a la luz de los estudios sobre las tropas de antaras contemporáneas, ya que muchos puntos en común demuestran la permanencia de algunos elementos de esta práctica de larga duración. Aunque el significado u otros detalles hayan sido alterados por procesos históricos y culturales a lo largo del tiempo y a pesar de la considerable distancia territorial que separa la costa norte peruana del altiplano del Lago Titicaca, las similitudes entre el material arqueológico de la costa norte y los datos etnográficos del altiplano son significativas. Además, las regiones donde son recogidos los testimonios etnomusicológicos están a una corta distancia de la costa sur, región ocupada por los nasca, donde evidencias arqueológicas también atestan la práctica de tocar antaras en dúos formando conjuntos mayores (Olsen 2002, La Chioma 2012: 114-115; 2013: 66, Gruszczisnka 2014).

Los elementos visibles en la iconografía mochica que tienen similitudes con los datos etnomusicológicos en el altiplano contemporáneo son:

a) El acto de tocar las antaras en parejas, las cuales a su vez forman conjuntos mayores.

b)La organización de las tropas, de forma que algunos miembros estén relacionados a la polaridad masculina (*ira*) y otros a la polaridad femenina (*arka*).

c) La jerarquización de los músicos de acuerdo con algunos indicadores, como edad, destreza, nivel jerárquico en la comunidad y la mitad de la antara que domina.

d) La interpolación entre los músicos.

e) La asociación del músico principal a pututos, además de las antaras.

f) Las diferencias en el número de tubos en las antaras de cada dupla.

g) El simbolismo en ambas prácticas, del encuentro entre polaridades como una instancia fundamental para la generación del equilibrio cósmico y social, el *tinku*.

h) La organización de antaristas y bailarines en círculos.

i) Las prácticas aquí mencionadas, tanto la contemporánea y la prehispánica, son parte de las ceremonias oficiales que movilizan a sus respectivas comunidades. Ambas están inscritas en un calendario ritual oficial, y son conducidas por autoridades comunales.

Los estudios etnomusicológicos revelan la existencia de relaciones jerárquicas entre los miembros de una tropa de antaras. La edad y la experiencia son fundamentales para el líder de una tropa, cuya autoridad dentro del conjunto de músicos es incontestable (Baumann 1996: 18-19). Los responsables por la antara ira, que por lo general tienen más autoridad que los que responden (*arka*), tienen la incumbencia de liderar las duplas:

> Machu, mala (also malta), tara and ch`ili symbolize at the same time the societal hierarchy: macho means "honorable" and is, as a rule, associated with the oldest and most experienced musicians, mala or malta means "intermediate one", while ch`ili refers to the "smallest" instrument, which is usually played by the youngest and least experienced musician. (Baumann 1996:17).

Como destaca Baumann, hay términos específicos para designar a las antaras dentro de la tropa, desde las más grandes (*Machu*), asociadas a los músicos mayores e más reverenciados hasta las más chicas (*Ch`ili*), asociadas a los músicos más jóvenes, pasando por las intermediarias (*Tara*). Los vocablos *Ch`ili*, *Tara* y *Machu*, por lo tanto, no designan apenas las antaras, pero también sus tocadores, los cuales son responsables por ellas. Relaciones de jerarquía son formadas a partir de categorías de instrumentos sonoros, integrando instrumento y tocador. *Ch`ili, Tara* y *Machu* no son simplemente instrumentos o personas, son gradaciones que marcan posiciones jerárquicas dentro de la tropa de sikuris. Bellenguer (2007: 143) menciona esta jerarquización en Taquile, pues los músicos más experimentados y con mayor resistencia física para soplar podrían formar parte del grupo de antaras *mama phukuq*, las de más alto grado dentro del conjunto. Los que no pueden ocupar una posición de destaque tocando estas flautas tocan los *siku liku*, que son más pequeñas. Las flautas menores de todo el conjunto, *siku chuli*, también están reservadas a hombres de más edad y con experiencia (ibíd.).

El líder (*Tata Mayor*) tiene la responsabilidad de conducir los músicos al momento del ritual, además de organizar toda la festividad: la formación de las danzas, la decoración de la fiesta y la fecha en que será realizada la procesión:

> The leader of the music group is the tata mayor (cabeza de baile), who is responsible for the musicians, their food, and the schedule of the festivities, as well as for decorations and dance formations. As a sign of his dignity as the dance leader, the tata mayor sometimes plays a pututo (signal horn) and holds a whip in his hand. With the whip he sees to it that nobody dances out of step. (Baumann 1996:18-19).

Subrayamos la mención de Baumann a la asociación del músico de mayor autoridad al pututo o trompeta. El pututo es un elemento presente en la pieza del Fowler entre los personajes A y el Señor Nocturno (D), estando también presente en miniatura en la tumba 14 de Sipán, como vimos anteriormente. Pututos originales también han sido encontrados en la Tumba 16, llamada por Alva & Chero (Chero 2013: 100; 2015: 377) la Tumba del Señor Guerrero. Este instrumento es un elemento importante que aparece asociado a los tocadores de antaras, tanto en las evidencias arqueológicas como en los datos etnomusicológicos, y es posible que fuese un marcador de autoridad dentro del grupo de antaristas, identificando al músico de jerarquía más alta. Tenemos muy pocos datos para comprender con más exactitud la naturaleza de esta relación. En la iconografía el Señor Nocturno, de hecho, siempre aparece asociado a antaras y pututos (La Chioma 2016: láminas 21, 22, 24, 25).

En la cosmovisión andina la integración entre los pares de antaras es, antes de todo, una relación de género y jerarquía, en la cual las polaridades masculina y femenina se interrelacionan y en la cual el *arka* trae una especie de obligación reciproca para con el *ira*. (Canedo 1996: 90-91). Esta relación jerárquica entre los instrumentos se expresa igualmente, en los vocablos utilizados para nombrarlos. Según Canedo (ibíd.: 88-89), muchas expresiones del aimara usan las voces ira o arka como prefijo. El primero siempre está relacionado a la idea de organizar, liderar, empezar y el segundo a la idea de seguir, acompañar y responder (ibíd.: 90):

> El concepto de ira se relaciona con organizar, nombrar, señalar, guiar, distribuir, repartir, dar. Connota también un sentido de repetición, de responder "lo mismo" (irakhaatha). En ambos casos, la relación es binomial, por lo que supone un elemento complementario imprescindible. Cabe aclarar que estas funciones están asociadas a otras categorías que organizan las sociedades andinas y a diversos niveles de jerarquización, en tanto fueron encargadas a especialistas vinculados a las esferas de poder. (Canedo 1996: 90).

En todos los conjuntos de antaras las palabras que designan las filas de tubos se refieren a relaciones jerárquicas o de género. Tal relación se repite en varias

comunidades, como en los *sikuris* del norte de Potosí, relatados por Canedo (1996: 96-97), en los cuales las antaras presentan dos filas, siendo la primera de ellas denominada *orqo* (masculina) y la segunda, *china* (femenina). Siempre hay una relación de reciprocidad y a veces de subordinación, no solo entre las antaras de un mismo par, sino también entre las filas de una misma antara (ibíd.).

En la pieza del *Fowler Museum* las antaras de los músicos A y C parecen ser más grandes y contener más tubos (cinco). La imagen no permite hacer el contaje de tubos de estos dos personajes de forma precisa, pues ambos tienen sus manos sobre ellos, pero las antaras de B y D, visiblemente, presentan apenas cuatro tubos y sus músicos son representados en menor escala. Todas las antaras presentan apéndices de cabeza humana, como las máscaras miniatura encontradas en la Tumba 14 de Sipán. Por su vez, las antaras de la pieza del Museo de Berlín presentan apéndices de manos humanas, y el número de tubos parece totalizar cinco en todas ellas. En cuanto a los elementos circulares en la cima de las antaras, podrían representar canales de soplo, observamos que C y D tocan antaras con siete y seis elementos circulares respectivamente, lo que correspondería a la lógica de *ira – arka*. Mientras tanto, no tenemos seguridad en afirmar que estos elementos circulares representen canales de soplo.

En la iconografía vemos que los apliques de cabezas y manos se unen en pares cuando hay el encuentro de antaras, al momento del ritual. Benson (1975 apud Olsen 2002: 84) sostiene que estos apéndices sean metáforas de decapitación o amputación ceremonial. El simbolismo expreso en el encuentro de los apéndices de antaras que representan partes de cuerpos, al momento del *ira - arka*, es indudablemente un dato más que refuerza el concepto de reproducción y *tinku* asociado a este instrumento. Cuerpos de antaras son una analogía común en el mundo andino, y son visibles tanto en las evidencias arqueológicas cuanto etnográficas (Stobart 2006: 154; La Chioma 2012:117-119):

> In my presence, the musicians once laid out the instruments on the ground in the form of a human being after they finished playing. The meaning of the pair as the embodiment of the individual, referring to the entire body of the ensemble, is illustrated here in a convincing way, just as the sum of the parts always is related to the whole of reality. (Baumann, 1996: 54).

Más que el sentido de reproducción de las partes contrarias que se encuentran, Stobart (2006: 30) relata que la producción de las antaras en la región de Po-

tosí, se fundamenta sobre la idea de reproducción y formación de cuerpos en la cual cada etapa de construcción de los instrumentos expresa la formación gradual de las partes de un cuerpo. La concepción de las antaras como partes de cuerpos, como componentes de un todo que se completa cuando hay la unión y el dialogo entre las partes, permanece desde el período Prehispánico, habiendo existido incluso entre los mochicas. Las antaras representadas en ambas piezas son sumamente elaboradas, probablemente estas eran antaras específicas para ceremonias oficiales. Las antaras con apéndices de partes de cuerpos deberían ser tocadas probablemente, por individuos de alto rango.

En la cosmovisión andina las antaras son suficientemente hábiles para generar el equilibrio vital. Ellas deben ser tocadas por individuos experimentados, que tengan conocimiento de estos procesos. La posición jerárquica de un músico dentro de su tropa de antaras está directamente relacionada a su posición política y religiosa en la comunidad, y también directamente relacionada al rango del instrumento que él puede tocar. Su destreza, preparo y capacidad de tocar los instrumentos más difíciles de la tropa los posicionan en el tope de la jerarquía:

> Un punto importante en la nomenclatura de que define a los instrumentos musicales andinos está dado por la explícita jerarquización entre los tamaños de instrumentos de una tropa por un lado y de las mitades componentes de un siku, por el otro. Aunque no se han discutido las relaciones que se dan entre los diversos tamaños, es evidente que esta jerarquización es paralela al tamaño formal del instrumento y al manejo categorizado de su uso. (…) Algunos campesinos músicos de Quiabaya creen, en efecto, que tocar el siku ira es más difícil, en tanto se soplan más tubos, y, por lo tanto, se necesita mayor experiencia (…). Al parecer, ira necesita de una mayor destreza que el arka. <u>El constante ascenso de los miembros músicos – permitido socialmente a partir de la experiencia – en el manejo de los instrumentos muestra, así mismo, la jerarquización y la organización interna de la tropa</u>. En muchas zonas, desde la niñez, los campesinos irán adiestrándose en el manejo de diversos instrumentos más pequeños de una tropa hasta alcanzar los niveles más altos; es decir, ser el "puntero, "guía" o maestro de una tropa. (Canedo 1996: 101-102).

Los músicos pueden ascender dentro de una tropa o comunidad a partir de sus experiencias adquiridas. La edad en este caso es un marcador esencial. Los músicos de mayor jerarquía en la tropa se destacan por la desenvoltura al manejar el instrumento y por la edad, pero también por sus vestimentas, atuendos y atributos que los distinguen:

> La presencia de "guías" en los cantos colectivos (Soco y Susa), sugiere, asimismo, la existencia de especialistas músicos en los diversos conjuntos instrumentales con que se acompañaban las principales fiestas. Tal presencia directora, en las tropas actuales, queda explicitada con el "puntero" de una tropa llamado también "guía" [norte de Potosí: jula jula], el cual maneja también el siku ira del instrumento de mayor tamaño. En Venta y Media (Oruro), la vestimenta utilizada por los "principales" ira y arka tocadores de suri siku es también un emblema de diferenciación jerárquica dentro de la tropa. (Canedo, 1996: 89-90).

Tradicionalmente, la territorialidad andina es simbólica y políticamente constituida por dos partes que se complementan: el alto (*hanan*) y el bajo (*hurin*). Esta división, vigente en el Cusco durante el periodo Inca, como también en ciudades de la costa norte en la época de la llegada de los españoles, permanece en los pequeños ayllus de la sierra centro-andina. En el actual encuentro ritual (*tinku*) que ocurre anualmente en el altiplano, los grupos de dos parcialidades distintas se enfrentan para la obtención del equilibrio vital.

Los tocados son atributos fundamentales, ya que están entre los más importantes marcadores de personalidades iconográficas[8]. La pieza del *Fowler* presenta tres tipos de tocados: la pareja de antaristas C y D presenta tocados de mamíferos (probablemente felinos), mientras B usa un tocado de búho y A un tocado de diadema semicircular sin ningún animal. La pieza del Museo de Berlín, igualmente, presenta tres tipos de tocados: dos de mamíferos (probablemente felinos), usados por B y C, un tocado de ave marina usado por D y uno con representaciones pictóricas de zorros asociado al personaje A. Chero (2013: 124-125) afirma que la corona semilunar tiene sus orígenes en la fase Moche Inicial, y se mantiene hasta el período Medio. Este tipo de diadema ha sido registrado en la Tumba 15, la más antigua de Sipán: se trata de un búho con alas abiertas. La diadema en forma de V es típica del período Moche Medio, y ha sido registrada en las tumbas 14 y 16, justamente las de los Sacerdotes Guerreros músicos. Es uno de los tipos de diadema más comunes en músicos, apareciendo en los artefactos aquí discutidos.

Según Golte (2009: 75) en la iconografía mochica las relaciones de parentesco de personajes y divinidades se expresaba por medio del tocado (ascendencia

8.– Término que usa Makowski (1996: 17) al referirse a personajes específicos identificables por una asociación muy coherente de sus atributos, no apenas en la iconografía, pero también en los entierros. Estos individuos cumplirían roles sociales específicos y protagónicos relacionados a determinadas ceremonias y cultos oficiales. Son fácilmente reconocidos en la iconografía mochica.

paterna) y del cinturón (ascendencia materna). De acuerdo con esta proposición, es muy probable que los tocados de antaristas representados en las piezas discutidas aquí sean identificadores de sus parcialidades, orígenes cosmológicos (*paqarinas*[9]) y/ o linajes de poder. Concordamos con Golte y Makowski (1996: 23) que los tocados representan los jefes de las dos mitades que conforman una comunidad. Así, los antaristas de las piezas aquí discutidas están actuando en un esquema analógico al de ira-arka, en lo cual los antaristas *ira* (A y C en ambas las piezas) están jerárquicamente sobre los antaristas *arka* (B y D):

> É possível também que cada antarista seja representante da linhagem descendente de determinada divindade. A ascendência e o parentesco são substratos importantes nas relações sociais andinas e, seguramente, os atributos dos antaristas humanos os identificam com as divindades que instituíram suas linhagens sociais. Como o camac ou força primordial desta divindade é passada a seus descendentes (Gölte, 2009: 21), cada antarista representaria, a nosso ver, uma linhagem e uma força cosmológica diferente. A união destas forças seria indispensável para a geração do equilíbrio e continuidade do ciclo vital. (La Chioma, 2012: 96).

Por presentar exactamente los mismos atributos, los antaristas B y C de las dos piezas pueden pertenecer al mismo linaje o parcialidad, en un momento de interpolación sonora con los individuos representantes de otros linajes y parcialidades. Creemos que la diferencia de escala de los músicos pueda también reforzar esta relación jerárquica, ya que representar a los individuos en tamaños diferentes no parece una elección individual de los artistas, pero una norma de representación común utilizada por varios artistas, pues ambas piezas han sido producidas por artistas diferentes y enfatizan la diferencia de tamaño de los músicos, siempre con un músico de la dupla menor que otro.

Según Golte (2009: 27) el significado de una escena mochica debe ser comprendido fundamentalmente en relación con su soporte artefactual, especialmente a la morfología del artefacto y a la materia prima utilizada. El análisis de la imagen en plano bidimensional ignora una parte importante del significado: la posición de cada elemento iconográfico (o *semema*) en relación con el soporte y a otros elementos iconográficos (ibíd.; La Chioma 2012: 53). El formato de la cámara de la botella conjuntamente a su iconografía expresa el contenido semántico de la pieza.

9.– Palabra quechua referente a lugares de origen de una familia o grupo consanguíneo (ayllu). Estos locales pueden referirse a zonas naturales, como cuevas, ríos, lagos o montañas, o a animales y entes sobrenaturales (Rostworowski 2000: 13).

En la cosmovisión mochica, cada tipo de vasija tenía un significado simbólico y un sentido dentro de la parafernalia ritual. En el análisis de Golte (2009: 82, 8) las vasijas de asa estribo siempre buscan la conexión entre el *hurin* y el *kay pacha* (plano terreno), siendo el asa estribo el elemento unificador de los dos lados opuestos y complementares (ibíd.). Considerando tal premisa, muy probablemente los artistas mochicas producían la iconografía de las piezas en consonancia con el formato de cada soporte. Es muy posible que, en el caso de las piezas del *Fowler Museum* y del Museo de Berlín, los personajes reproducidos alrededor de la cámara globular, estén simbólicamente realizando sus actividades en círculo. Las tropas de sikuris nunca están inmóviles, pero se dislocan. Caminan de una parte a otra en peregrinación y, al llegar a algún sitio importante de veneración, como una iglesia, por ejemplo, pasan a bailar en círculos. Golte afirma que las vasijas de asa estribo con representaciones de personajes demuestran grupos opuestos y complementarios en actividades relacionadas al tinku, en las cuales tales grupos actúan con el objetivo de generar el equilibrio vital:

> La mayoría de las botellas de asa estribo exponen las imágenes en las caras paralelas al asa estribo. En estos casos los actores por lo general representan grupos opuestos complementarios, pero cuya acción acontece en un mismo espacio. (Gölte 2009: 88)

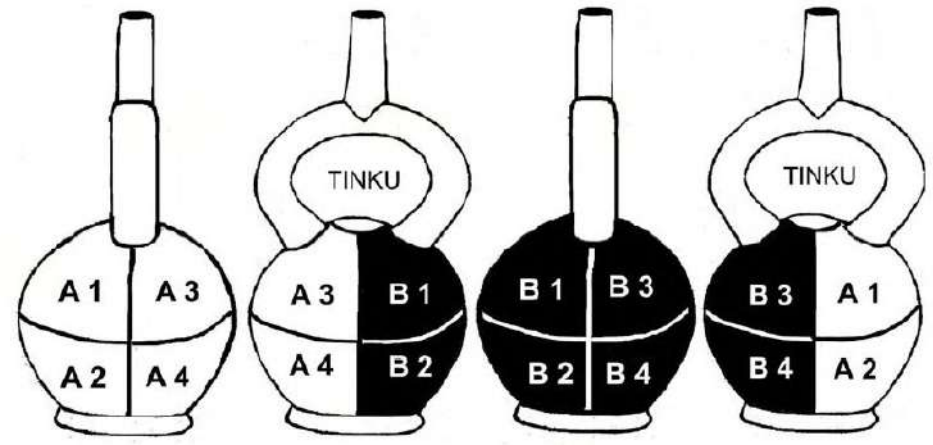


Figura 9. Esquema de Gölte para comprender las relaciones cosmológicas inseridas en la morfología de las vasijas de asa estribo. (Gölte, 2009)

Así, las vasijas de asa estribo parecen exhibir temáticas relacionadas a momentos de tinku: rituales, batallas, ceremonias y otros temas que demuestren la relevancia de la relación entre el alto y el bajo.

> La superficie de una botella de asa estribo es utilizada para expresar relaciones de confrontación y complementariedad entre los elementos representados. Hay una forma básica de exponer la bipartición del mundo que se expresa en escenas que se relacionan con la transición de uno de los mundos al otro. (Gölte, 2009: 82)

De acuerdo con el esbozo de Golte (figura 9) el asa estribo actúa como un puente uniendo las dos parcialidades, A y B, espacios que están exactamente bajo el entronque del asa estribo con la cámara globular. Por su parte, los espacios más largos de la vasija, bajo el arco del asa estribo, unen los mundos A y B en tinku.

Es interesante notar que ambos antaristas los cuales consideramos *ira* (A y C) en la pieza del *Fowler Museum* estén posicionados exactamente bajo el arco del asa estribo, dividiendo los dos lados principales de la vasija. Entretanto, el encuentro de estos antaristas con sus respectivos *arka* (B y D) ocurren bajo el arco del asa estribo, mismo que los antaristas *arka* tengan la mayor porción de sus cuerpos posicionados bajo el entronque del asa estribo con la cámara globular. Exactamente la misma configuración ocurre en la pieza del Museo de Berlín. Así, considerando que, en el esquema de Golte, cada parte de la vasija correspondiente al entronque del asa estribo con la cámara globular (A y B) concierne a grupos opuestos, cada *Arka* (B y D en ambas piezas) designa un grupo distinto, y cada *Ira* (A y C en ambas piezas) sería el líder de su *Arka* correspondiente.

Recordamos que estas piezas no han sido producidas por el mismo artista y que las semejanzas no son parte de una elección aleatoria del artista, más bien son parte de una convención en la representación de este tipo de músico y de ritual: la posición de los antaristas en relación a la morfología de la vasija demuestra las relaciones jerárquicas en el grupo, pero más, demuestra el encuentro entre dos grupos opuestos y complementarios de músicos, probablemente representativos de linajes o parcialidades distintas que se encuentran en esta ceremonia para la generación del equilibrio vital. En la vasija del *Fowler*, probablemente los músicos A y B correspondan a la misma parcialidad, así como C y D. En la pieza de Berlín B pertenece a la misma parcialidad de C, y A a la misma de D.

Las figuras 10 y 11 también exponen dos parejas de antaristas con tocados elaborados, pero tienen algunas diferencias en relación a las que analizamos anteriormente.

La primera (figura 10), se trata del *roll out* de una vasija de asa estribo de fase temprana (Moche I o II) publicada por Donnan y McClelland (1999: 244). Mientras tanto, la pintura de los músicos ha sido elaborada y estampada sobre el vaso más tardíamente, en la fase IV, siglos después de la primera pintura, abstracta (ibíd.). La adherencia de la pintura a la cerámica es irregular y de mala calidad. Según Donnan, las características del dibujo demuestran que esta pieza habría sido pintada por el mismo artista que elaboró la pieza del Museo de Berlín, analizada anteriormente. Muchos talleres en la fase IV se han especializado en la producción de temas específicos del arte Moche, y los rasgos característicos identifican el estilo único de cada artista, permitiendo que piezas encontradas en diferentes colecciones del mundo sean comparadas y atribuidas al mismo artista o taller (ibíd.). No al acaso los artistas recopilados por Donnan parecen pintar siempre el mismo tema, lo que indica una especialización de temas y narrativas entre los artistas mochica. Apenas dos antaristas son mostrados en esta vasija, ambos con tocados de ave marina, y con los mismos atributos del personaje D de la pieza del Museo de Berlín, como las antaras con apéndices de manos. Los trompeteros, entretanto, han sido sustituidos por frijoles.

En la interpretación de Hocquenhem (1987: 194) figuras intercaladas en el arte mochica son metonímicas, o sea, prestan cualidades a los personajes que a ellas están asociados, como fuerza, altivez etc. Los frijoles están comúnmente asociados a guerreros, ya que en muchas escenas aparecen antropomorfizados y en batalla, cargando clavas y escudos. Es posible, entonces, que los frijoles realmente sustituyan los trompeteros, pues según Makowski (2000: 140): "los frijoles asumen, en varias escenas, el papel de guerreros humanos."

La figura 11 muestra un *roll out* de McClelland de una escena compleja dibujada en un cuenco: un cortejo en lo cual un séquito de guerreros paramentados con escudos y clavas se disloca en procesión, acompañado de personajes que cargan estandartes de guerra y cabezas trofeo, y cuatro músicos. Vestidos con túnicas y capas, y usando atributos de poder como tocados y orejeras circulares, los músicos tocan antaras y se organizan en duplas, a la manera de los antaristas en las piezas previamente discutidas. La dupla a la derecha usa tocado de zorro, y el primer músico de la dupla a la izquierda usa tocado de ave marina, probablemente el mismo del antarista adyacente, cuyo tocado no

puede ser visualizado debido a un quiebre en el artefacto original. Solamente los músicos de esta dupla usan collares de cuentas grandes. Las antaras no presentan apéndices y parecen ser de caña. El contexto de actuación de estos músicos es nítidamente una procesión de guerreros. No hay lucha corporal en la narrativa, apenas guerreros marchando con su parafernalia de guerra y asistentes que cargan los estandartes con cabezas humanas (lo que podría indicar el retorno del grupo de una batalla vencida). En nuestra investigación doctoral, en la cual analizamos más de seiscientas imágenes de músicos moche (La Chioma 2016), no encontramos escenas de batalla con lucha corporal con antaristas, sino siempre con tocadores de pututos. Los pututos muy probablemente eran los instrumentos utilizados al momento de la batalla y, posteriormente, en los rituales post-batalla, las antaras eran utilizadas para encaminar las almas al inframundo.

Consideraciones Finales

Por lo general los músicos más aparatados e importantes en la iconografía mochica son exactamente los que tocan antaras. En muchas imágenes de línea fina moche hay músicos acompañantes que tocan quenas y tambores, los cuales muy raramente llevan atributos de poder (ver La Chioma 2016: 163). Pero tocadores de antaras, como los aquí analizados, son protagonistas de las escenas, no sus coadyuvantes. Ofician las ceremonias y aparecen como divinidades o ancestros, algo que ocurre mucho menos con tocadores de otros instrumentos sonoros (ver La Chioma, 2016: 281). Por esta razón, estos personajes no pueden ser categorizados simplemente como "músicos" debido a su asociación a instrumentos sonoros. Así como en el altiplano actual, los antaristas moche eran, en primer lugar, individuos de alto grado jerárquico en la sociedad. Eran los sacerdotes o jefes de linajes, oficiantes y curacas, los cuales mantenían relaciones directas con las élites de poder, cumpliendo roles intermediadores centrales relacionados a los cultos comunales de carácter oficial. Al momento en que tocan las antaras, contribuyen para el mantenimiento del equilibrio cosmológico fundamental para la comunidad.

Las imágenes en línea fina indican una producción sonora oficial y normalizada en el mundo mochica, conectada fuertemente a los personajes de poder más prominentes del Período Medio, como el Señor Nocturno, el Señor Solar (La Chioma 2016: 88; 110), las sacerdotisas y divinidades como *Ai Apaec*.

En la batalla ritual o *tinku*, cada *moiety* lleva sus músicos y danzarines (Urton

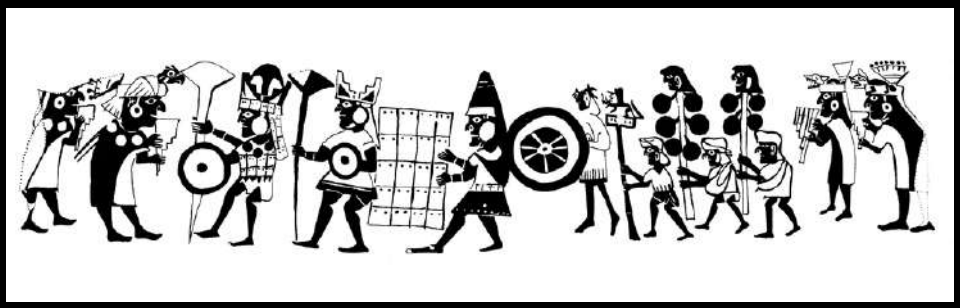


Figura 10. Roll out de cuenco con representación en línea fina de procesión de guerreros. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

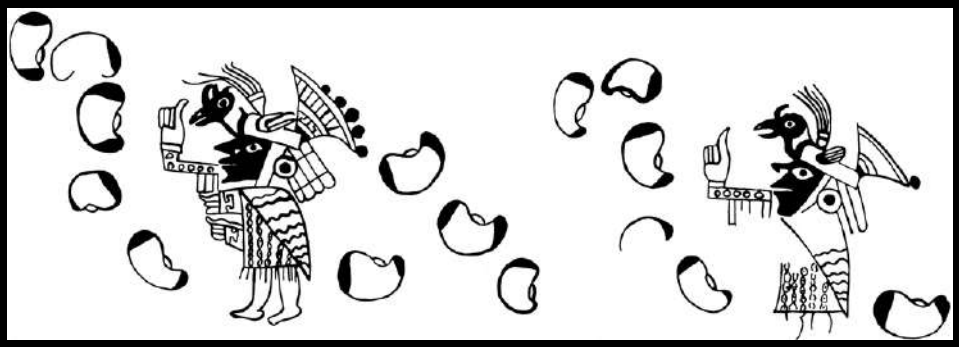


Figura 11. Roll out de vasija de asa estribo con representación en línea fina de antaristas y frijoles. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

1993 apud Benson 2012: 92). La competición entre las partes es también musical, habiendo una disputa entre los antaristas:

> Esta ceremonia del 3 de mayo hace participar a dos conjuntos que pueden llegar a tener centenas de tocadores de flautas de Pan que se enfrentan durante una justa musical. Los dos campos formados por estos agricultores de lengua aimara tratan de rodearse mutuamente a paso de carga. Cada uno de estos dos insólitos ejércitos va precedido por un capitán que blande dos banderas blancas para indicar a su tropa la orientación a seguir para abalanzarse sobre el adversario. El objetivo manifiesto es forzar al otro grupo a equivocarse en la ejecución de una melodía común a ambos grupos, melodía que aparentemente ha permanecido sin cambios por siglos. En realidad, el interés de este combate "musical" consiste en garantizar a los vencedores abundantes cosechas futuras. (Bellenguer, 2007: 32).

Así, considerando los datos etnohistóricos recogidos en la región andina sobre las prácticas musicales, consideramos que la iconografía mochica muestra una dinámica en la performance de las antaras muy similar a la que ocurre en el altiplano actual: las antaras son tocadas en parejas y representan a los lados opuestos que se encuentran en el tinku, con el objetivo de garantizar la generación y manutención del equilibrio dinámico y la armonía social. Las quenas son tocadas en la época lluviosa, en eventos distintos, y tienen una simbología opuesta: traer la fertilidad que permitirá las cosechas.

Es importante preguntarnos por cual razón estas parejas de antaristas han sido representadas en línea fina en un momento tan específico, el período Moche Medio, y exclusivamente en los valles al sur del Jequetepeque. Aunque no encontramos una cantidad significativa de vasijas de línea fina con antaristas humanos (hemos encontrado centenas de vasijas con muertos tocando antaras, las cuales denominamos *Las Danzas del Inframundo*) las piezas analizadas aquí son muy significativas para una mejor comprensión de la utilización de las antaras en la producción sonora moche. Los atributos de los antaristas desencarnados de las "danzas del inframundo" no se comparan a los atributos de poder de los músicos analizados aquí. Los atributos de poder de los antaristas aquí discutidos están íntimamente asociados a los atributos de los grandes Sacerdotes Guerreros del mundo Moche, los cuales mantenían, por cierto, una relación bastante estrecha con las élites que gobernaban los valles de la costa norte en el período Moche Medio. Está muy claro que las escenas narradas en estas vasijas se refieren a los momentos de producción sonora oficial, dignos de reproducción en el aparato ritual dictado por las élites político-religiosas.

Los ejemplos observados en nuestro análisis demuestran que determinados instrumentos sonoros están asociados a roles sociales específicos, reservados a individuos que concentran funciones importantes en las esferas del poder político-religioso mochica. Las antaras aparecen muy asociadas a Señores Nocturnos, personajes relacionados al búho y al mundo nocturno, resaltando la relación de este instrumento con el *hurin.* En nuestra tesis doctoral (La Chioma 2016) hemos visto que quenas son tocadas por guerreros y músicos acompañantes que parecen tener relación con la virilidad y la fuerza masculina, siendo utilizadas en celebraciones ligadas al *hanan*, como las Danzas de Guerreros. Encontramos una coherencia entre los instrumentos sonoros tocados por los moches y ciertos roles sociales específicos. Así, la simbología de la antara para los moches tenía mucho en común con lo que vemos hoy en las celebraciones del altiplano: la relación con la muerte y el *hurin* y las relaciones de poder expresas en las performances rituales en parejas y/o grupos. Además, la antara es un instrumento mediador, que cumple un rol esencial en los procesos de transfiguración, ya que en la iconografía moche hay antaristas humanos, muertos, degenerados, divinidades, etc. O sea, la antara transita por todos los diferentes mundos y asegura el pasaje seguro entre ellos (*hanan, kay pacha y hurin*).

El rol de los músicos en los Andes como intermediadores entre los planos de la existencia, o entre la comunidad y la naturaleza en los diferentes momentos del ciclo calendárico demuestra que la producción musical no está separada de las otras actividades comunales, como las batallas, las danzas, los rituales, la siembra y la cosecha. Todos estos momentos son igualmente abastecidos con el sonido en la vida comunal de los *ayllus*. La iconografía mochica demuestra una diversidad enorme de músicos, los cuales son las personas sociales que componen el mundo moche. Ellos pertenecen a jerarquías más altas o más bajas, actuando como sacerdotes, guerreros o chamanes, individuos enfermos o degenerados, deidades, animales o plantas: todos ellos cumplen roles centrales en la sociedad, en la cosmovisión, y también en la producción sonora.

*Agradezco a Carlos Sánchez Huaringa y a Rolando Flores Vega por la revisión de este manuscrito.

Bibliografía

Alva, Walter Alva & Chero, Luis Zurita

2012 La Tumba del Sacerdote Guerrero. Informe Oficial. Museo Tumbas Reales de Sipán Proyecto Especial Naylamp Lambayeque.

Baumann, Max Peter

1996 Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology. En: Baumann, M.P. (org.). Cosmología y música en los Andes. Frankfurt: Dietrich Briesemeister.

Bellenger, Xavier.

2007 "El espacio musical andino." Lima: Instituto Frances de Estudios Andinos.

Benson, Elizabeth

2012 The Worlds of the Moche on the North Coast of Peru. Austin: University of Texas Press.

Bernier, Hélene

2010 Personal adornments at Moche, north coast of Peru. En: Ñawpa Pacha, Journal of Andean Archaeology 30.1, 91-114. Berkeley, University of California.

Bolaños, César

2007 Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Chero, Luis Zurita

2015 Nuevos Aportes en la Investigación Arqueológica de Sipán. Unidad Ejecutora 005 – Proyecto Especial Naylamp Lambayeque. Ministério de Cultura del Perú. Lambayeque.

2013 Huaca Rajada / Sipán: Esplendor y Complejidad. Lima, Edición del Autor.

Canedo, Walter Sánchez

1996 Algunas Consideraciones Hipotéticas Sobre Música y Sistema de Pensamiento. La Flauta de Pan en los Andes Bolivianos. En: Baumann, M.P. (org.). Cosmología y música en los Andes. Frankfurt: Dietrich Briesemeister.

Donnan, Christopher Bruce

1975 Moche Art of Peru: Pre Columbian Symbolic Communication. California: Latin American Studies Publications.

Donnan, Christopher Bruce & McClelland, Donna

1999 Moche Fineline Painting: Its Evolution and Its Artists. Los Angeles: University of California.

Golte, Jurgen

2009 Moche, Cosmología y Sociedad: Una Interpretación Iconográfica. Instituto de Estudios Peruanos, Cusco.

2007 Un modelo para comprender la cosmovisión en las culturas de los Andes Centrales. Manuscrito.

Gruszczynska, Anna

2004 Masculine Musical Instruments in the Andean Tradition. In: Hickmann, E.;

Eichmann, R. (org). Studien zur Musikarchäologie, V. Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH: 253-260.

2014 Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca. Lima: Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos & Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

1995 El Poder del Sonido: El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina. Cayambe (Equador): Ediciones Abya-Yala.

Hocquenghem, Anne Marie

1996 Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden. En: Baumann, M.P. (org.). Cosmología y música en los Andes. Frankfurt: Dietrich Briesemeister. Pp.137-173.

Hoyle, Ana María

1985 Patrimonio musical de la cultura Mochica. Tese de Licenciatura en Arqueología. Universidad Nacional de Trujillo.

La Chioma, Daniela Silvestre Villalva

2012 Emissários do Vento: Um estudo dos tocadores de antaras representados na cerâmica ritual Mochica e Nasca. Tesis de Maestría. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo Disponible en: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-17072012-182838/en.php

2013a El Señor de las Antaras: música y fertilidad en la iconografía nasca. En: Stockli, Matthias & Both, Adje Arnd (eds.) Flower World: Music Archaeology of the Americas / Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas. Ecko Verlag, Berlin.

2013b O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica do Período Médio: uma relação entre instrumentos sonoros e papéis sociais. En: III Semana Internacional de Arqueologia André Penin, 2012, São Paulo. Anais da III Semana Internacional de Arqueologia André Penin - Revista do MAE/USP.

2015 Representaciones iconográficas en la cerámica moche. Debate sobre instrumentos sonoros y roles sociales protagónicos en el Período Medio. En: Arariwa: Revista de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Año 10, no. 15.

Disponible en: http://www.escuelafolklore.edu.pe/investigacion/archivos/arariwa15.pdf

2016a O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica: Um estudo da correlação entre as representaçoes de instrumentos sonoros e os atributos das elites de poder. Tesis Doctoral. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponible en: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-27092016-141105/pt-br.php

2016b The Social Roles of Musicians in the Moche World: an Iconographic Analysis of

Their Attributes in Middle Moche Period´s Ritual Pottery. En: Bellia, Angela & Marconi, Clemente: Representations of Musicians in the Coroplastic Art of the Ancient World: Iconography, Ritual Contexts, and Functions. 179-190. Fabrizio Serra Editore, Telestes 2, Pisa & Rome.

Makowski, Krzysztof

1994 La figura del oficiante en la iconografía Mochica: ¿shamán o sacerdote? En: Millones, L.; Lemlij, M. (eds). En el nombre del Señor: shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis; Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos: 51-95.

1996 Los Seres Radiantes, el Águila y el Búho. La Imagen de la Divinidad en la Cultura Mochica (siglos II-VIII D.C). En. Makowski, K; Amaro, I; Hernandez, M (eds.). Imágenes y Mitos: Ensayos sobre las Artes Figurativas en los Andes Prehispánicos. Lima: Australis; Casa Editorial; Fondo Editorial SIDEA: 13-106.

Olsen, Dale

2002 Music of Eldorado: the ethnomusicology of ancient southamerican cultures. Orlando: University Press of Florida.

Rostworowski, María de Díez Canseco.

2000 Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Russel, Glenn & Jackson, Margareth

2001 Political Economy and Patronage at Cerro Mayal, Peru. En: Pillsbury, J. (ed.). Moche Art and Archaeology in Ancient Peru. Washington: National Gallery of Art. Pp. 159-173.

Sánchez Huaringa, Carlos

2013 La Flauta de Pan Andina: Los Grupos de Sikuris Metropolitanos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Scullin, Diane

2015 A materiality of Sound: Musical Practices of the Moche of Peru. Tesis Doctoral. Columbia University, New York.

Stobart, Henry

1994 Flourishing horns and enchanted tubers: music and potatoes in Highland Bolivia. En: British Journal of Ethnomusicology, 3, 1994: 35-48.

1996 Tara and Q`iwa: Worlds of Sound and Meaning. En: Baumann, M.P. (org.). Cosmología y música en los Andes. Frankfurt: Dietrich Briesemeister.

2002 Interlocking Realms: Knowing Music and Musical Knowing. En: StobartT, H. &

Howard-Malverde, R. (eds.). Knowledge and Learning in the Andes. Liverpool: University of Liverpool.

2006 Music and the poetics of production in the Bolivian Andes. Aldershot: Ashgate.

Tomasto, Elsa.

2006 Relatorio de análisis del Músico de Las Trancas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Valencia, Américo.

1982 El siku bipolar en el Antiguo Perú. Boletín de Lima. Vol. IV, No. 23. Lima.

EL SISTEMA DIATÓNICO Y CROMÁTICO EN LAS ANTARAS NASCA: Las Trancas y Cahuachi[1]

Carlos M. Mansilla Vásquez | carlosmansill@gmail.com

Dedico estas líneas a la memoria de Chalena Vásquez Rodríguez, por acercarme al misterioso y fantástico mundo sonoro de nuestros antepasados prehispánicos. Sin su visión y perseverancia, no hubiera sido posible dar a conocer la presente investigación.

A mis padres Miguel Mansilla Guevara y Zulema Vásquez De la Rosa, que desde las estrellas iluminan mi camino

Resumen

El sistema sonoro de la cultura Nasca, a partir del estudio de sus antaras de cerámica, ha sido el interés central de los estudios musicológicos y arqueomusicológicos en casi cien años de investigaciones. Los postulados han sido diversos, aunque sin afirmaciones concretas sobre la probable preeminencia de tal o cual sistema, o si los hubo o no. En consecuencia, el presente artículo da cuenta de un nuevo procedimiento de análisis visual y auditivo ideado para encontrar resultados distintos a los ya conocidos, cuyos resultados nos ubican en la posibilidad de proponer que los nascas habrían conocido un sistema similar al diatónico y cromático europeo.

Palabras clave: *Cultura Nasca, sonido, percepción, sistema sonoro, diatonismo, cromatismo, proyecto Wayllakepa.*

1.– Nota aclaratoria: El presente artículo forma parte de nuestros estudios y conferencias relacionados a las investigaciones sobre el mundo sonoro prehispánico, y, de manera especial, del de la cultura Nasca (desde 2004 a la actualidad), en las que se exponen la importancia del sonido y su particular percepción, concepción y valoración en los Andes. Los innovadores procedimientos ideados que nos dan la posibilidad

Abstract

The sound system of the Nasca culture, from the study of its ceramic antaras, has been the central interest of the musicological and archaeomusicological studies in almost one hundred years of research. The postulates have been diverse, although without concrete statements about the probable pre-eminence of this or that system, or if there were or not. Consequently, this article reports a new procedure of visual and auditory analysis designed to find results different from those already known, whose results place us in the possibility of proposing that the Nascas would have known a system similar to the European diatonic and chromatic.

Keywords: *Nasca Culture, sound, perception, sound system, diatonism, chromatics, Wayllakepa project.*

Introducción

El presente artículo tiene el propósito de dar a conocer los resultados de los procedimientos ideados y aplicados en el estudio y análisis acústico de las antaras de cerámica de la cultura Nasca, con la finalidad de encontrar nuevas respuestas a viejas preguntas sobre si los nascas conocieron y dispusieron de algún o algunos sistemas sonoros, o si simplemente esto les fue ajeno. Este dilema es uno de los más grandes misterios que aún no ha sido develado por la diversidad de investigaciones realizadas sobre esta notable cultura pre-inca, en casi un siglo de estudios. No obstante, a través de la metodología que ahora exponemos, estamos en la posibilidad de plantear las siguientes hipótesis: 1. El probable descubrimiento y dominio, por parte de los nascas, de un sistema diatónico-cromático similar al de Occidente, y 2. La posibilidad de una forma de diálogo musical a través de la distribución de sonidos entre grupos

de plantear la hipótesis de que los hombres de la cultura Nasca (100 a.C.–650 d.C.) habrían conocido el sistema diatónico–cromático similar al descubierto en occidente, expuestos en el presente artículo, forman parte de la tesis de maestría en Gestión del Patrimonio Cultural que el autor realizó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2011–2012), y que lleva por título "Fundamentos para la gestión del patrimonio sonoro arqueológico. El caso de las antaras de cerámica de la cultura Nasca". Entre 2012 y 2014, estos procedimientos y descubrimientos fueron compartidos y discutidos con musicólogos peruanos como Julio Mendívil, Américo Valencia y Camilo Pajuelo. Igualmente, han sido expuestos en conferencias y ponencias en Chile (2012, 2014 y 2015) y Perú (2013, 2014 y 2016). El siguiente enlace corresponde a la conferencia sobre el tema en la Universidad de La Serena, en el II Seminario de Etnomusicología Andina "Aerófonos Prehispánicos", en diciembre de 2014, en donde se puede apreciar la propuesta concreta en el minuto 46'16'. Agradezco a Gustavo Araya y Marcos Ape, de la Universidad de la Serena, Chile, por el envío del video. https://www.youtube.com/watch?v=A_RoS9FoDTU&t=2522s

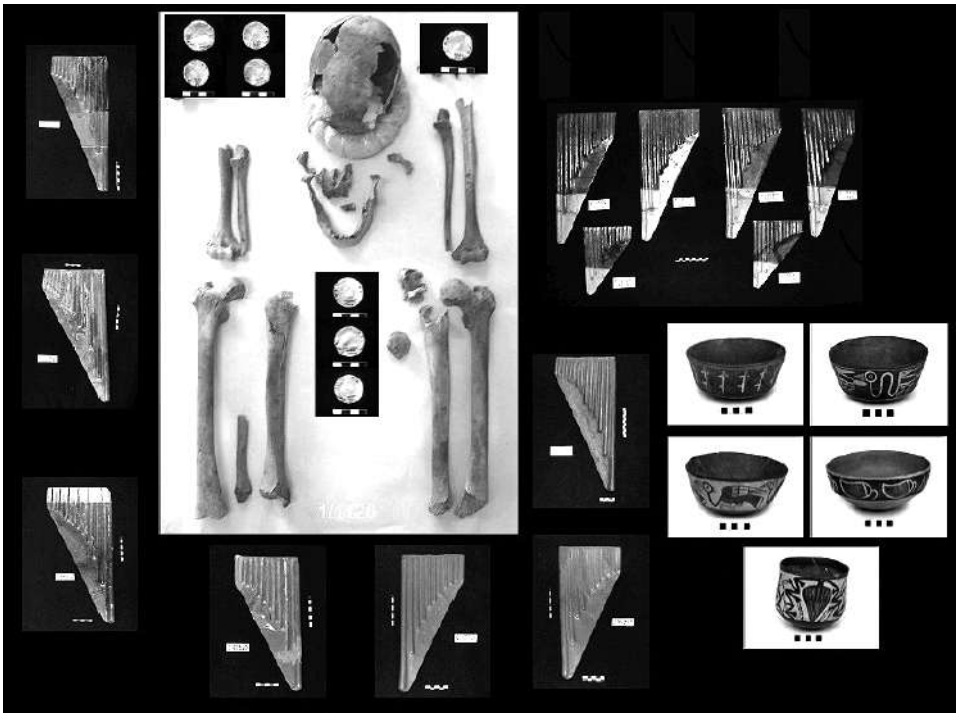


Lámina N.° 1

de instrumentos de manera similar al del ira y arca del altiplano andino actual, quizás incluso como uno de sus antecedentes más tempranos.

Nuestro cuerpo de estudio está conformado por 15 antaras de cerámica del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, que pertenecen a dos contextos funerarios: 13 de la tumba signada con el código S-III-CQT5 (Lámina N.º 1) y 2 de la tumba S-III-CQT4, ambos contextos del valle Las Trancas o Kopara (excavados por Julio César Tello y su equipo en 1927)[2]; 5 de las 27 antaras de cerámica excavadas en el templo de Cahuachi en la década de los noventa por el proyecto arqueológico ítalo-peruano dirigido por Giuseppe Orefici, y estudiadas profusamente por Anna Gruszczynska (2009), signadas con los números 1, 3, 7, 8 y 25; y 5 antaras de tres diámetros diferentes que carecen de procedencia arqueológica, pero por asociación cultural han sido identificadas como las del modelo Paracas-nascoide, según la tipología de Bolaños (1988). Salvo las 13 antaras de la tumba S-III-CQT5,

2.– Es necesario señalar que durante la ejecución del proyecto Wayllakepa se catalogaron y registraron audiovisualmente un total de 135 antaras de cerámica de distintas procedencias culturales y temporales. De ellas, 110 se estimaban de la cultura Nasca (por análisis comparativo), pues sólo un aproximado de 25 provenían de excavación arqueológica.

los otros grupos de antaras (Cahuachi y Paracas-nascoide) han sido elegidas al azar, como parte del proceso de validación del método, como se explicará más adelante.

Luego de esta introducción, el contenido del presente artículo principia con el marco general y la reseña de los estudios más relevantes sobre las antaras nascas, incidiendo sobre todo en aquellas publicaciones que se centralizaron en el aspecto acústico de dichos objetos sonoros. En este contexto, prestamos una mayor atención al estudio pionero de Andrés Sas, y muy posteriormente a los de César Bolaños y Anna Gruszczynska. Igualmente será imprescindible dedicarle unas líneas al proyecto Wayllakepa, que es la génesis de lo que ahora publicamos.

Luego de los antecedentes y el marco general, entraremos al tema de fondo de nuestro trabajo. Describiremos, en primer término, las circunstancias que nos llevaron a idear el método, para luego brindar una explicación detallada del proceso, su aplicación y resultados. Básicamente, el método consistió en la selección consciente (antaras de cerámica de Las Trancas) y al azar (antaras de cerámica de Cahuachi y las del tipo Paracas-nascoide) de nuestro cuerpo de estudio; la observación externa de las antaras de Las Trancas y Cahuachi, y como consecuencia de esto último, la edición y grabación sonora que darán como resultado acústico secuencias sonoras diatónicas y cromáticas, que es el objetivo central del presente artículo. Es importante señalar que tales secuencias no se establecen en base a la medición tonométrica de las frecuencias, sino a través del análisis auditivo, del que la tecnología nos ha distanciado, y al que reivindicamos en el presente trabajo como uno de los principales procedimientos del método propuesto.

Es pertinente señalar que no es nuestra pretensión afirmar que los nascas conocieron y utilizaron como base el sistema diatónico-cromático o una "escala musical", sino dar a conocer los resultados de un procedimiento, sino nuevo, diferente a los que se han venido desplegando en la musicología y/o arqueomusicología en los últimos tiempos.

Culminamos nuestra intervención con una reflexión sobre la experiencia andina en torno al sonido, y las posibles acepciones locales que surgieron desde esa particularidad, que desde luego difieren a las surgidas en otras latitudes, en espacio y tiempo. El concepto de "música" es una de ellas, aspecto que también hemos abordado en otros espacios y publicaciones (por ejemplo Mansilla, 2009). Finalmente, ofrecemos algunos planteamientos del posible vínculo entre sonido (antaras y voces) y ritual (deidades, agua, tierra, aire y fuego)

en torno a las líneas de Nasca; proponemos una analogía etnográfica asociando la tableta nasca de Julio C. Tello con los chunchos de Huanta, para cerrar el presente texto con las respectivas conclusiones.

Marco general y estudios previos

La literatura científica sobre la cultura Nasca es abundante, por lo que solamente nos limitaremos a señalar que fue una sociedad que se asentó en el sur del Perú precolombino (región Ica), ocupando un lapso temporal de ocho siglos, aproximadamente (100 a. C. y 650 d. C). El primer y segundo grupo de antaras estudiadas corresponden a dos contextos arqueológicos nasquenses diferentes: valle de Las Trancas o Kopara, y el templo de Cahuachi, respectivamente. El primero se ubica temporalmente en Nasca IV y V, y el segundo, entre Nasca V y VI (según la cronología propuesta por J. Rowe, en ambos casos). En cuanto a los estudios en los campos sonoro y organológico, los trabajos no son muy copiosos, pero no por ello menos irrelevantes. Al respecto, realizaremos un breve recuento de los trabajos más notorios a la fecha.

El estudio de la organología prehispánica, a pesar de la magnitud de sus evidencias arqueológicas, ha sido escasamente tratado por las ciencias sociales en nuestro país. Es destacable en cambio un mayor acercamiento e interés por estudiosos extranjeros, entre investigadores, músicos y compositores. De ellos destacan los trabajos de los esposos franceses Raoul y Marguerite d'Harcourt (1990 [1925]), quienes luego de un recorrido de varios años por Ecuador, Perú y Bolivia, llegan a establecer la preminencia del sistema pentafónico entre los antiguos peruanos, especialmente, entre los incas. Esta posición fue muchas veces rebatida por estudios posteriores como el del argentino Carlos Vega (1936), quien, contrario a los d'Harcourt, planteaba la existencia de sistemas sonoros más complejos a la pentafonía, pero sin negar también su existencia. Raoul y Marguerite d'Harcourt tuvieron a mano algunas antaras nasca, pero no llegaron a profundizar sobre la complejidad y extrañeza de sus sonoridades.

También en la década de los treinta aparece en escena los "Ensayos sobre la música nasca" del belga-peruano Andrés Sas (1939), de cuyo artículo trataremos más ampliamente líneas más abajo. En los cuarenta nos encontramos con el nacional Policarpo Caballero Farfán (1946). Sobre él diremos que hasta algún tiempo se le adjudicaba un etnocentrismo exacerbado que lo llevó a dar afirmaciones sobre el conocimiento —incluso antes que en Europa— de

sistemas complejos como el diatónico, cromático y los modos gregorianos, así como arpegios de séptimas menores, disminuidas, dominantes, etc. Este apasionamiento ha llevado a los especialistas, en general, a tomar con poca seriedad su trabajo.

De los años sesenta, setenta y ochenta podemos citar a Robert Stevenson (1960), quien en un estudio amplio de la música peruana ausculta un conjunto de antaras de cerámica de la cultura Nasca, ensayando transcripciones musicales que luego serían refutadas por César Bolaños (1988). Joerg Heaberli (1979) propone en cambio la división aritmética de las escalas de los nascas, siendo también rebatido polémicamente por Jones (1981), quien más bien propone la división heptafónica de la octava para el diseño de las escalas nasca, similar a lo que ocurre entre los gamelanes de Indonsesia. Por su lado, Dale Olsen (2001) teoriza sobre los posibles roles de las ataras nasca, dándoles un papel significativo en los ritos relacionados a la muerte. No se ocupa en demasía en el análisis acústico de las antaras, de las cuales presenta algunas transcripciones.

Otros trabajos que destacar de los nacionales son los estudios de Arturo Jiménez Borja (1951), quien realiza un panorama general de la música en el antiguo Perú; el clérigo y arqueólogo Rossel Castro (1977), quien también ensaya una serie de transcripciones musicales de posibles afinaciones nasca, igualmente contrastadas y refutadas por Bolaños (ob. cit.) y Américo Valencia (1982b, 1982c), quien a su vez propone que los "sikuris" nasca recorrían las líneas de las pampas de San José como si fuesen caminos músico-coreográficos, planteando además una correlación entre las antaras de la cultura Moche y los actuales sikus de Puno, en lo que se refiere al dialogo musical o bipolaridad ira-arca de los aymaras.

De todos estos estudios destacan los de André Sas, César Bolaños y Anna Gruszczynska. Son ellos quienes más se aproximaron a lo que ahora pretendemos demostrar: la posibilidad del conocimiento y uso del sistema diatónico-cromático entre los nasca, de lo que los mencionados investigadores no llegaron a proponer conclusiones concretas. A continuación detallamos tales aproximaciones de manera cronológica.

Andrés Sas

El "Ensayo sobre la música nasca" del belga-peruano Andrés Sas (1939) es interesante para la época en que fue publicado, pues sin llegar a afirmarlo fehacientemente, se acercó a lo que deseamos plantear ahora. El estudio de Sas

destaca precisamente por el cuidado de sus aproximaciones y por la mesura en arriesgar afirmaciones, debido a la complejidad de las distintas afinaciones que emitían las 28 antaras que analizó en la década de los treinta. Sas deja entre ver, por ejemplo, secuencias de sonidos a los que en algunos casos, como el de la antara signada con el código m,n./e.p.87, se refiere como una "Serie diatónica cuya importancia es la de demostrar que los nazcas usaban cromatismos". Del mismo modo, Sas observaba que los sonidos de las antaras, al disponerlas como arpegios, daban sistemas hexágonos o "acordes" de novenas menores y de séptimas de dominante. De una de ellas se refiere como "…séptima de dominante perfectamente tonal… Ha de notarse, por otra parte, que este arpegio se encuentra a menudo entre las escalas que vengo estudiando", sentencia Andrés Sas.

Extraemos a continuación algunas proposiciones del trabajo de Andrés Sas, de las que es necesario comentar: "He aquí, acompañadas de algunas observaciones, las escalas que nos permiten oír las antaras estudiadas, escalas que he procurado transcribir lo más exactamente posible, a pesar de las deficiencias de nuestro sistema de escritura musical cuando se trata de reproducir, por escrito, sonidos que escapan al sistema diatónico." En efecto, es una verdad universal que el sistema de escritura musical occidental es insuficiente para traducir sonidos no diatónicos, pero sobre todo si se toma como referencia el sistema musical temperado, que divide la octava en doce semitonos exactamente iguales. Al respecto, es necesario considerar que culturas como los nasca debieron descubrir o conocer sistemas diatónicos y cromáticos con tonos y semitonos más grandes o más pequeños, como ya lo había advertido César Bolaños (1988), que lo corrobora Ana Gruszczynska (2009), y que lo reafirmamos nosotros con un diseño de comparación, también ideado en este proceso.

"Esta antara [3/6792], así como las siguientes, van a darnos escalas tan curiosas como engañosas para nuestro atávico sentido del diatonismo y nuestras costumbres tonales subconscientes." Esta es otra de las verdades universales advertidas tempranamente por Andrés Sas, y que refuerza nuestra posición sobre lo errado de atribuir concepciones como "música" a prácticas sonoras con otros parámetros culturales, como también lo verificaremos más adelante.

Refiriéndose a la antara con el código 32/416, manifiesta: "Principio bastante semejante al del 32/417, pero a pesar de algunos puntos de contacto en lo sucesivo, esta escala difiere bastante de aquella."

César Bolaños

Cincuenta años después de Sas, César Bolaños (1988) es el que ha dedicado un estudio más exhaustivo sobre las antaras que formaban parte del ajuar funerario de algunas tumbas del valle Las Trancas, en Nasca. Sus trabajos nos sirvieron como punto de partida para emprender el proyecto Wallakepa, del que trataremos luego más ampliamente.

Igualmente, es necesario extraer algunas de las conclusiones de César Bolaños para analizar y comentar sus aproximaciones.

"Se observa de primera intención que los intervalos de la serie de tubos tienen un ordenamiento casi sistemático: los primeros tres o cuatro tubos, por lo general, producen terceras mayores. Luego se achican a 2as mayores y menores de diversos tamaños. Da la impresión de que se hubiesen construido con los intervalos de los armónicos naturales entre el 3° y 16º sonido." Esta conclusión de Bolaños es ya un anticipo a la posibilidad del conocimiento de las propiedades del sonido por parte de los nasca, pero que se queda en sospecha.

"Sin excepción, la octava grave desarrolla una serie de intervalos de 3as mayores, siendo su primer intervalo una 4ª J baja o una 3ª M alta (intervalo Nasca). Nunca en las regiones agudas." Al igual que la conclusión anterior, esta es otra importante aproximación de Bolaños hacia el elevado conocimiento acústico de la cultura Nasca.

"No se evidencia un régimen de afinación estandarizado. Es decir un tubo/sonido diapasón. Cada constructor adopta su propia medida imposibilitando su ejecución con otros, a pesar de tener el mismo régimen interválico. Es interesante anotar que esta modalidad no ha cambiado al presente." Esta es una aseveración de Bolaños que quedará pendiente de analizar a través de nuestro método, aun cuando su deducción se manifiesta por las diferencias de escalas en cada antara, aspecto que cobra otra connotación con el método de edición y gradación sonora que proponemos. La siguiente conclusión de Bolaños se asocia a la precedente cuando afirma que "Llama la atención la variedad de escalas o serie de intervalos que producen las antaras Nasca."

"Es posible suponer que la afinación definitiva la realizaba el músico ejecutante para fijar los intervalos de la escala. La corrección debió ser en consecuencia un trabajo cotidiano de los músicos antes de ejecutar estos instrumentos." Esta suposición es obviamente relativa, pues la afinación y desafinación es un tema cultural. Más aún si se piensa que los nasca usaban moldes.

"Los nasca conocían la escala pentáfona pero la usaron fragmentaria y excepcionalmente en un ámbito de no más de una 8ª y media y enmarcada entre intervalos que no le son propios". Estamos de acuerdo.

"Las antaras Paracas-nascoide tienen entre 2 y 10 tubos cilíndricos fusiformes y son para uso solista." De acuerdo a nuestro método, este tipo de antaras habrían sido también ejecutadas de manera colectiva.

"Las antaras Nasca fueron destinadas mayormente para uso colectivo." Los resultados de nuestra propuesta ratificaría esta afirmación, pero es también factible el uso de antaras de manera solista. Esto lo podemos comprobar con la existencia de antaras que tienen pentafonías completas, por ejemplo.

Como se aprecia, las conjeturas de César Bolaños estuvieron girando siempre en torno a la posibilidad del dominio de un sistema diatónico incluso tonal por parte de los nascas. Sin embargo, no le fue posible o no pudo ir más allá de dichas conjeturas.

Anna Gruszczynska

La polaca Anna Gruszczynska propone por su parte un método de calcular las relaciones interválicas de los sonidos de un conjunto de 27 antaras de cerámica halladas en Cahuachi. Siendo uno de los trabajos realizados a mayor profundidad, es pertinente comentar en detalle el intento de sus aportes. Al respecto, tomaremos algunas secciones y afirmaciones de un artículo que creemos condensa sus propuestas en ese sentido: "Variedad sonora de las antaras nasca: ¿Un caos o el sistema?" (2009)

En el punto cuatro, *Fundamentos del sistema sonoro y la geometría de la antara*, la investigadora polaca manifiesta: "Este tipo de relación establecida entre las frecuencias fundamentales de los sonidos examinados se refleja en las concordancias geométricas de la construcción de los tubos. Por tanto, se puede suponer que en la práctica de construcción se seguía obligatoriamente un procedimiento aritmético-geométrico y que los constructores de antaras y/o los músicos de la cultura nasca empleaban el método adecuado para obtener la serie de sonidos esperados." Más que discutir sobre el procedimiento aritmético-geométrico, queremos coincidir en que los nascas no construían sus antaras al azar. Es decir, habría un sistema o una base previa o preconcebida en sus proyectos constructivos y estéticos, lo que ya daba señales o indicios de un conocimiento complejo de las propiedades acústicas entre los nascas.

Posteriormente, añade: "El sistema de construcción de instrumentos basado en las relaciones geométricas es un sistema simple en su concepto, ampliamente conocido tanto por la práctica de los creadores populares como, históricamente, por las reflexiones de los teóricos del mundo antiguo. Se trata por tanto de un sistema empírico, creado en base a la pura observación de las causas del cambio de intervalos. La simple división o multiplicación en la longitud de un tubo o de una cuerda es el fundamento de cualquier proceso de construcción en este tipo de sistemas." Concordamos íntegramente con esta aseveración, pues el sonido y sus propiedades consonantes y disonantes están en estrecha relación con las dimensiones geométricas de los tubos. Los nascas, de acuerdo a nuestros resultados, lo sabían. Cabe aquí entonces una sentencia anticipada: mientras que en Europa se descubrió las propiedades de las alturas del sonido y sus relaciones a través de la cuerda (Pitágoras), en los Andes se hizo lo mismo a través del tubo y el viento.

Anna Gruszczynska continúa: "En realidad, en las antaras nasquenses no se guarda la proporción simple entre las frecuencias de los tubos y sus longitudes, sino que las relaciones entre todas las medidas (tanto al nivel del propio tubo como al de todo el conjunto de tubos que forma un instrumento) son extraordinariamente complejas y constituyen un sistema con multitud de planos. Una observación somera de la antara ya revela que en la planificación de la construcción de los tubos la mensura jugaba un papel relevante." Consideramos esta cita por cuanto si, en vez de somera, la observación hubiera sido más acuciosa, quizá las conclusiones de Gruszczynska habrían sido otras. Es indubitable entonces que la herramienta de estudio estaba dirigida en esencia a las frecuencias de los tubos y a la búsqueda de sus relaciones y fundamentos desde el método de las matemáticas, dejando de lado otros métodos como el empírico.

Del ítem cinco, sobre *La afinación del instrumento*, destacamos los siguientes párrafos:

"Es también muy importante que cada instrumento se caracteriza por un conjunto original de tubos, que emite una serie de sonidos distinta del resto. Es probable que tanto la selección de los tubos como su distribución estuvieran básicamente dictadas por exigencias prácticas, y las series formadas constituían un material sonoro preparado para ejecutar melodías concretas, o bien, tal y como observamos en el folclore andino, concretos tipos de melodías con sus innumerables variantes. La individualización de la afinación de las antaras tiene su justificación. La selección de los sonidos dictada por la necesidad de

interpretar una melodía concreta (o un tipo de melodía), limita la cantidad de tubos al mínimo imprescindible." En este caso, pensamos que la distribución de los tubos se realizaba teniendo conocimiento del sistema diatónico-cromático. Lo que no podemos aseverar, es que si la distribución resultante estaba destinada para un contexto específico o para una tonada específica, o si dicha distribución correspondía a una serie de tubos que se complementaba con otro o con otros, tal como lo serían los resultados de nuestra propuesta.

Luego añade: "El método que adopté para preparar los datos y, en consecuencia, todo el proceso de su análisis, se basa en la suposición de que la forma del tubo de la antara nasquense es invención del constructor y su objetivo era conseguir dos frecuencias que batieran." Sobre esta afirmación tenemos discrepancias. Más que la conformación en dos secciones de los tubos de las antaras nasca, como lo sostiene Gruszczynska, nuestro inicial punto de vista empírico era que la estrechez del extremo proximal se debía a una mejor conducción del aire insuflado, así como una mayor y mejor circulación del mismo dentro del tubo, con fines estéticos. Sin embargo, en el Apéndice al artículo de Andrés Sas, Jorge C. Muelle (1939) señala que dicho estrechamiento se sustentaba en un mejor desplazamiento de los labios del ejecutante, posición que se afina más a la nuestra. No creemos en la búsqueda de batimentos por las siguientes razones. Por la dimensión de los tubos de las antaras de Cahuachi, sólo son posible dos efectos sonoros: uno, un sonido nítido y completo, si la insuflación es normal; y dos, un sonido multifónico, a la manera de las antaras paracas, si el soplo es intenso. En lo que sí debemos enfatizar, es en que los nascas sí debieron buscar batimentos, disonancias y multifonías a través no sólo de la fuerza del soplo, sino de la "desafinación" de tubos afines. Y esto es posible considerarlo como el temperamento de los nascas, como lo proponía Chalena Vásquez[3].Si se observan las diferentes láminas de la edición y gradación sonora, se notará la coincidencia de varios sonidos/tubos (eso incluso constituye un dato aún pendiente e analizar). Esto no implica necesariamente la exacta afinación entre ellos. En algunos casos existen diferencias de un promedio de 20 cents, lo que nos da dos posibilidades interpretativas: uno, la intención de buscar esas diferencias para disonar, o dos, el estado de conservación o refacción de los tubos. El resultado acústico del procedimiento es claro al respecto.

En cuanto al acápite seis, *Rasgos de la música nasca*, es pertinente resaltar y comentar los siguientes párrafos. En el punto *6.1. La escala musical*, se señala: "Al contrario que Bolaños, quien estudio los sistemas de intervalos en la esfera

3.– Comunicación personal.

de las series de sonidos con objeto de determinar los intervalos típicos de las antaras y sus combinaciones, yo me concentre en la búsqueda de las propiedades estructurales básicas de esas series." … "Por tanto, la diferencia entre ambas propuestas radica solo en que Bolaños ve en el intervalo terciario-cuaternario un significado constructivo importante para las octavas inferiores de los instrumentos, subrayando que nunca aparece en las octavas superiores (1988: 104), mientras que el análisis llevado a cabo por mi mostraría este tipo de intervalo como específico de la escala y que determina los pilares estructurales de las series sonoras completas." Igualmente, discrepamos sobre lo atribuido a Bolaños, en el sentido de reducir sus propósitos a determinar solamente los intervalos típicos de las antaras y sus combinaciones. Como lo hemos destacado en las conclusiones de Bolaños, líneas arriba, el investigador peruano buscaba una base lógica (sistema sonoro) sobre la cual los nascas construían o definían sus afinaciones, escalas, etc. Llega incluso a estar cerca de definir el uso y conocimiento del sistema diatónico-cromático y tonal entre ellos.

Del mismo modo, otra discrepancia con Anna Gruszczynska es que los nascas no conocieron la música europea para atribuirles una práctica igual o similar a lo que engloba dicho concepto.

Finalmente, en las consideraciones finales, Anna Gruszczynska opina que "… los resultados de los análisis presentados más arriba ofrecen bases bastante firmes para rechazar de plano cualquier insinuación sobre una afinación imprecisa de las antaras, torpe, caótica o consecuencia de una construcción poco esmerada de los instrumentos. Es más, quizá se deba reconocer que las aparentemente embrolladas series sonoras de las antaras ocultan en realidad un sistema de intervalos planificado con precisión y que el criterio seguido para la selección de los tubos era, además de aportar a los instrumentos valores melódicos, algo necesario, también el obtener complejas disonancias." Plenamente de acuerdo en que nada era dejado al azar. Sin embargo, al igual que Bolaños, Anna Gruszczynska se queda en la probabilidad de reconocer la existencia de un sistema de intervalos planificado con precisión, en ese aparente enmarañado de series sonoras. Desde nuestro punto de vista, y como denotan los resultados del procedimiento que presentamos en el este texto, los nascas sí conocían un sistema base para la construcción de sus antaras, sobre el que proyectaban las dimensiones de sus tubos y las frecuencias preconcebidas: el sistema diatónico-cromático similar al que conocemos hoy en día.

El proyecto Wayllakepa: 2004 - 2008

A iniciativa de Chalena Vásquez Rodríguez, entonces Directora de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSFJMA), se suscribieron sucesivos convenios entre esta institución, bajo la conducción del Dr. Emilio Morillo Miranda, y el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), dirigida en 2003 —año de la suscripción del primer convenio— por el arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras. El propósito inicial, propuesto por Milano Trejo Huayta, músico y trabajador del MNAAHP, consistió en la confección de una base de datos y catalogación audiovisual (sonido, imagen y fotografía digital) de la colección de artefactos sonoros arqueológicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, que consistía en unos dos mil ejemplares, aproximadamente, hasta el año 2004. El proyecto, luego de su suscripción en 2003, se ejecutó entre 2004 y 2008. En ese lapso, se hizo el registro del 25% de dicha colección que consistió en la catalogación y el registro audiovisual completo del total de las 135 antaras de cerámica y de unas 150 botellas silbadoras de cerámica (de un total de 800, en aquella época). Muchos otros objetos fueron catalogados y registrados sólo en fotografía, debido a su estado de conservación. Entre ellos, 50 antaras y 170 quenas de material orgánico (caña y hueso). De las antaras de cerámica, procedentes de diversas culturas (Paracas, Moche, Nasca, Chincha, Lima), 110 pertenecían a la cultura Nasca, siendo apenas unas 25 antaras procedentes de excavaciones arqueológicas.

El equipo que tomó parte de la ejecución del proyecto Wayllakepa estuvo integrado inicialmente por el arqueólogo Manuel Merino Jiménez y el músico e ingeniero marino Milano Trejo Huayta (MNAAHP), y por los musicólogos Chalena Vásquez Rodríguez y Carlos Mansilla Vásquez (ENSFJMA). Luego se sumó la participación del músico sikuri Dimitri Manga Chávez, quien con Milano Trejo realizaron la labor de ejecución, medición y peso de los instrumentos. A Manuel Merino le correspondía la identificación y ubicación espacial y temporal de los objetos sonoros, a Chalena Vásquez la labor de supervisión, mientras al autor del presente se le confirió la función del registro audiovisual y el análisis musicológico del material trabajado. La restauración de antaras algunas antaras con criterios acústicos le fue encargada a Rosita Martínez Navarro, a quien agradecemos el cuidado y la prolijidad de su delicado trabajo. La minuciosidad con se realizó el registro de los sonidos de las antaras nasca y luego el análisis acústico y musicológico, ha sido descrito fielmente por la investigadora brasileña Daniela La Chioma Silvestre Villalva, con quien colaboramos en sus pesquisas de maestría sobre el papel y jerarquía

social de los músicos moche y nasca, a partir del material iconográfico existente. La experiencia directa de La Chioma con nuestro trabajo es descrita de la siguiente manera:

> Actualmente, alguns trabalhos têm buscado reconstruir possibilidades de combinação das notas tocadas nos instrumentos pré-colombianos. Um estudo que tem alcançado resultados surpreendentes neste sentido é o Proyecto Wayllakepa, que vem sendo executado pela Escuela Nacional Superior de Folklore José Maria Arguedas (Lima), e até 2008 associado ao Museo Nacional de Arqueología, Antropología y Historia del Perú, dirigido pelo musicólogo Carlos Mansilla. Por meio de um método que utiliza os sons das antaras Nasca e um programa de computador, os pesquisadores praticamente reconstroem possíveis sequências de sons pré-colombianos. Inicialmente, as flautas arqueológicas são fichadas com suas características físicas, datação e contexto de achado, quando disponível. São gravados em um pequeno estúdio todos os sons possíveis para cada flauta. Por meio do programa de computador, é analisada a recorrência de determinado som no conjunto de flautas analisadas, com base na escala ocidental. Assim, é possível catalogar as notas existentes em cada flauta e suas possíveis combinações.[4] (La Chioma 2012: 22)

Los avances del proyecto fueron expuestos en conferencias, seminarios y congresos nacionales e internacionales como el I y II Seminario Internacional de Instrumentos Tradicionales y Músicas Actuales, realizado en Santiago de Chile (2003-2004), siendo la tercera edición realizada en Quito, Ecuador, en 2006; el III y IV Coloquio Internacional de Musicología, organizado por la Casa de las Américas, Cuba (2003 - 2005); el 3er Simposio de Educação em Ciências e Criatividade, realizado en Tiradentes, Minas Gerais, Brasil en 2006 (asistimos con Milano Trejo); España 2008 y 2010. En cuanto a los resultados del método que hoy damos a conocer, fueron expuestos en seminarios y congresos en Chile (2012, 2013, 2014 y 2015) y en Lima (2013, 2014 y 2016). Varias de estas participaciones las realizamos con Milano Trejo.

4.– "Actualmente, algunas investigaciones vienen buscando reconstruir posibilidades de combinación de las notas tocadas en los instrumentos precolombinos. Un estudio que alcanzo resultados sorprendentes en este sentido es el Proyecto Wayllakepa, ejecutado por la Escuela Nacional Superior de Folklor José María Arguedas (Lima), y hasta el año 2008 asociado al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, dirigido por el musicólogo Carlos Mansilla. Por medio de un método que utiliza los sonidos de las antaras Nasca y un programa de computadora, los investigadores prácticamente reconstruyen posibles secuencias de sonidos precolombinos. Inicialmente, las flautas arqueológicas son catalogadas con sus características físicas, fechado y contexto de hallazgo, cuando disponible. Son grabados en un pequeño studio todos los posibles sonidos para cada flauta. Por medio de un programa de computadora, se analiza la recurrencia de determinado sonido en el conjunto de flautas analizadas, con base en la escala occidental. Así, es posible catalogar las notas existentes en cada flauta y sus posibles combinaciones. ."Traducción de la autora citada.

Esta experiencia no sólo significó una gratificante experiencia, sino nos dio además la posibilidad de ahondar más en el estudio y conocimiento, de manera especial, de las antaras nasca. De ellas, destacaba una agrupación de 13 especímenes que pertenecían a un contexto funerario[5] que llamó nuestra atención y que procedimos a indagar con mayor detalle. Estas antaras habían sido estudiadas por algunos de los anteriormente citados, como Robert Stevenson, Alberto Rossel Castro, Américo Valencia y César Bolaños, siendo el trabajo de este último uno de los más minuciosos. Los resultados de Bolaños fueron publicados en *Las antaras Nasca* (1988), pero las limitaciones con que desarrolló su trabajo no le permitieron seguramente ahondar más en el estudio y sus hipótesis. Es esta una de las razones que nos llevó a darle continuidad a los esfuerzos de Bolaños, que además se sustentó en los siguientes fundamentos: (1) el conjunto de trece[6] antaras de cerámica de la tumba S-III-CQT5 era hasta la fecha el más numeroso hallado en un contexto funerario nasca; (2) la recuperación del funcionamiento acústico de la totalidad de los tubos del conjunto a través de restauraciones adecuadas[7], haciendo viable su respectiva medición y análisis acústico; (3) la búsqueda y hallazgo de la momia del personaje de la tumba S-III-CQT5 en los depósitos del MNAAHP que ha hecho factible un estudio osteológico[8]; (4) la ubicación temporal de todo este contexto (personaje y ajuar funerario) a través de los distintos métodos de datación; (5) la aplicación de nuevos procedimientos teóricos y tecnológicos para su medición y análisis; (6) brindar nuevos aportes sobre el o los sistemas sonoros de los nasca, (7) así como en la posibilidad de ensayar una interpretación sobre los probables simbolismos relacionados al sonido y el ritual en la cultura y en el mundo Nasca.

Igualmente, informarnos sobre la tecnología, las herramientas de lutería, los insumos, los conocimientos acústicos alcanzados, la posibilidad de reconstruir su sistema sonoro, la particular estética andina ancestral y la identificación de posibles rasgos de continuidad hasta el día de hoy.

5.– Proyecto Wayllakepa.

6.– Las antaras halladas en total sumaban quince. Los estudios de Bolaños y el nuestro han sido sobre las trece existentes en el MNAAHP, habiendo sido encontrada el 2008 la antara número 14 en estado irrecuperable. El presente trabajo detalla información al respecto.

7.– Este tipo de restauración fue impulsado por el proyecto Wayllakepa con el propósito de devolver la forma interna y externa de cada tubo para tratar de recuperar su sonido original y realizar una medición acústica con una mayor aproximación. Ver el informe de la conservación y restauración realizada por Rosa Martínez en el MNAAHP.

8.– Ver el informe del estudio osteológico de Elsa Tomasto en el MNAAHP.

En suma, todos estos aspectos representan el legado cultural y el valor patrimonial que guardan para nuestro país y para la humanidad. Los estudios en este campo nos dan entonces la posibilidad de desentrañar valiosa información sobre nuestros antepasados.

Sobre el método ideado y aplicado

Como se ha visto, los numerosos estudios no han concluido en afirmaciones o negaciones concretas sobre si los nascas conocieron algún sistema sonoro o "musical" para construir su mundo sonoro, persistiendo incluso más las dudas que las certidumbres. Las razones no las podemos determinar, pero quizá tenga que ver con el método tradicional de los estudios musicológicos —y la posición, mentalidad del investigador, claro— que, en el caso de este tipo de objetos, lo que busca es extraer los sonidos (registro sonoro) y someterlos a una batería de análisis de diversa índole con el propósito de encontrar algo así como la fuente de la juventud.

En los últimos años, incluso, se ha optado más por un abordaje en extremo especializado (sólo para los entendidos), utilizando como principal herramienta el cálculo y análisis matemático, tratando de encontrarle un sentido o fundamento aritmético, geométrico o logarítmico a la concepción y distribución de los tubos y sus frecuencias, así como a las medidas milimétricas del instrumento y las incidencias de dichas dimensiones en el resultado acústico. Quizá lo más sensato, desde una posición ética y émica, sería realizar el reconocimiento de sus características organológicas, proceder con el registro de las propiedades acústicas (timbres, alturas, posibilidades sonoras) y quizás el cálculo de sus frecuencias básicas, establecer ciertas relaciones, y probablemente hacer una comparación con lo que hoy es nuestra cultura musical. Pero se hace exactamente lo contrario cuando incluso se pretenden imponer conceptos como "sistema musical", "escala musical" y "teoría musical" de los nascas, lo que más bien denota una posición anacrónica en arqueomusicología, pues no es posible que aún se utilicen los conceptos de la "música" europea y su teoría, que no tienen absolutamente ninguna relación con las culturas del pasado de los Andes o de cualquier parte del orbe, menos aún de un pasado cultural que no conocimos y no lo haremos jamás. Si persistimos en superponer nuestra cultura musical actual, a la de hace dos mil o mil quinientos años,

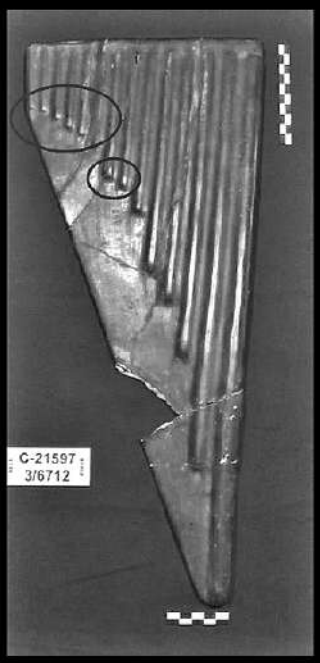
9.– Los resultados de esta investigación datan aún de 2012, aproximadamente. No han sido publicados hasta la fecha porque estos formaban parte de mi tesis de maestría en Gestión del Patrimonio Cultural Arqueológico realizada en la Universidad Nacional de San Marcos entre 2011 y 2012, como se ha mencionado anteriormente, y que por las razones conocidas por Américo Valencia, no ha sido sustentada hasta la fecha.

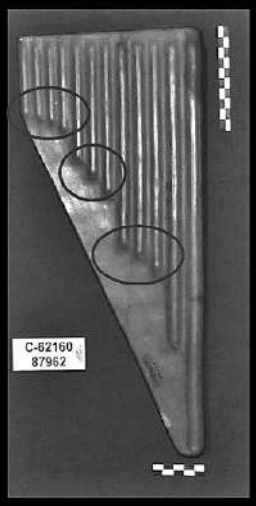
estará demás cualquier postulado serio y de respeto a ese lejano pasado cultural. Pretender forzar entonces el "hallazgo" del sistema o escala "musical" de los nascas, en este caso, devendría más en un acto pretensioso y ególatra, que ético. Y no sólo eso, sino "dar a conocer al mundo" el absurdo chauvinismo de que los nascas se adelantaron en mil años a Europa en descubrir tal o cual sistema. En consecuencia, como colofón, viene el atribuirse el bisoño cliché de ser el "primero" o el "único". No citar, reconocer o mencionar siquiera los trabajos similares de otros, así sea como comunicación personal, es una prueba de ello.[9]

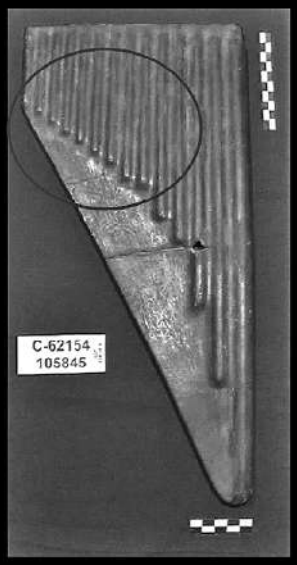
En nuestro caso, el viraje realizado se funda en lo anteriormente mencionado, buscando alejarnos precisamente de lo establecido. Si bien es hidalgo reconocer que durante los primeros años de nuestro trabajo en el proyecto Waylakepa seguíamos el mismo camino, y nuestros resultados iniciales no eran diferentes a los anteriores, hacia el año 2010 optamos por el cambio necesario: urgía un giro metodológico en la forma de abordar el estudio de objetos sonoros arqueológicos, en general, y de las complejas antaras de cerámica de los nascas, en particular. Desde luego que el desmayo por encontrar "el sistema musical" de los nascas, no formaba parte de estos cambios, en absoluto. Sólo nos animaba ver qué podría suceder con el cambio de actitud y del prisma metodológico. Uno de estos nuevos caminos fue devolverle la confianza al oído y a nuestra condición humana; en consecuencia, al análisis empírico. Es así que se dieron, progresivamente, los siguientes procedimientos.

Método de observación

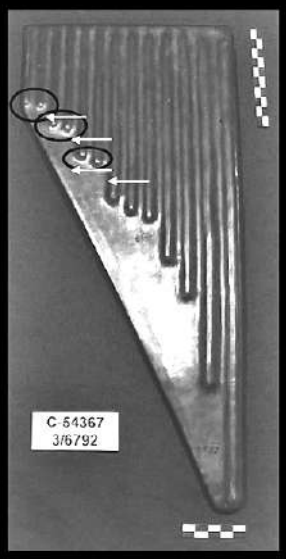
Los procedimientos analíticos de la musicología tradicional nos llevan al registro sonoro de los objetos sonoros para su posterior análisis acústico: gamas, tesituras, frecuencias, intervalos y sus relaciones (interválicas para unos, y aritméticas, geométricas y logarítmicas para otros), gradaciones o escalas. Otro aspecto es el organológico, mediante el cual se establecen los aspectos básicos de su funcionamiento, construcción, materiales, antecedentes, contextos de uso, entre otros. Esto es, como se ha indicado, el método "tradicional" de la musicología. Entonces, un primer paso fue alejarse en parte de ese procedimiento, dándole un mayor espacio e importancia a la percepción auditiva y por ende al análisis auditivo de los sonidos registrados. En nuestro caso, el inicio de la nueva propuesta se dio de la siguiente manera. El permanente contacto visual con las 135 antaras que habíamos catalogado —primero con los objetos y luego con las fotografías—, nos hacía ver externamente que las disposiciones de los tubos en uno y otro ejemplar eran siempre disímiles, so-





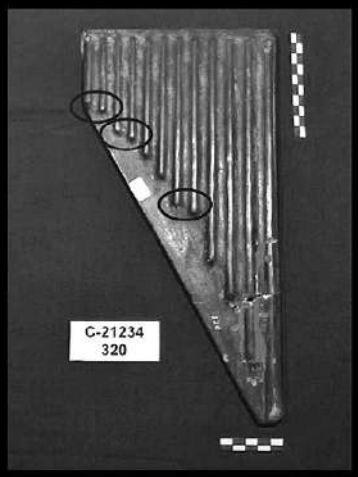


Lamina N° 2



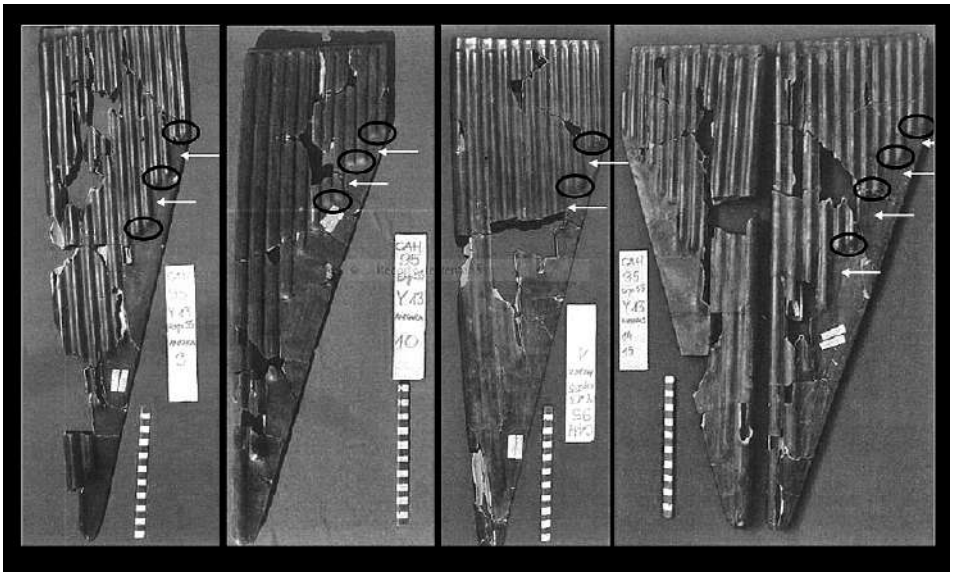
MNAAHP

AIM – New York



MNAAHP

Lamina N° 3



Lamina N° 4

bre todo cuando no pertenecían al mismo grupo o "tropa" de antaras. Esto, desde luego, no era nuevo, pues simplemente corroboraba lo "dispar" de las secuencias de sus sonoridades.

El punto de quiebre en nuestro procedimiento se presenta cuando notamos que, a pesar de un aparente desorden en dichas disposiciones, aparecían agrupaciones o secuencias de tubos con cierta recurrencia, en muchos casos, de manera escalonada y que se distanciaban de otros dejando un espacio que visible y "auditivamente" (no había necesidad de escucharlo) llamaban nuestra atención, tal como se aprecia en la Lámina N° 2. Fue entonces cuando la observación externa de las antaras no tardó en darnos los primeros resultados: muchos ejemplares de las antaras de Las Trancas tenían agrupaciones de pares contiguos de tubos, que luego se separaban de otros pares de tubos, o de tubos individuales, a través de evidentes saltos o espacios acústicos (Lámina N° 3). Esto nos llevó a ahondar más no sólo en la observación, sino en la ampliación e inclusión de antaras de otros contextos. Y teníamos a mano el trabajo de Anna Gruszczynska sobre las 27 antaras excavadas en Cahuachi, y consecuentemente nos dedicamos a observarlas con el mismo propósito. El resultado fue más que sorprendente: las agrupaciones de pares de tubos y saltos o espacios acústicos en las antaras de Cahuachi presentaban una mayor recurrencia, como se aprecia claramente en la Lámina N° 4.

En efecto. Si observamos con detalle las siguientes cuatro antaras de Cahuachi, estudiadas por Anna Gruszczynska, se aprecia con claridad la distribución por pares adyacentes, y los espacios entre estos. Es desde este momento en que pensamos en la posibilidad de una complementaridad con las otras antaras, por lo que es aquí cuando decidimos dar el siguiente paso lógico, que describimos a continuación.

En estas cuatro antaras (Lámina N° 4) del templo de Cahuachi se aprecia con claridad la distribución por pares adyacentes (círculo rojo), y los espacios o saltos acústicos entre estos (flechas amarillas), situación que nos dio la posibilidad de pensar en una alternancia (y complementaridad) con otras antaras a manera del ira y arca actual, lo que a su vez nos llevó al siguiente procedimiento metodológico que explicaremos y graficaremos a continuación.

El método de edición y gradación sonora

La observación precedente nos indujo a seguir innovando e ideando el siguiente método, a través del cual obtendríamos respuestas más concretas en cuanto a la posibilidad de la mencionada alternancia o complementaridad con otras antaras o con otros grupos de antaras. Para ello, decidimos editar los registros de los sonidos de las escalas, en primer término, de las 6 antaras de Las Trancas. La idea era crear un archivo de sonido por cada tubo y por cada antara. Luego, crear una pista para cada ejemplar, para luego ordenar los sonidos gradualmente, del más grave al más agudo, como se aprecia en la Lámina N° 5. Una vez dispuestos los sonidos, sólo quedaba reproducirlos en conjunto, y la verdad es que desconocíamos lo que vendría. El resultado acústico fue realmente sorprendente. Se apreciaba con claridad secuencias o escalas de sonidos en una disposición muy similar al sistema diatónico y cromático que conocemos de occidente. Pero la sorpresa no era suficiente. Hacían falta más evidencias para validar el método, por lo que el siguiente paso lógico fue aplicar el mismo procedimiento a otro grupo de antaras, de preferencia, procedentes de excavación arqueológica. En consecuencia elegimos 5 antaras de Cahuachi al azar, cuya información de sus frecuencias teníamos a mano. El posterior resultado acústico fue aún más sorprendente que el obtenido en las antaras de Las Trancas: se percibía claramente un ordenamiento de sonidos similar al sistema diatónico-cromático europeo[10], y no sólo eso. Recurriendo nuevamente al análisis auditivo, se percibía claramente una sección de sonidos que daba una secuencia bastante cercana a la escala en el modo mixolidio de la antigua Europa, y hasta en dos octavas! Esto no sólo corroboraba el método

10.- Nos viene la interrogante si este este sistema diatónico-cromático fue exclusivo de Europa. Desde luego que la denominación, sí.

ideado, sino nos ubicaba en la posibilidad de proponer la hipótesis de que los nascas sí conocían un sistema similar al diatónico y cromático europeo. Y no sólo eso, también se ponía de manifiesto la alternancia y complementaridad entre grupos de antaras.

Es necesario señalar que no teníamos registro sonoro alguno de las antaras de Cahuachi, pues por su estado de conservación, no se hizo el registro acústico de la mayoría de los tubos. Esta circunstancia llevó al equipo de Anna Gruszcyznska a obtener las frecuencias por el cálculo de las dimensiones de los tubos. Esta información, publicada en la tesis doctoral de Anna Gruszczynska (2004)[11], fue introducida por nosotros en el software Tune it 3.43, programa digital que transformó los datos acústicos en los sonidos físicos de cada tubo, obteniendo así las series de escalas o secuencias sonoras de las 5 antaras de Cahuachi, que son las que se escuchan en el procedimiento aplicado a este conjunto de antaras.

En consecuencia las sospechas iniciales, luego de la observación externa de las antaras, se confirman al obtener el resultado acústico del procedimiento. Es decir, la hipótesis de que los nascas distribuían los sonidos/tubos entre dos o varios grupos de antaras, cobraba sentido. Lo que sí es evidente, es que dicha distribución no habría sido de un sólo sonido por cada antara, como el ira y arca de hoy en día (de 1 a 1), sino de 1 a 2, o de 2 a 2, o de 2 a 3, aunque quizás como uno de sus antecedentes remotos[12]. Otro detalle atractivo es que no todas las antaras repiten algunos de sus sonidos —sobre todo los graves—

11.– Una versión de esta tesis, en idioma polaco, fue obsequiada a MilanoTrejo Huayta, miembro del equipo del proyecto Wayllakepa.

12.– Como se mencionó al principio, el contenido del presente artículo fue compartido y comentado entre varios colegas, y expuesto en numerosos encuentros académicos dentro y fuera del Perú, entre 2012 y 2014. Pero con quien tuvimos dos extensas reuniones en la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, en 2014, fue con Américo Valencia Chacón, quien tenía especial interés en oír estos resultados acústicos, los que no pudieron ser auditados en una ponencia que realicé sobre el exacto contenido de este artículo, en un Congreso Nacional e Internacional del Siku, en 2013, en la Municipalidad de Lima. Al respecto, nos llama la atención saber que el mencionado investigador está publicando textos sobre los sistemas musicales de las culturas Moche y Nasca, en donde no menciona en absoluto la información expuesta en la ponencia señalada, ni los datos transmitidos de manera personal en las reuniones antes señaladas. Ocurre lo propio con el proyecto Wayllakepa, que Valencia conoció directamente. En el caso del libro de Moche, dos datos en concreto no nos han sido reconocidos: la observación externa de las antaras (resumido en un "...a golpe de vista"), y la posible distribución de los tubos a la manera explicada en el párrafo que motiva este pie de página. (Ver Valencia, 2015:27) No sólo eso, es también sorprendente que utilice la analogía etnográfica, que también le compartimos, entre la tableta nasca y los chunchos de Huanta (ver Lámina N° ... del presente artículo), analogía dada a conocer desde 2010, en que visitamos la Fiesta de las Cruces de Luricocha. Esta analogía fue igualmente expuesta en el Seminario Internacional de Etnomusicología Andina, realizado en La Serena, Chile, en diciembre de 2014. Esto se puede apreciar en el minuto 1:07:50 del siguiente enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=A_RoS9FoDTU&t=2522s

a la octava. Esto podría indicar que dicha octava estaría en otra de las antaras. Es necesario también tener en cuenta que en algunos casos existe la sensación de la existencia de dichas octavas, aunque algo "desafinadas", como lo habían advertido Andrés Sas y Anna Gruszczynska en las obras antes citadas.

Finalmente, hemos de inferir que la creación y ejecución de sus tonadas debió ser de forma colectiva, y no exactamente como el ira y arca de nuestros tiempos, pero sí seguramente de una manera asociada a la ancestral concepción del *ayni* o del *tinku*. Es decir, si bien habrían conocido las propiedades del sonido y por ende la división de la octava, esto no significaba que la distribución de los tubos y sus tonadas eran necesariamente diatónicas y/o cromáticas, sino que, conociendo este sistema, se daban la potestad de definir diferentes secuencias sonoras o escalas, según la ocasión (como ya lo había advertido Bolaños), o quizás como una opción de diferenciación entre grupos instrumentales o ayllus. La presencia de los saltos en los primeros tubos que forman triadas tonales (con las desviaciones locales, desde luego), así como la recurrencia de la relación tonal V-I (en intervalo de 4ª ascendente), eran ya un indicio claro para pensar que los nascas habrían conocido ampliamente muchas de las propiedades del sonido.

Los datos que ahora compartimos son sólo los primeros resultados de esta nueva propuesta (y que quizá sólo funcione para las antaras nasca), quedando pendiente ampliar y profundizar más sobre el tema, pues hay aún muchas preguntas sobre el propio procedimiento, si se dan estos resultados en antaras de otros contextos, y ver qué sucede con un número mayor de ejemplares extrapolados.

El resultado acústico de todo este procedimiento se pueden escuchar en:

https://soundcloud.com/carlos-mansilla-vasquez/sets/sistema-musical-nasca

El método de audición

Todo este procedimiento no tendría sentido sin la participación no sólo de nuestro sentido auditivo, sino de nuestra condición humana y empírica al momento de realizar los análisis. Es aquí necesario aclarar los siguientes aspectos. El sistema temperado europeo u occidental es, como todos sabemos, un artificio que tiene su origen hacia el siglo XVI. Éste, marcaba justamente la distancia o diferencia que había en la afinación natural, al "oído", que se reali-

zaba previamente, desde Pitágoras si se quiere decir. En consecuencia, llegada nuestra época y las circunstancias históricas conocidas, no nos extraña que la formación musical académica sea basada en el aprendizaje e interiorización de dicho sistema temperado. Entonces, nuestra propuesta considera la situación natural de nuestras culturas del pasado para afrontar y tratar con fenómenos universales como el sonido, cuyas propiedades, dicho sea de paso, son las mismas en todo el planeta, con ciertas variaciones en los diferentes climas, temperaturas y altitudes.

Es necesario aclarar que el aspecto estético sobre las propiedades y preferencias de otros aspectos acústicos y tímbricos, aspectos de suma importancia en las culturas del pasado y del presente andinos, no forma parte por ahora de la presente discusión.

Final y consecuentemente, el método dispuesto para el análisis de las antaras nasca considera básicamente el análisis auditivo a partir del probable uso de las frecuencias naturales en la construcción de las antaras nasca. Esto implica tener en cuenta que los intervalos dispuestos por esta notable cultura no deben asumirse como "desafinados", en relación a nuestro sistema y cultura actuales, sino en todo caso como más grandes o más pequeños (como lo afirmaba Bolaños). En el siguiente infograma (Gráfico Nº 1) ideada para tal efecto, y que corresponde a la antara nasca (identificada así por asociación) signada con el código C-54365, de 10 tubos, y sin procedencia arqueológica conocida, se aprecia lo acotado.

Dimensión y comparación de intervalos nascas con los del sistema temperado

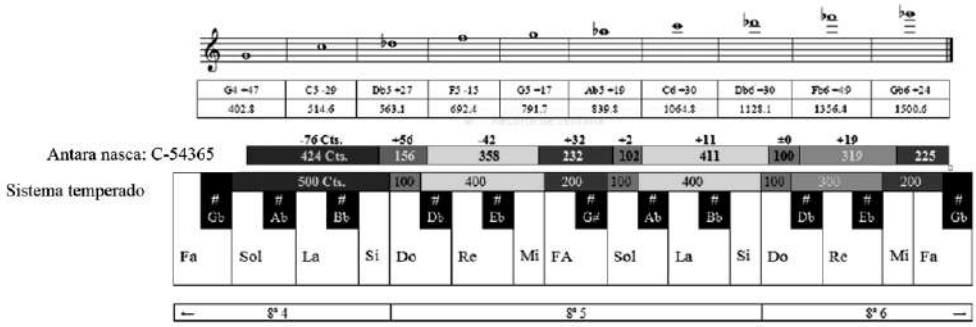
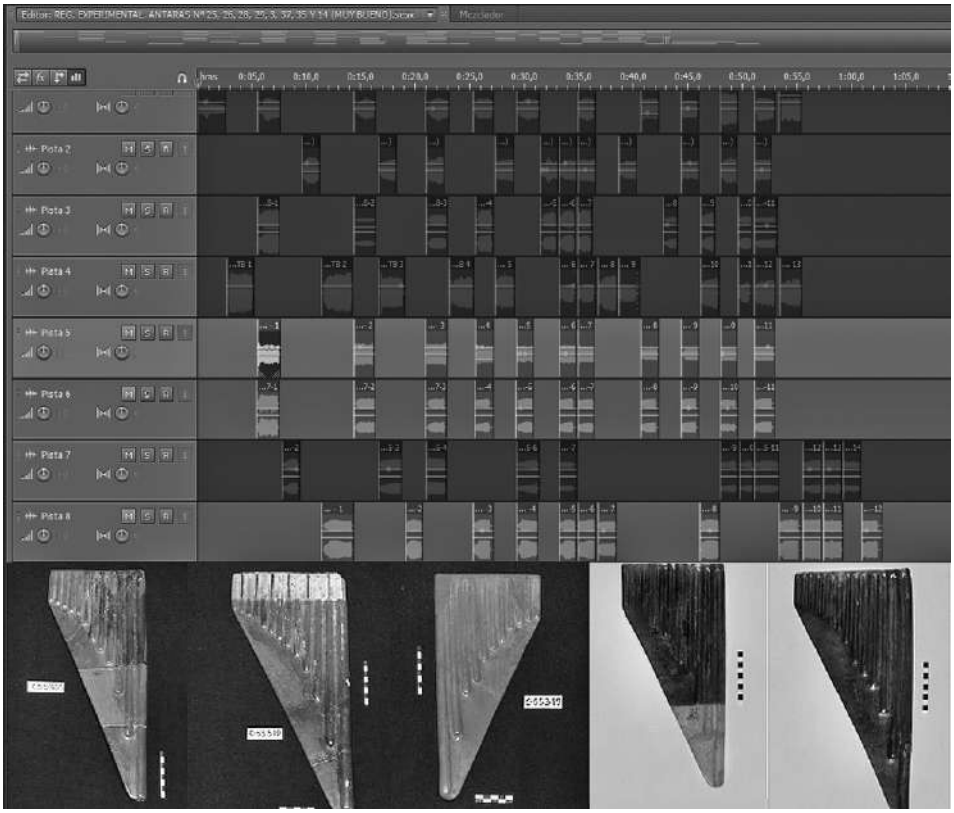


Gráfico N° 1

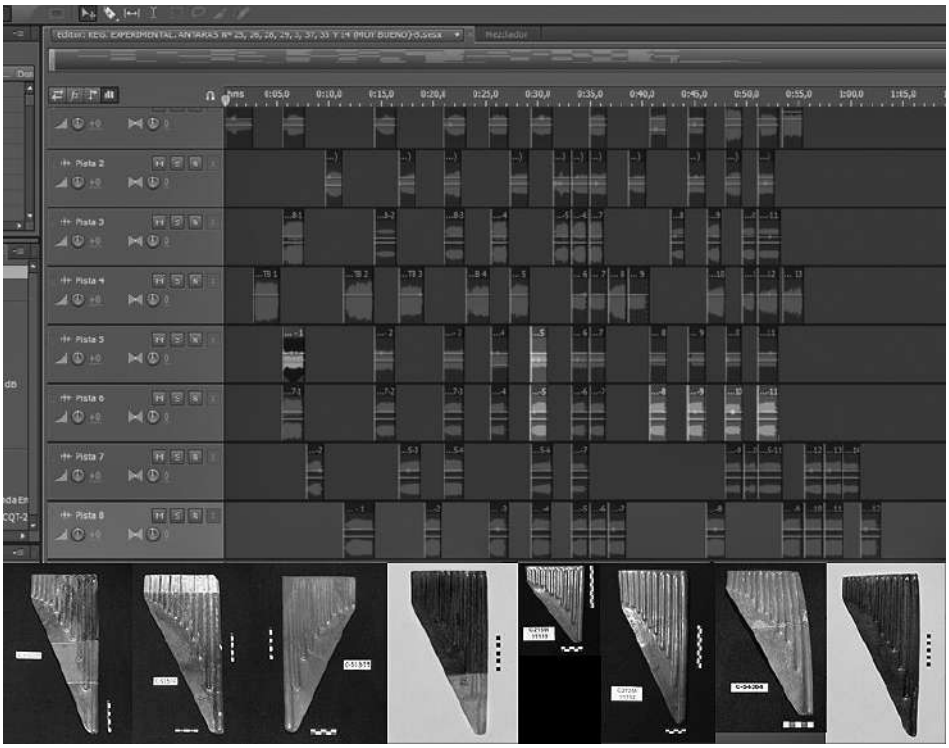
EDICIÓN Y GRADACIÓN SONORA DE 5 ANTARAS DE LAS TRANCAS. TUMBA S–III–CQT5



Lamina N° 5

Las antaras de la lámina precedente, cuyas pistas no aparecen sombreadas (5ª y 6ª pista), son parte de la tropa de seis antaras que aparecen en la Lámina N° 1, de la tumba S-III-CQT5 de Las Trancas. Sólo usamos una de ellas (la 4ª foto de la derecha), pues si bien tienen la misma afinación, los sonidos sombreados están defectuosos por el estado de conservación, como resultado de una pésima y antigua restauración que no consideró el aspecto acústico, el más importante, del artefacto sonoro. Lo mismo ocurre con la 8ª pista, cuya antara presenta similares desperfectos (la 5ª foto de la derecha).

EDICIÓN Y GRADACIÓN SONORA DE 7 ANTARAS DE DIFERENTES CONTEXTOS.
5 DE LA TUMBA S–III–CQT5, 2 DE LA TUMBA S–III–CQT4 Y UNA SIN CONTEXTO DE EXCAVACIÓN



Lamina N° 6

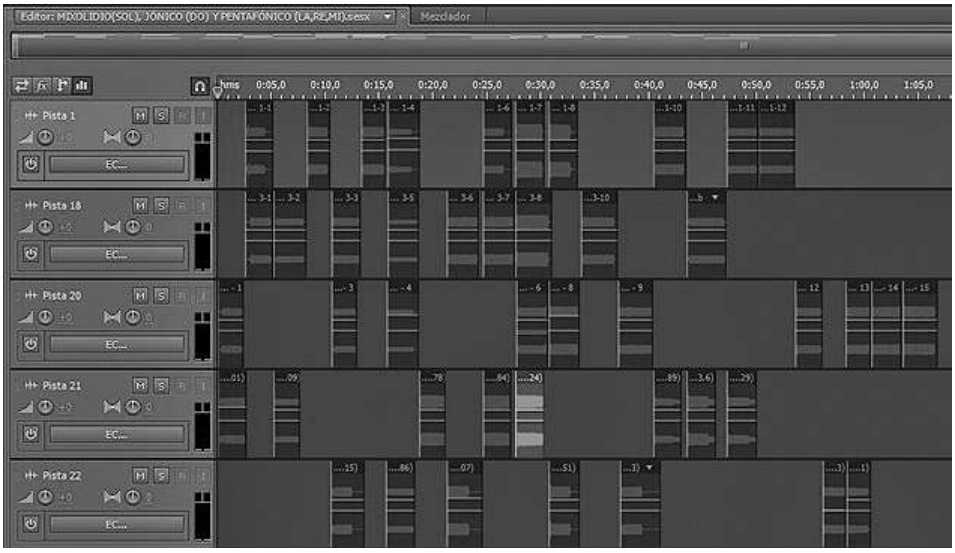
En este caso, se amplía el rango de prueba del procedimiento agregando antaras de otros contextos: 2 de la tumba S-III-CQT4 (5ª Y 6ª foto de izquierda a derecha), y una sin procedencia arqueológica, aunque determinada como de la cultura Nasca por asociación (7ª foto de la derecha). El resultado de este procedimiento, en particular, da como resultado una mayor gama de tonos (2as mayores grandes y pequeñas) y semitonos (algunos mayores a los 50 cents, y otros menores a ese rango). Estas diferencias en cents están ejemplificadas en el Gráfico Nº 1.

GRADACIÓN DE 5 ANTARAS DEL CENTRO CEREMONIAL DE CAHUACHI

Lamina N° 7

Lo que se presenta y aprecia en la infografía anterior, es la edición y gradación sonora de las 5 antaras del Centro Ceremonial de Cahuachi, con resultados similares en relación a las antaras de Las Trancas y de los otros contextos incorporados. Como se indicó anteriormente, la simultaneidad y recurrencia en una misma frecuencia (hasta en número de 4 en este análisis) es un dato a tomar en cuenta. Ocurre lo propio con los sonidos aislados, aunque cabe la posibilidad de su afinidad con los otros tubos de las 22 antaras restantes.

GRADACIÓN SONORA DE 5 ANTARAS DE CAHUACHI MODO MIXOLIDIO EUROPEO

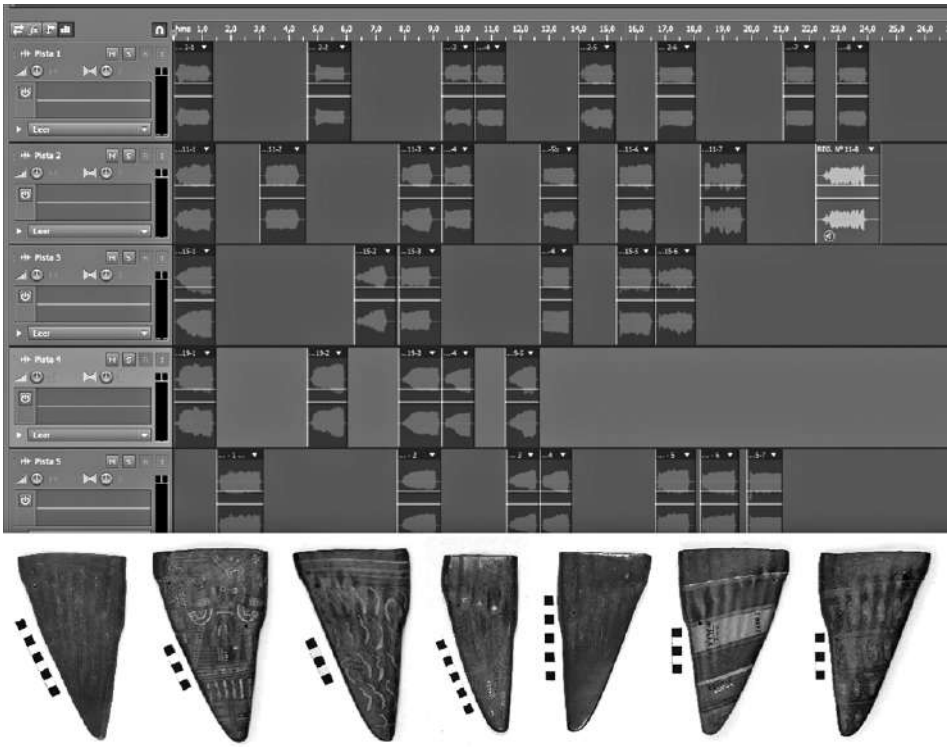


Lamina N° 8

Del mismo modo, y como también ya se ha señalado, al interior de la serie de sonidos obtenidos se podía apreciar auditivamente una clara secuencia de

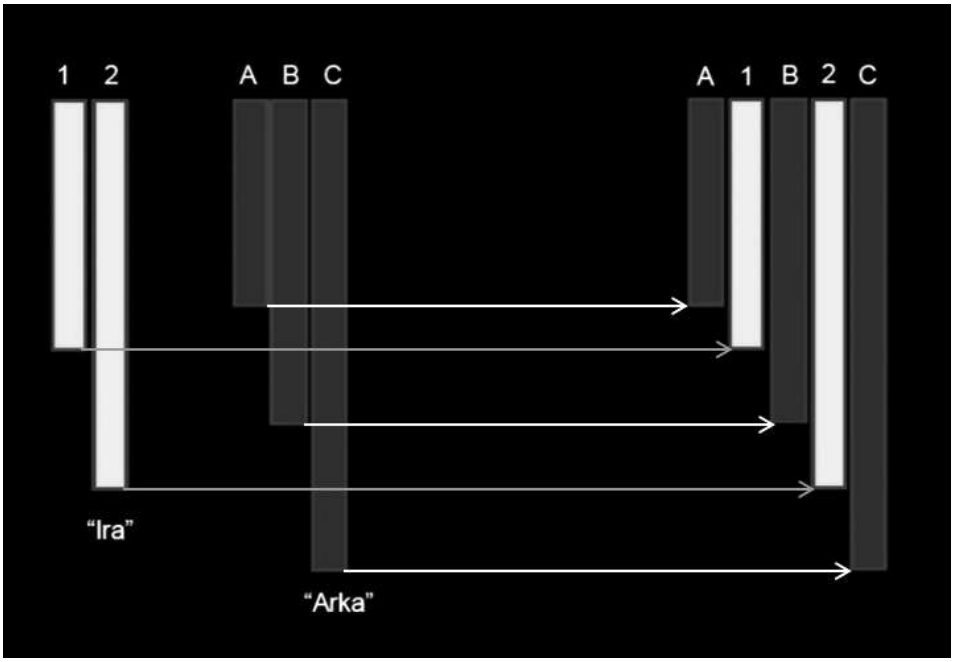
sonidos que daban una escala que nos era familiar. Realizada la selección de dichos sonidos, se obtuvo como resultado una escala similar al modo mixolidio europeo (que principia en la nota Sol). La posible casualidad de esta serie queda del lado cuando se comprueba que la secuencia se repite hasta en dos octavas de manera exacta. Este resultado corroboraba de alguna forma el método, pero nos proyectábamos a más, de tal manera que aplicamos el mismo procedimiento a 5 antaras del modelo Paracas-nascoide (Lámina Nº 9), obteniendo dos resultados: la coincidencia del mismo sonido en los primeros tubos en cuatro de ellas, y una secuencia que combina series diatónicas y cromáticas. Lo interesante en este caso, es que ninguna de estas antaras procede de excavación arqueológica, lo que deja abierta la posibilidad de la existencia de un patrón sobre el que se diseñaban las series de sonidos que cada antara debía poseer. Del mismo, se comprobaba una vez más la alternancia de sonidos/tubos con los que construirían las tonadas que nunca conoceremos cuáles habrían sido.

GRADACIÓN SONORA DE 5 ANTARAS NASCA DE 3 DIÁMETROS. SIN CONTEXTO DE EXCAVACIÓN



Lamina N° 9

Como un comentario vinculado al probable origen de la alternancia en las antaras de nuestros Andes, tuvimos la oportunidad de aplicar el mismo procedimiento a unas réplicas de las antaras de caña encontradas en Caral (Lámina 11)[13]. Si bien el resultado era el mismo, en este caso no podíamos aventurarnos a afirmar que tal alternancia tendría su origen en Caral. (Ver Lámina Nº 10) Hacen falta más evidencias para postular esa posibilidad. Esperamos que Caral nos depare en el futuro más hallazgos de ejemplares similares para seguir con el estudio. Otra pregunta relacionada a esta circunstancia: podría ser la reciprocidad andina, el *ayni*, tan antigua como Caral?



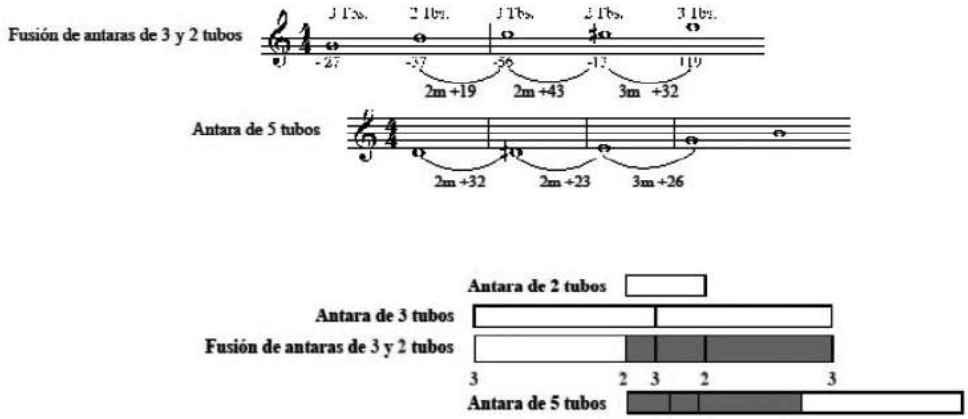
Lamina N° 10

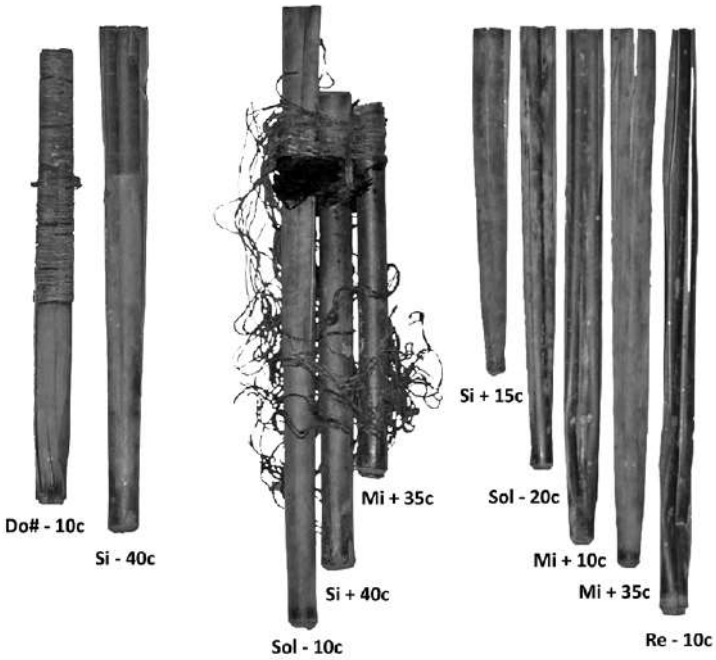
El análisis comparativo de las frecuencias y las tesituras de cada antara, y su posible distribución y diálogo, se expresan en el siguiente esquema:

13.– Hacia el año 2006, Carlos Leyva, integrante del proyecto Caral, tuvo a bien confiarnos dichas réplicas, de las que hicimos el registro sonoro y posterior análisis.

COMPARACIÓN DE LAS ESCALAS DE LAS TRES ANTARAS DE CAÑA DE CARAL

Fusión de los sonidos de las antaras de 2 y 3 tubos y análisis comparativo con la de 5 tubos.





Lamina N° 11
Flautas de Pan Caral (aprox. 2750 a.c.) periodo arcaico – precerámico.
Imagen proporcionada por Carlos Sánchez Huaringa.

La experiencia andina en torno al sonido

En esta sección reflexionamos en torno a la experiencia sensorial auditiva del antiguo hombre andino, que nos ha ayudado a inferir nuestros postulados. Citamos a Gonzáles Holguín (1608) para argumentar que el concepto de "música" no existía en nuestros Andes prehispánicos, y que aquí, como hasta hoy, se atribuía otras definiciones a la experiencia sensorial y cultural antes señalada. Las expresiones a través del sonido, que incluye al lenguaje humano, o cualesquiera expresión sonora en el mundo, en espacio y tiempo, son simplemente las variadas respuestas del hombre basadas en su experiencia sensorial auditiva y su cultura (ver Mansilla, 2016) que, a diferencia de otras especies, ha sido consciente y por lo tanto evolutiva. Recordemos que el sonido y sus propiedades son un fenómeno físico universal, y su descubrimiento no es patrimonio exclusivo de tal o cual cultura. Esto nos llevó a cavilar sobre la capacidad de la sorprendente sociedad Nasca, que, realizando portentos en la arquitectura, la hidráulica, la textilería, etc., no podía estar alejados de la percepción, el tratamiento, la tecnología y el uso cultural del sonido.

Y como ya se advertido, uno de los deslices aún frecuentes en la musicología, y más aún, en las arqueomusicología andina, es utilizar y sobreponer los conceptos de la cultura musical occidental, sobre culturas como la andina que tuvieron procesos y abstracciones diferentes, en todo orden de cosas, respecto a la percepción sensorial, de su medio ambiente, del cosmos y de la propia existencia.

Dentro de los documentos antiguos que nos dan indicios de lo que expresamos, encontramos el conocido diccionario de Gonzáles Holguín (1608), en el que encontramos acepciones andinas sobre el sonido y derivados o asociados, en los tiempos de la conquista hispana:

"**Huaccachini.** Hacerla sonar, o tañer." "**Huaccan.** Cantar las aves." "**Huaccaynin.** Su canto o bramido." "**Huaccachini.** Hazerllorar. (…)" "**Huaccanquiruna, o Huaccanqui]machu.** Los cantores que entonan en las danças y saben los tonos y cantares y fabulas antiguas taqui yachaq huacanqui o hahuaricuy yachak." "**Huaccayllicuni.** Era invocar a Dios llorando por agua cantando de noche por las calles un cantar lloroso. Huacaylu. Era la invocación que hazían a Dios agua lluvia cuando no llovía." "**Huacayllicuy.** La procesión o qualquiera inuocacion que se haga por agua que assilo vsan agora los indios en la falta de agua Dios hazedor del hombre danos agua y los tonos son ayau queu, **sol, fa, mi,** a Nuestra Señora Ayau hiau parayquicta cachamuy queu queu que mama. Ayaya runay rurak vnuy quicta cachamuyc." (los resaltados son nuestros).

Es interesante notar que algunas de estas exclamaciones están relacionadas al clamor e invocación del agua, quizás como una reminiscencia de lo que podría haber ocurrido en la cultura Nasca. Como veremos más adelante, es posible que hayan estado relacionados a los grandes ritos de propiciación del agua, líquido vital que tuvo una reconocida preeminencia en las circunstancias y la vida cultural de los nascas. La indicación de la notación Sol, Fa y Mi (3ª menor), es sugestiva de tristeza.

De las antaras de Nasca a los *chunchos* de Huanta

Una analogía que nos parece pertinente exponer es la existente entre la tableta nasca que Julio C. Tello encontró en El Ingenio, Nasca, aunque no en una excavación arqueológica, y lo que observamos en un trabajo de campo realizado en mayo de 2010 para el proyecto "El presente del pasado sonoro peruano", que ejecutamos cuando trabajamos en la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, entre 2003 y 2015.

Como se aprecia, hay muchos elementos presentes en ambos contextos que podrían sugerir un vínculo cultural en aquellos tiempos. Y esto no debería llamar la atención si contamos con los notables antecedentes de Caral y Chavín,

Lamina N° 12

y lo ampliamente documentado por las ciencias sociales sobre de los corredores económicos ancestrales cuyas rutas transversales unían la selva, la sierra, la costa y el mar.

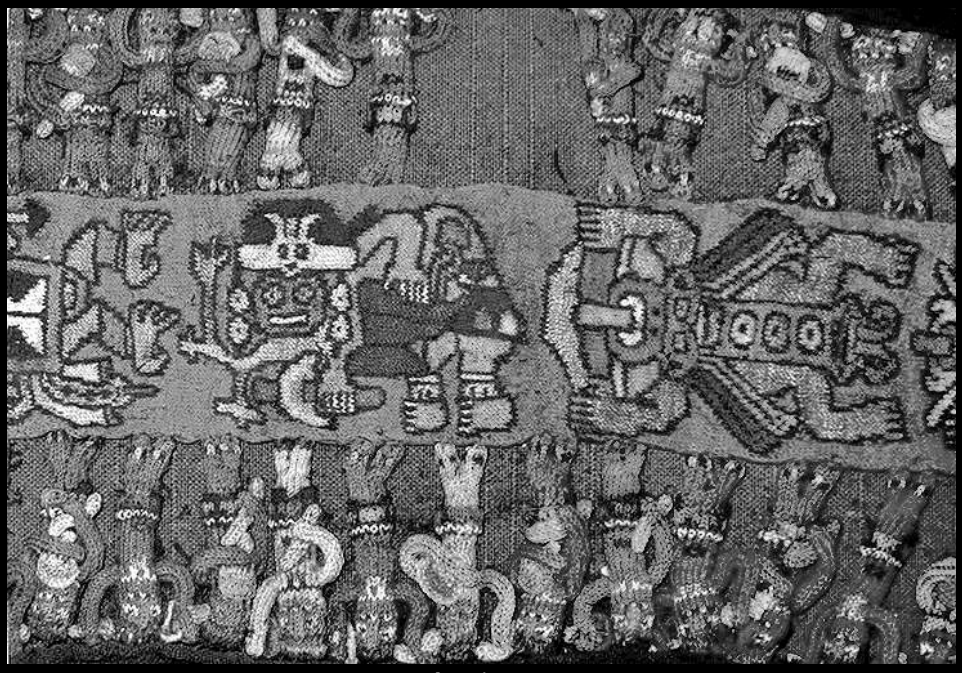
Y respecto a lo que queremos aportar, abona a nuestra analogía lo señalado por César Bolaños: "Una antara con perfil nasca de coyungo fue hallada en Casma, en cambio en Morado Chayuc (Ayacucho) se han encontrado fragmentos de tubos cilíndricos nasca, y el silbato de una botella silbadora mochica." … "Más que evidencias se encuentra una sugerente relación entre las antaras nasca y las de los actuales grupos lingüísticos amazónicos ubicado en la zona N° 4". (Bolaños 1985).

El sonido, el ritual y las líneas de Nasca

Américo Valencia (1982a) hizo una propuesta teórica en los años ochenta en el sentido de que los nasca usaban las líneas y geoglifos como circuitos músico-coregráficos, los cuales serían recorridos por los "sikuris" nasca, según dicho autor. Esta posibilidad ha sido desechada por la arqueología. Nuestro punto de vista es que no las líneas, sino los grandes dibujos o geoglifos de Nasca, que además habrían representado a las deidades de los distintos clanes, familias o *ayllus* de todo el valle de Nasca, eran motivo de grandes ceremonias rituales: dos de ellas dedicadas a la propiciación del agua y al agradecimiento cuando el líquido vital llegaba. Pero estas ceremonias no se realizaban recorriendo las líneas, sino en torno a ellas, como la grafican los notables textiles de las Láminas 13 y 14. En ellos se observa con claridad, además de la ceremonia y el desplazamiento de los ritualistas, el tañido de las antaras intercalados con danzas y seguramente con cantos e invocaciones.

No debemos dejar de lado otro aspecto primordial en el contexto sonoro de los nascas: el sonido, en contextos rituales, estuvo acompañado de estados de conciencia alterados por la mescalina, el Sanpedro, la hiperventilación y la amplificación del sonido, pues el trance y la percepción del todo: ritual y sonido, eran parte de la vida cultural de los nascas, como hasta hoy, en muchos contextos culturales de nuestros Andes.

Lamina N° 13



Lamina N° 14

Conclusiones

Este nuevo procedimiento metodológico y analítico dio como resultado acústico un sistema que ordenaba los sonidos de manera similar al sistema diatónico-cromático de los europeos, que además es necesario establecerlo como no único patrimonio de ellos. Es probable entonces que los nasca habrían conocido una forma de dividir la octava en tonos y semitonos, aunque estos eran más grandes o más pequeños que los del sistema occidental, como ya lo había advertido César Bolaños en los estudios antes referidos. Si la pregunta es, ¿por qué no usaban la escala diatónica completa, incluidos los cromatismos?, es porque seguramente ésta se dividía no sólo en un solo sonido intercalado entre dos antaras, sino de uno a uno, de dos a dos, de dos a tres sonidos-tubos entre dos o varios grupos de antaras que posiblemente pertenecían a ayllus diferentes, siendo quizá un antecedente premonitorio del ira – arca de nuestros días.

Desde nuestro punto de vista (y de otros muchos) existe una larga tradición cultural andina en torno al sonido en la que se incluye los objetos sonoros, una estética particular y una simbología. Incluso es posible inferir en la sacralización del sonido en los Andes prehispánicos a partir de los indicios que nos revelan su uso y significado actuales: hoy, por ejemplo, el uso del sonido es calendarizado y ritualizado. Los ejemplos son abundantes. El sonido, sacralizado y ritualizado, difícilmente se va a modificar, menos, en una cultura filosóficamente tan persistente como la andina. Seguramente existen muchas preguntas aún, pero pensamos haber dado un paso importante para seguir encontrando respuestas más lógicas y objetivas respecto al razonamiento del mundo prehispánico en torno a su particular experiencia sensorial, su cultura y su historia, nuestra historia.

Bibliografía

Bolaños, César

1988 Las antaras Nasca. Historia y análisis. Programa de Arquemusicología de Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima, Perú.

1985 La Música en el Antiguo Perú. En La Música en el Perú. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, Lima, Perú.

Caballero, Policarpo

1946 Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino. Comision Nacional de Cultura. Nuenos Aires, Argentina.

d'Harcourt, Raoul y Marguerite

1990 [1925] La música de los incas y sus supervivecias. Occidental Petroleum Corporation of Peru. Lima, perú.

Gonzales Holguín, Diego Fray

1608 Vocabvlario dela lengva general de todo el Perv llamada lengua Qquichua, o del Inca. Lima, Perú.

Gruszczynska, Anna

2009 Variedad sonora de las antaras nasca: ¿Un caos o el sistema? Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39 Nº 1. Madrid, España.

La Chioma Silvestre Villalba, Daniela

2012 Emissários do vento: um estudo dos tocadores de antaras representados na cerâmica ritual Mochica e Nasca. Universidade de São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Sao Paulo, Brasil.

Mansilla, Carlos

2009 El artefacto sonoro más antiguo del Perú. Aclaración de un dato histórico. Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39 Nº 1. Madrid, España.

2016 Cultura sonora Nasca. Estudios y conferencias. 2004 - 2016. https://Academia.edu

Muelle, Jorge C.

1939 Apéndice a: Ensayo sobre la música nasca. Revista del Museo Nacional. Imprenta del Museo Nacional. T. VIII, Nº 1. Lima, Perú.

Olsen, Dale

2002 Music of El Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures. University Press of Florida; 1st edition. Florida, USA.

Sánchez Huaringa, Carlos

2013 La flauta de Pan Andina: Los conjuntos de sikuris metropolitanos. Fondo Editorial de la UNMSM. Lima

Sas, Andrés

1939 Ensayo sobre la música nasca. Revista del Museo Nacional. Imprenta del Museo nacional. T.VIII, Nº 1. Lima, Perú.

Rosell Castro, Alberto

1977 Arqueología sur del Perú. Editorial Universo, Lima.

Stevenson, Robert

1960 The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs. Pan American Union. Washington, DC. USA.

Valencia Chacón, Américo

1982a. "El Siku Bipolar en el Antiguo Perú." Boletín de Lima, Nº 23, Año 4, Setiembre de 1982. Lima, Perú.

Vega, Carlos

1933 "Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos." Actas y trabajos científicos del 25º Congreso Internacional de Americanistas. La Plata. T. 1, p. 349-381. Buenos Aires, Argentina.

FLAUTAS DE PAN EN LA MITAD DEL MUNDO:
Iconografía musical en las representaciones antropomorfas de la cultura Jama Coaque.

Mg. Esteban Valdivia | sonidosdeamerica@gmail.com

Resumen

El artículo centra su estudio en la iconografía musical prehispánica de las flautas de Pan expuestas en las representaciones antropomorfas en cerámica de la cultura jama coaque -costa norte ecuatoriana-. A través de una selección de 28 piezas arqueológicas tomadas del Museo de Antropología y Arte Contemporáneo (MAAC) -Guayaquil- se identificaron diversos personajes los cuales portan consigo una extensa tipología de flautas de Pan así como también un intenso uso de atavíos y objetos rituales. El reconocimiento iconográfico, la clasificación de las flautas de Pan así como las relaciones que existieron entre las flautas de Pan, atavíos rituales y personajes de la sociedad jama coaque serán los objetivos principales de este estudio.

Palabras claves: *Ecuador, Jama Coaque, estatuillas antropomorfas, iconografía musical, flautas de Pan.*

Abstract

The article focuses its study on the prehispanic musical iconography of the Pan flutes exposed in the anthropomorphic representations in ceramics of the jama coaque culture -north Ecuadorian coast-. Through a selection of 28 archaeological pieces taken from the Museum of Anthropology and Contemporary Art (MAAC) -Guayaquil- various characters were identified which carry with them an extensive typology of Pan flutes as well as an intense use of clothes and ritual objects. Iconographic recognition, classification of Pan flutes as well as the relationships that existed between Pan flutes, ritual costumes and characters from the jama coaque society will be the main objectives of this study.

Keywords: *Ecuadorn, Jama Coaque, anthropomorphic statuettes, musical iconography, Pan flutes.*

Introducción

Las culturas prehispánicas de la costa ecuatoriana desarrollaron una extensa iconografía musical centrada en las representaciones antropomorfas en cerámica. En el período de Desarrollo Regional (350 a.C./500 d.C.) se encuentra un extenso corpus de piezas relacionadas al quehacer musical, en donde se observan personajes de la sociedad portando consigo objetos sonoros diversos: tambores, maracas, sonajas, caparazones de tortuga y flautas de Pan. Por desgracia estos instrumentos representados no han podido hallarse en las excavaciones arqueológicas, por lo que en la iconografía musical se encuentra la única evidencia del uso de estos objetos sonoros. Seguramente el tipo de material perecedero con los que fueron realizados —caña, madera, piel, calabaza, etc.— y el clima húmedo de la costa han propiciado la desaparición por completo de este tipo de instrumental.

De esta forma la realidad de análisis que presenta la iconografía musical prehispánica de la costa ecuatoriana es particular y paradójica, ya que por un lado los objetos sonoros arqueológicos que se han encontrado en el territorio carecen de referencia iconográfica —silbatos, flautas globulares y botellas silbato—, y aquellos que están representados en las estatuillas no tienen referencia física. Esta situación ha otorgado a la iconografía musical un importante lugar dentro de los estudios arqueomusicológicos, encontrando en las representaciones antropomorfas el único nexo posible con un tipo de instrumental utilizado en épocas antiguas.

El estudio iconográfico fue realizado en tres estadias de investigación (2015, 2016 y 2017) dentro de la reserva arqueológica del Museo de Antropología y Arte Contemporáneo (MAAC) de la ciudad de Guayaquil. Debido al extenso corpus de piezas hallado en este museo, fue necesario para realizar esta investigación delimitar el objeto de estudio en aquéllas figuras que estuvieran relacionadas con el uso de las flautas de Pan. De esta forma el análisis quedó reducido a 28 piezas antropomorfas (figura 1) las cuales provienen todas de la cultura jama coaque, ya que en estas piezas se aprecia un alto nivel en la manufactura —molde a presión y pastillaje— la cual ha permitido reconocer una extensa tipología de flautas de Pan. A su vez estos personajes presentan un uso intensivo de atavíos y ornamentos corporales destacándolos del resto de cerámica producidas por esta cultura, otorgando de esta forma elementos de análisis antropológicos en torno a la función social de los instrumentos musicales en épocas prehispánicas.

El caso central de análisis de este trabajo esta referido a 5 estatuillas que presentan a importantes personajes de la élite religiosa jama coaque —sacerdotes y chamanes — teniendo en sus manos un tipo de flauta de Pan, la cual a través de su forma simétrica y su contexto ritual se relacionan con principios cosmogónicos y religiosos. Se encuentra de esta forma en las flautas de Pan no solo elementos de análisis organológico sino también elementos de estudio referentes a cuestiones socio-culturales. Es por ello que esta investigación, además de analizar las iconografías de flautas de Pan y su tipología, centrará su análisis en el valor simbólico que tenían estos instrumentos dentro de las élites religiosas de la sociedad jama coaque.

1. Corpus iconográfico

Durante las estadías de investigación en la reserva arqueológica del MAAC se analizaron alrededor de 150 objetos relacionados al quehacer musical prehispánico de las culturas de la costa ecuatoriana, ya sean objetos sonoros o piezas con iconografías musicales. En el caso de estas últimas, la selección estuvo centrada en ejemplares pertenecientes a la cultura jama coaque, debido a que presentan la mayor cantidad de ejemplares relacionados al uso de la flauta de Pan. También la destacada mano artesanal para la manufactura con la que fueron realizada las figuras y el uso de la tecnología del molde a presión y el pastillaje, convirtieron a los ejemplares cerámicos jama coaque en uno de los más destacados de América (Cummins 1994). Si bien no se descartan los ejemplares provenientes de otras culturas coetañas —Bahía, Tolita y Guangala— se creyó conveniente centrar el trabajo solamente en aquellas pertencientes a la

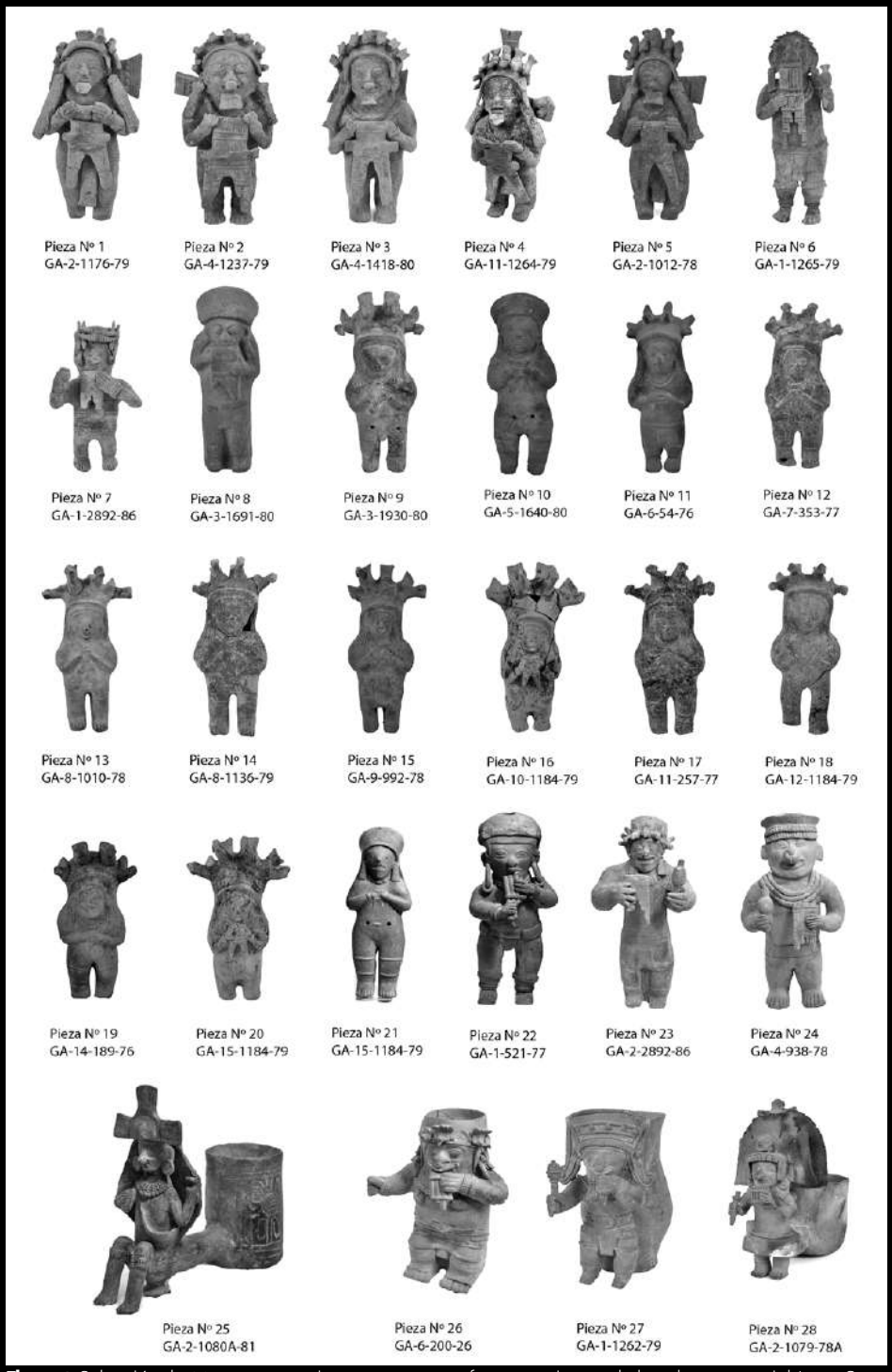


Figura 1. Selección de 28 representaciones antropomorfas provenientes de la cultura material Jama Coa-que utilizadas para la investigación, todas las piezas pertenecen a la reserva arqueológica del Museo MAAC, Guayaquil.

cultura jama coaque para poder centrar la muestra y realizar un estudio acorde a los limites de este trabajo de investigación.

Para el análisis iconográfico se creyó conveniente realizar un cuadro comparativo (figura 2) identificando en cada una de ellas los siguientes características:

1.- Tipo de formato cerámico (estatuilla, vaso silbador o vasija).

2.- Presencia del uso de apliques.

3.- Sistema acústico.

4.- Tipo de flauta de Pan (escalerado simple, escalerado + 1, escalerado + 2, escalerado entre dos tubos, sin escalerar, sin escalerar entre dos tubos, doble escalera asimétrica y doble escalera simétrica).

5.- Tipo de ornamentos (tocados superior, posterior y trasero, orejeras, menteras, nariguera, muñequera, collar, taparrabo y maraca).

A continuación serán explicados los ítems utilizados en el cuadro comparativo con el fin de comprender las categorías de análisis utilizadas en este trabajo de investigación.

1.1. Tipo de formato cerámico (estatuilla, vaso silbador o vasija)

Si bien las representaciones antropomorfas jama coaque pueden parecer similares en su construcción, se observa en la muestra seleccionada tres tipos de formatos cerámicos utilizados para la representación humana: estatuilla (figura 3), vaso silbador (figura 4) y vasija (figura 5).

El formato de estatuilla fue el más utilizado para la representación antropomorfa en la cultura jama coaque, en lo que respecta a iconografía musical se encuentra en las estatuillas la mayor cantidad de representaciones de músicos ejecutando instrumentos musicales. La diversidad de personajes expresados en tamaños diversos —desde 5 a 50 cm— presenta un corpus variado de piezas que poseen diversas técnicas de construcción según el tamaño de las piezas. Las estatuillas de menor tamaño (de 5 a 25 cm) se caracterizan por estar construidas en su totalidad por un solo molde a presión; en cambio aquellas de mayores dimensiones, utilizan varios moldes para la manufactura de la pieza -técnica de pastillaje-.

El segundo formato corresponde al vaso silbador, el cual se convirtió en una pieza cerámica desarrollada exclusivamente por los artesanos jama coaque. Es de compleja manufactura, ya que consta de la unión de tres partes: un vaso -contenedor del agua-, un personaje antropomorfo -generalmente músico o

	PIEZA Nº	PASTI-LLAJE	SIST. ACÚS-TICO	TIPO DE FLAUTA DE PAN								ORNAMENTOS										
												tocado superior		tocado sup. lat.	tocado sup. tras.	orejeras	nariguera	bezote	collar	muñe-queras	tapa-rrabo	maraca
												aves	conchas									
ESTATUILLAS ANTROPOMORFAS	1	X									X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	
	2	X									X	X		?	X	X	X	X	X	X	X	
	3	X									X	X		?	X	X	X	X	X	X	?	
	4	X									X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	
	5	X									X	X		?	X	X	X	X	X	?	X	
	6	X									X					X	X		X	X	X	X
	7	X									X					X	X		X	X		
	8	X	X			X							X			X					X	
	9	X	X	X								X				X	X		X	X	X	
	10		X							X						X			X	X	X	
	11	X			X							X				X	X		X	X	X	
	12	X		X								X				X	X		X	X		
	13	X		X								X				X	X		X	X		
	14	X		X								X				X	X		X	X		
	15	X		X								X				X	X		X	X	X	
	16	X									X	X				X	X		X	X		
	17	X			X							X				X	X		X	X		
	18	X			X							X				X	X		X	X		
	19	X					X					X				X	X		X	X		
	20	X									X	X				X					X	
	21		X					X								X			X	X		
	22	X		?												X	X		X	X	X	
	23	X									X	X				X	X		X		X	X
	24	X									X				X		X		X			X
V.S.	25	X							X						X	X	X					
VASIJA	26	X														X	X			X		?
	27	X									X			X	X	X	X		X	X	X	X
	28	X							X			X		X	X	X	X		X	X	X	X

Figura 2. Cuadro comparativo sobre las 28 piezas seleccionadas con sus características ornamentales y los tipos de flautas de Pan representadas.

Figura 3. Estatuilla antropomorfa con representación de un personaje sosteniendo en sus manos una flauta de pan de tipo doble escalera simétrica. Se observa como la parte delantera tiene todos los atributos del personaje, realizados con la técnica del molde a presión, y la parte trasera carece de ornamentos, siendo modelada a mano. Pieza N° GA-11-1264-79. Museo MAAC. Fotografía: Carolina Segre.

Figura 4. Vaso ritual jama coaque con representación de un músico sosteniendo con su mano izquierda un tambor de doble parche. En su mano derecha se observa un palillo, con el cual ejecuta el tambor. Destacan además, atado en ambas piernas, una serie de sonajas. Pieza N° GA-7-1241-79. Museo MAAC. Fotografía: Ramiro Carrera.

Figura 5. Vaso silbador jama coaque con representación de un músico sosteniendo en sus manos un caparazón de tortuga (izquierda) y una maraca ritual (derecha). Pieza N° GA-3-1012-78. Museo MAAC. Fotografía: Jonathan Gines Corral

guerrero-, y un tubo conector entre ambas partes. Para su funcionamiento el agua es ingresada al vaso por la parte superior, y cuando se somete a movimientos pendulares el agua cruza por el interior del tubo empujando el aire hacia una pequeña salida que conecta con el bisel de un silbato. Este silbato, diseñado especialmente para reaccionar a las pequeñas variaciones internas del aire, suele estar en la nuca o en el tocado superior de la cabeza del personaje.

El tercer, y último, formato cerámico es el correspondiente a las vasijas tubulares de carácter ritual. Compuestas por un cuerpo cilíndrico de gran tamaño (35 a 50 cm. de largo), estas piezas destacan por tener representados personajes finamente ataviados con un uso intensivo del ornamento corporal. La técnica de construcción presenta el uso del molde a presión solamente para desarrollar la figura humana, la cual se inserta a la vasija -modelada a mano- mostrando una gran maestría artística en el uso de técnicas diversas para la manufactura de esta pieza.

Los tres formatos de piezas cerámicas demuestran el uso exclusivo del molde a presión para la construcción frontal del personaje (figura 6), junto a un amplio desarrollo ornamental —aretes, colgantes, tocados, narigueras, bezote, etc.—, dejando el modelado a mano para la manufactura de la parte posterior, la cual carece de ornamentos. Ésta diferenciación tan notable en la manufactura de la parte frontal y posterior de la pieza, demuestra una búsqueda en exponer la pieza al espectador exhibiendo los atavíos y objetos rituales que denotan estatus y estratificación social, entendiendo el carácter ceremonial que tenían estas esculturas en los ritos antiguos.

1.2. Presencia del uso de apliques.

Aquellas estatuillas de tamaño considerable, entre los 25 a 80 cm, por lo general se encuentran confeccionadas por el uso conjunto del molde a presión y el pastillaje —pequeños moldes a presión para confeccionar ornamentos tridimensionales— encontrándose piezas intensamente ataviadas con diversos ornamentos corporales y objetos rituales. El molde principal, y el de mayor tamaño, fue utilizado para la realización del cuerpo del personaje sin ningún tipo de ornamentos, destacando solamente los rasgos faciales —ojo, nariz, boca y orejas—, y los otros moldes, de menor tamaño, se abordaron para la manufactura de la ornamentación corporal —orejeras, pectorales, tocados, nariguera, bezote, etc.—.

Las estatuillas de esta especie se utilizaron generalmente para representar diversos personajes de la élite jama coaque —caciques, sacerdotes y chamanes—, los cuales exigían ser representados con detalles específicos, resaltando características jerárquicas manifestadas en un intrincado sistema de símbolos esotéricos. La densidad ornamental que presentan estas figurillas fue de tal magnitud que para la producción del total de ornamentos se requirió una serie de moldes pequeños (figura 7), llegando a necesitar en algunos casos excepcionales doce de éstos moldes para la manufactura del total de los ornamentos (Cummins 1994).

1.3. Sistema acústico

Algunas estatuillas, generalmente aquellas que no poseen apliques, tiene la propiedad de producir sonidos encontrando en ellas diversos formatos acústicos que difieren de la tradicional flauta globular o tubular desarrollada en el resto de América. Se encuentra en estos ejemplares diversos tipos aerófonos que requirieron el diseño de sistemas acústicos que fueron insertados en el interior de las estatuillas antropomorfas. El estudio de estos sistemas acústicos fue investigado por Ellen Hickmann, quien supo reconocer esta tipología de silbatos insertos en las estatuillas (Hickmann 1987).

Cada uno de estos sistemas acústicos tuvo una forma propia en su diseño e inserción sobre la estatuilla, pudiéndose establecer diversas especies de estatuillas con relación a la cantidad y tipo de silbatos que poseen. Algunas estatuillas poseen un silbato en la parte delantera, en la zona del vientre; otras tienen dos silbatos en la parte trasera, ubicados en la cabeza, omóplatos, vientre o piernas; también se encuentra un ejemplar destacado (figura 8 y 9) por tener dos silbatos en el interior de la estatuilla (Gudemos y Catalano 2008).

Figura 6. Molde original jama coaque junto con su impresión en cerámica fresca, realizada en el taller de restauración del Museo MAAC junto al restaurador del museo Cristobal Piloso. Se observa la efectividad de la técnica del molde a presión pudiendo imprimir complejos patrones ornamentales. Pieza N° GA-4-2588-84. Museo MAAC. Fotografía: Carolina Segre.

Figura 7. Pequeño molde a presión -pastillaje- con la forma de una orejera, utilizado para la manufactura de los ornamentos de una estatuilla antropomorfa. Pieza N° GA-5-1063-78, Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 8. Dos fotografías de una misma estatuilla sonora (pieza N° 9), que permite apreciar cuatro agujeros para su digitación, ubicados en la parte baja, dos por delante y dos por detras, y un agujero para insuflar, en la parte superior trasera de la cabeza. Pieza N° GA-3-1930-81. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 9. Una estatuilla sonora antropomorfa rota por la mitad, permite observar como están construídos y posicionados los silbatos dentro de la figura. Pieza original del Museo Centro Cultural Manta. Fotografía: Jonathan Gines Corral.

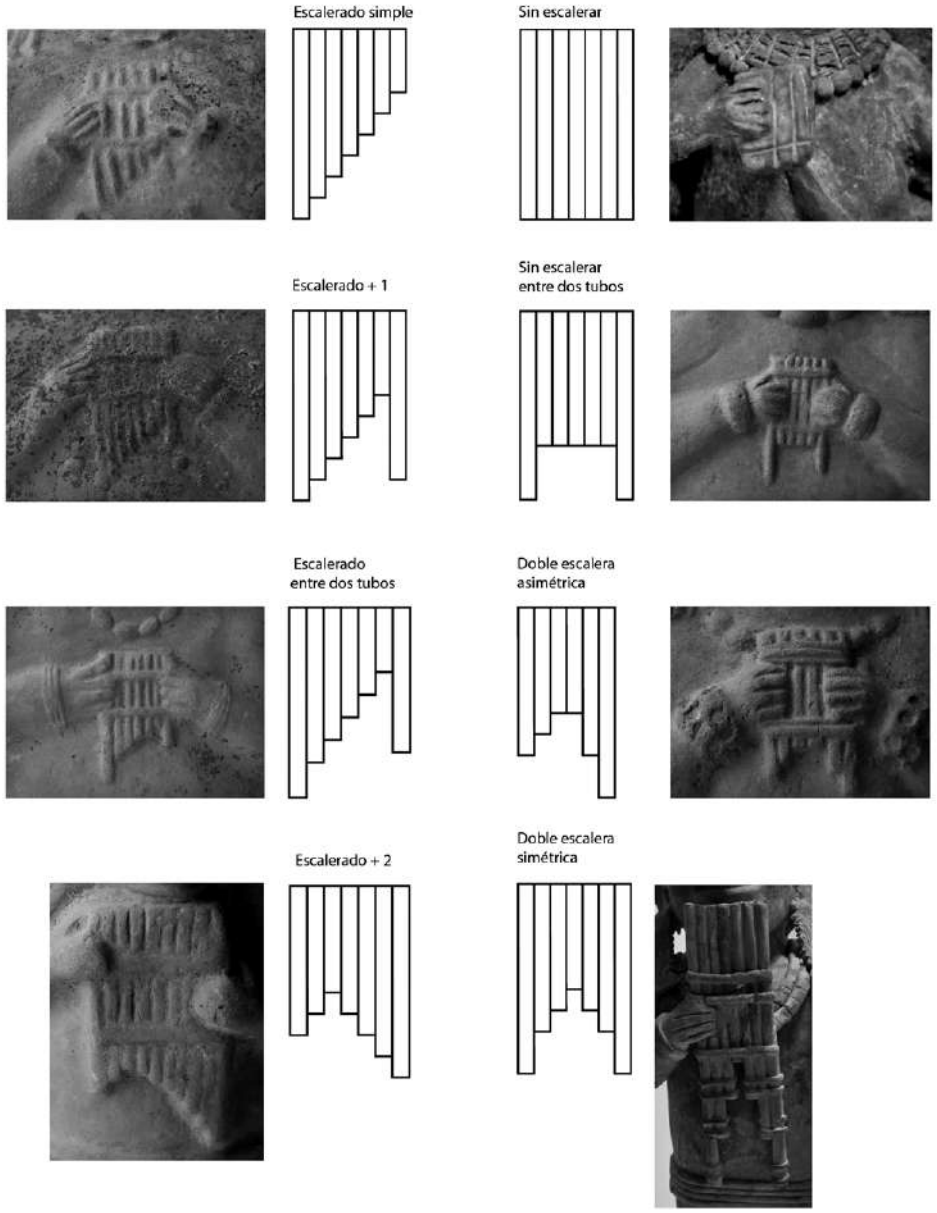


Figura 10. Tipologías de las flautas de Pan desarrolladas en las representaciones antropomorfas de la cultura jama coaque. Se aprecia al centro los tipos de patrones identificados según el de orden de tubos, y hacia ambos costados las fotografías de las piezas arqueológicas de donde fueron extraídos los modelos de flautas de Pan.

1.4. Tipología de las flautas de Pan

La mano especializada de los alfareros jama coaque desarrollada para la construcción de piezas cerámicas antropomorfas fue de un nivel tan alto que permitió reconocer con gran lujo de detalles una extensa familia de flautas de Pan. Para su clasificación no se dio importancia a la cantidad de tubos que tienen las representaciones de flautas de Pan, sino más bien se trató de identificar los patrones combinatorios de tubos de tamaños distintos.

Bajo este criterio se encontraron ocho ordenes distintos que responden a diversos tipos de combinatoria (figura 10). Los nombres usados para las especies de flautas de Pan tienen relación con el nombre "escalerado" o "escalera", haciendo alusión al tipo de forma que suelen hacer las flautas de Pan cuando son agrupados por tubos de mayor a menor tamaño de forma consecutiva (Pérez de Arce 2015). Debido a que en varios casos las flautas de Pan analizadas tienen diversos ordenes de tubos, los nombres fueron compuestos de forma tal que se pueda dar a entender el orden consecutivo de los tubos, describiendo las particularidades para cada caso.

De esta forma, la nomenclatura para las flautas de Pan quedó establecida de la siguiente forma: 1- Escalerado simple (figura 11); 2- Escalerado + 1 (figura 12); 3- Escalerado + 2 (figura 13); 4- Escalerado entre 2 tubos (figura 14); 5- Sin escalerar (figura 15); 6- Sin escalerar entre dos tubos (figura 16); 7- Doble escalera asimétrica (figura 17); 8- Doble escalera simétrica (figura 18).

1.5. Ornamentos Corporales

En las representaciones antropomorfas se encuentra una serie de personajes ataviados con gran cantidad de ornamentos, ropajes y objetos rituales, marcando una serie de aspectos formales que muestran las jerarquías sociales de la sociedad jama coaque (Reyes 1999: 12). El ostentamiento público del atavío revelaba la posición social del personaje, siendo ésta una forma de afirmar el poder personal que distinguía al sujeto sobre el grueso de la población, expresando su nivel de poder e influencia en la sociedad (McKim-Smith 2007: 157). Se puede establecer entonces que a medida que la sociedad jama coaque comenzó a complejizarse, se hizo necesario el uso de ornamentos y objetos rituales para diferenciar el estatus social de aquellos personajes destacados. Es por ello que en las figurillas de representación antropomorfa el desarrollo ornamental cumplió un rol destacado en el armado de la escultura. Centrando su manufactura en el armado de los objetos que porta el personaje más que en la figura humana como tal, de esta forma los atavíos y ornamentos

Figura 11. Estatuilla antropomorfa que porta en sus manos una flauta de Pan que responde al tipo "escalerado simple". Este tipo de flautas de Pan se caracterizan por tener sus tubos organizados de forma secuencial, ubicándose de menor a mayor tamaño, de forma tal que los cilindros adquieren la forma de una escalera ascendente. Pieza N°GA-3-1930-80. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 12. La disposición que presenta el segundo tipo de flautas de Pan, se denomina "Escalerado + 1" (Pérez de Arce, 2015: 55). Los tubos se organizan de la misma manera que el anterior ejemplar, escalerado simple, pero con la diferencia del agregado de un cilindro de mayor tamaño al lado del más pequeño que finaliza la secuencia en forma ascendente. Pieza N°GA-6-54-76. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 13. La disposición de tubos que presenta el tercer tipo de flauta de pan consiste en el patrón de "escalerado + 2", el cual consta en un orden secuencial de tubos, de mayor a menor tamaño al que se le agregan dos cilindros al final del tubo más corto del orden secuencial. Estos dos tubos insertados poseen dos tamaños distintos, siendo ambos más largos que el tubo más corto del orden secuencial. Pieza N°GA-3-1691-80. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 14. Estatuilla antropomorfa que porta en su pecho una flauta de Pan tipo "escalerado entre dos tubos" compuesta por siete cilindros. Al observarse el ejemplar de derecha a izquierda, se aprecía cómo el primer tubo es el más largo, con un diámetro superior a los demás, dando a entender que se busca comenzar la secuencia de tubos con una nota grave. Los demás tubos que se encuentran al centro –cilindros 2, 3, 4, 5 y 6– presentan un orden secuencial ascendente –de izquierda a derecha–, y el último tubo es un poco más largo, igualando al tercer tubo (contando de izquierda a derecha). Pieza N°GA-14-189-76. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 15. El quinto orden de tubos, "sin escalerar" está compuesto por una sucesión de tubos cuyos largos son siempre iguales, no presenta un orden ascendente de crecimiento, sino que por el contrario sus tubos se mantienen todos del mismo tamaño. Este tipo de flauta de Pan a nivel sonoro no presentaría una sucesión de sonidos distintos, de graves a agudos, sino más bien parece una versión de un tipo de flauta que carecería de modulaciones melódicas. Pieza N°GA-2-1080A-81. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 16. La sexta tipología de flautas de Pan, "sin escalerar entre dos tubos", tiene un orden particular que se caracteriza por tener dos tubos largos a los costados, siendo uno de ellos más largo que el otro. En el medio de estos dos, se ubican una serie de cilindros que tiene todos el mismo tamaño, siendo su largo siempre más corto que el que presenta los tubos de ambos extremos. Pieza N°GA-15-1184-79. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 17. Estatuilla sonora antropomorfa que tiene la representación de un músico portando en sus manos una flauta de Pan compuesta de seis tubos que se organizan según el patron de orden "doble escalera asimétrica". Los tubos de los extremos, los más largos, dan comienzo a dos series de cilindros escalonados, que convergen al centro uniendo sus dos tubos más agudos, del mismo tamaño. Se aprecia en la imagen la diferencia del largo que tienen los dos tubos que están a los extremos, así como también los dos tubos consecutivos a cada orden respectivamente. Pieza N°GA-5-1640-80. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

Figura 18. Este tipo de flautas de Pan, denominadas "doble escalera simétrica", se organiza de forma tal que sus tubos forman dos escaleras simétrica, ascendente y descendente con la misma progresión de tamaños. Para ser esto posible, el tubo más corto se ubica al centro, y de ahí se agregan dos tubos, uno a cada lado, de la misma altura. Se van agregando de dos en dos hacia los extremos creciendo de forma espejada. Esto da la forma de una flauta de Pan simétrica, que crece igual a ambos lados, con un tubo central al medio, que es el de menor tamaño. Pieza N°GA-1-1265-79. Museo MAAC. Fotografía: María Laura Quintas.

ocupan un rol central en desarrollo de la figura humana convirtiéndose en el centro de atención (Cummins 1992: 78).

El estudio del atavío contribuirá entonces a la comprensión del funcionamiento de las estructuras sociales prehispánicas. Sin embargo, son pocas las evidencias arqueológicas que informen acerca del atavío en épocas antiguas. La mayor parte del atuendo prehispánico de la costa ecuatoriana no logró sobrevivir al paso del tiempo por cuestiones relacionados al medioambiente y el tipo de materia prima de fabricación. Esto llevo a considerar las iconografías expuestas en las estatuillas antropomorfas como las evidencias más concretas que testifican el amplio desarrollo del atavío en la costa ecuatoriana (Ochoa 1998: 278).

En las representaciones antropomorfas en cerámica se pueden reconocer los siguientes ornamentos: tocados superior, posterior y trasero, orejeras, bezote, nariguera, muñequera, collar, taparrabo e instrumentos musicales (figura 19). A través de la identificación de los ornamentos corporales que acompañan a los personajes representados se pueden comenzar a reconocer el rol social de cada uno de los personajes.

2. Resultados de la muestra

A través del análisis comparativo de los ítems antes descritos se logra tener una visión general de la muestra, en donde el estudio iconográfico presenta ciertos patrones reiterados entre formato cerámico, tipo de flauta de Pan y ornamento. Dentro de las 28 representaciones antropomorfas seleccionadas se encuentran los tres tipos de formatos cerámicos: estatuilla, vaso silbador y vasija. El formato de estatuilla es el que más ejemplares posee dentro de la muestra, un total de 24 ejemplares, seguido por 3 piezas representadas en el formato de vasijas y un solo ejemplar para el de tipo vaso silbador.

La muestra presenta un amplio desarrollo en la familia de las estatuillas antropomorfas, las cuales poseen en general el mayor desarrollo de tipos de flautas de Pan. Dentro de las 24 estatuillas antropomorfas se encuentran 7 de los 8 tipos de flautas de Pan representadas, destacándose entre ellas 12 ejemplares que poseen el de tipo doble escalera simétrica. Este dato demuestra una reiterada aparición de este tipo de flauta de Pan dentro de la iconografía musical jama coaque siendo el formato más desarrollado en las representaciones antropomorfas de músicos.

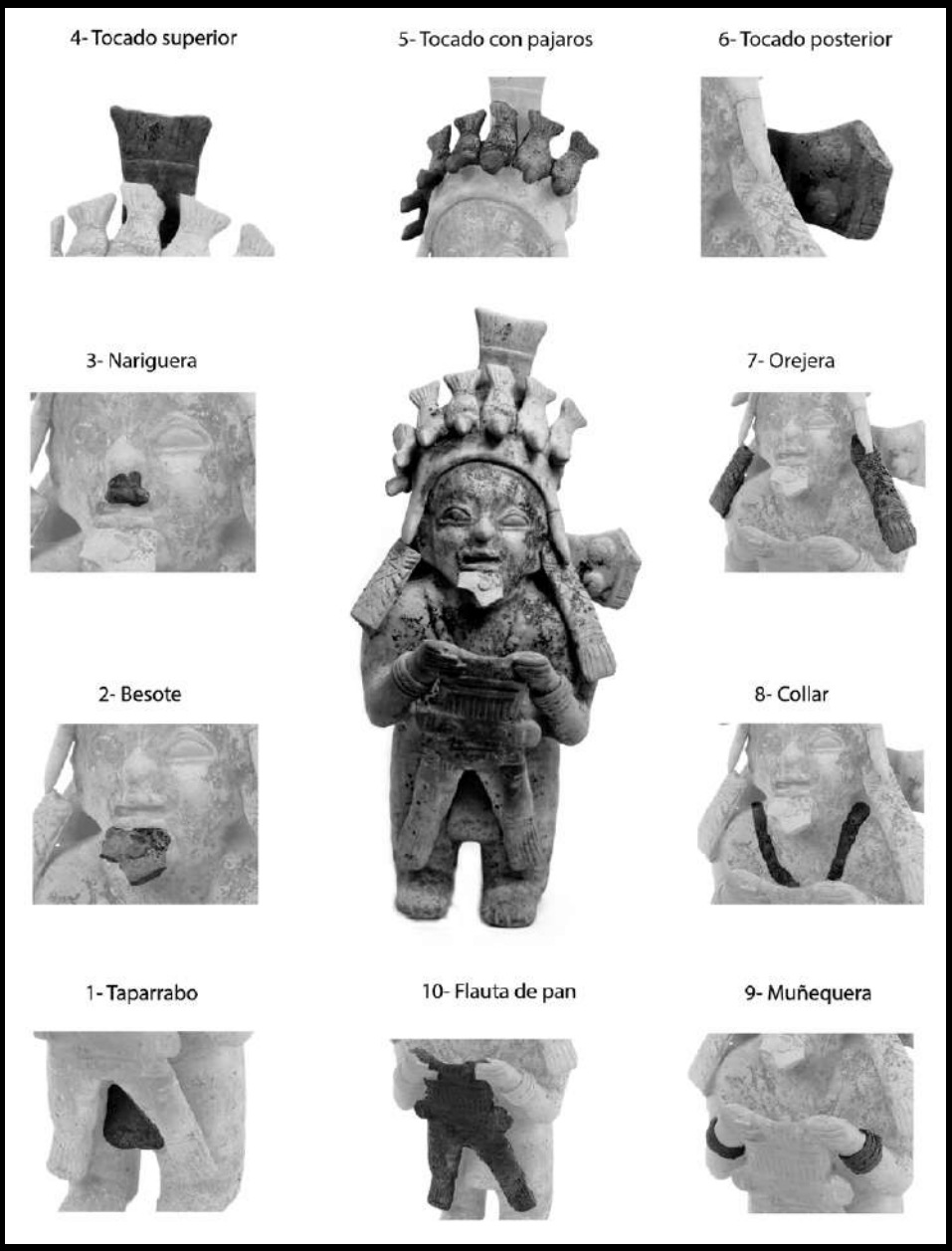


Figura 19. Representación de un personaje sosteniendo en sus manos una flauta de Pan de gran tamaño (pieza N°4). Destaca la cantidad de objetos ornamentales que despliega su atuendo (10 en total), mostrando la complejidad y la maestría en el uso de la técnica del molde y el pastillaje. Pieza N° GA-11-1264-79. Museo MAAC. Fotografía: Carolina Segre.

Figura 20. Estatuilla con representación de un personaje de la élite jama coaque (pieza N° 1) portando en sus manos una flauta de Pan de tipo doble escalera simétrica. Pieza N° GA-2-1176-79. Museo MAAC. Fotografía: Museo MAAC.

Figura 21. Estatuilla con representación de un personaje de la élite jama coaque (pieza N° 2) portando en sus manos una flauta de Pan de tipo doble escalera simétrica. Pieza N° GA-4-1237-79. Museo MAAC. Fotografía: Museo MAAC.

Figura 22. Estatuilla con representación de un personaje de la élite jama coaque (pieza N° 3) portando en sus manos una flauta de Pan de tipo doble escalera simétrica. Pieza N° GA-4-1418-80. Museo MAAC. Fotografía: Museo MAAC.

Figura 23. Estatuilla con representación de un personaje de la élite jama coaque (pieza N° 4) portando en sus manos una flauta de Pan de tipo doble escalera simétrica. Pieza N° GA-11-1264-79. Museo MAAC. Fotografía: Museo MAAC.

Figura 24. Estatuilla con representación de un personaje de la élite jama coaque (pieza N° 5) portando en sus manos una flauta de Pan de tipo doble escalera simétrica. Pieza N° GA-2-1012-78. Museo MAAC. Fotografía: Museo MAAC.

De los 12 ejemplares con flautas de tipo doble escalera simétrica, 5 de ellos (figuras 20 a 24) destacan del resto por varias razones: flautas de Pan de gran tamaño (desde la barbilla hasta los pies), tipología de flauta de Pan (doble escalera simétrica), dimensiones del personaje (30 a 40 cm cada una), tipo de construcción (pastillaje) y el tipo de ornamentación (tocados de aves). Estas características se repiten de forma constante en estos ejemplares, por lo que serán el motivo central de este estudio que busca el análisis del uso y función de las flautas de Pan en la sociedad jama coaque.

3. La flauta de Pan como instrumento de poder en las élites religiosas

Luego de haber realizado un cuadro comparativo sobre las representaciones antropomorfas y sus característas iconograficas, se continuará con el análisis de la relación existente el tipo de flauta de Pan y los personajes de la sociedad jama coaque. Se observa en el cuadro comparativo (figura 25) una serie de patrones de repetición entre el tipo de flauta de Pan y los objetos ornamentales que portan los personajes. Al parecer, las tipologías de flautas de Pan reconocidas en este trabajo no remiten a una clasificación organológica solamente, sino que también estarían haciendo referencia a una estratificación social.

El caso más destacado es el que presentan aquellas figuras con atavíos de aves o conchas marinas en la parte superior de la cabeza -piezas 1 a 5-, ornamentos que identifican a chamanes y sacerdotes, junto al uso reiterado de una flauta de Pan de gran tamaño, de tipo doble escalera simétrica. Para investigar la relación entre flautas de Pan y élite religiosa se realizará un análisis sobre una serie de elementos iconográficos que permitirán comprender la relación simbólica entre objetos sonoro y clase social.

En el análisis de las estatuillas antropomorfas del período Desarrollo Regional (Blasco y Ramos 1976; Sanchéz Montañés 1981; Ugalde 2009; Gutiérrez Usillos 2011) se encuentra la reiterada aparición de figuras con representaciones de gobernantes, sacerdotes y chamanes. Estos personajes contaban con una distinción social reconocida por las comunidades, difundiendo su pensamiento político-religioso a través de centros ceremoniales donde ponían en práctica sus ritos y ceremonias, tomando contacto con los dioses y fuerzas sobrenaturales. Siendo considerados como mediadores del orden cósmico, estos personajes llevaron a cabo diversas acciones para difundir su pensamiento encontrando en el arte de los alfareros un medio para divulgar su ideología de forma masiva:

> Dentro de la comunidad, los artesanos adquieren una posición social definida por su pericia, los conocimientos que detentan sobre su oficio y por los materiales con que trabajan. Frecuentemente, los especialistas se ven ligados a personajes relevantes de la comunidad que los emplean para la realización de objetos fuera de un uso común o que se reservan para eventos trascendentales en la vida comunitaria. (…) se le pide al artesano que materialice los símbolos jerárquicos o conceptuales que acentúan la diversidad. Él expresa los sentimientos colectivos de una manera simbólica, sensual y elevada al rango de la circunstancia. De hecho, estos especialistas se convierten en los principales agentes en la transmisión ideológica. (Lavallée 1992: 16).

Los alfareros de élite jama coaque desarrollaron talleres especializados para la producción artesanal, mejorando las técnicas cerámicas, encontrando en las representaciones religiosas una forma de expresar todos los avances tecnológicos en cerámica. El uso del pastillaje, por ejemplo, dotó a las estatuillas antropomorfas jama coaque de un atavío particular caracterizado por el uso intensivo de ornamentos de carácter esotérico y místico, creando una serie de representaciones con importante contenido social y jerárquico. Al respecto, Lavallée comenta:

> Por otro lado, los lugares ceremoniales se convierten paulatinamente en centro especializados de producción artesanal y, sobre todo, de intercambio de ideas, materias primas exóticas y bienes suntuarios. Las crecientes necesidades del culto son un estímulo importante para el desarrollo de nuevas técnicas de fabricación y de expresión artística. (Lavallée 1992: 17).

La música cumplió un rol fundamental en la vida social de las élites prehispánica, siendo destacado en estatuillas de sacerdotes y chamanes la presencia de diversos objetos sonoros que acompañaban la parafernalia ritual ostentada por las élites religiosas. Es por ello que en las representaciones de estos personajes se pueden apreciar ornamentos y objetos comunes al atuendo de los músicos. Este aspecto podría resultar ínfimo, pero está haciendo referencia al rol trascendental que tenía la música para el desarrollo de la vida litúrgica ingresando en la esfera de las prácticas de cáracter sagrado, como rituales y ceremonias.

Al parecer las festividades, ritos y ceremonias jama coaque eran acompañados por el son de flautas de Pan, tambores y sonajas, pudiendo ser ejecutados estos instrumentos tanto por músicos profesionales como por chamanes-músicos. Es por ello que en diversos personajes de la élite se encuentra representado una extensa tipología de objetos sonoros —principalmente flautas de Pan y maracas— demostrando el desarrollo particular del arte musical dentro de las altas esferas de la sociedad jama coaque.

En la figura 25 se despliegan las cinco estatuillas en cuestión (piezas 1, 2, 3, 4 y 5), analizando los ornamentos comunes, encontrando un patrón ornamental que se repite de manera constante en este tipo de figurillas. Debido a estas similitudes ornamentales, el cuadro permite visualizar el patron que tenian estas representaciones basado en los siguientes ornamentos: flauta de Pan, tocado de aves, tocado superior lateral y tocado superior posterior, nariguera, bezote, collar y taparrabo.

Estas estatuillas fueron indentificadas por el investigador Andrés Gutiérrez Usillos quién comenta acerca del caso de la indumentaria chamánica de las élites religiosas jama coaque:

> Es evidente que en este tipo de representaciones de chamanes-sacerdotes Jama Coaque se encierra un fuerte referente simbólico concentrado en el atuendo, que permite su reconocimiento como un grupo especial y distinto del resto de figuras antropomorfas de la misma cultura. Lo más relevante posiblemente gravita alrededor del simbolismo de los elementos que conscientemente son resaltados por el propio artista en la fabricación de estas figuras, es decir, caracoles y conchas o aves, que evidencian fuertes vínculos con el culto al agua en

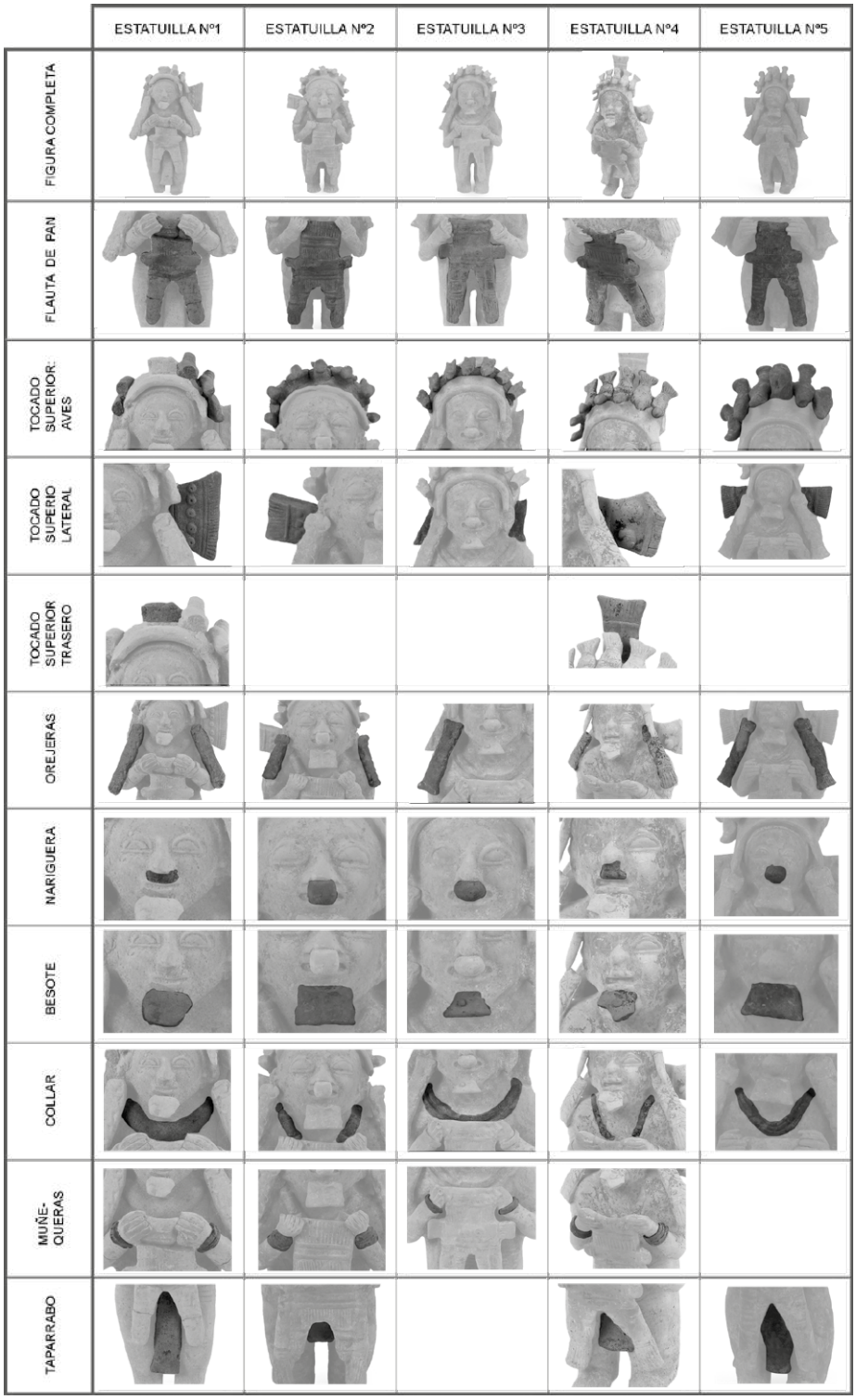


Figura 25. Cuadro comparativo de las estatuillas de sacerdotes-chamanes con flautas de Pan tipo doble escalera simétrica (piezas N° 1, 2, 3, 4 y 5). Se exponen los ornamentos en común que poseen todas ellas: flautas de Pan, tocado superior aves, tocado lateral, tocado superior, orejeras, nariguera, bezote, collar, muñequeras y taparrabo. Los espacios en blanco representan aquellos ornamentos que no se encuentran en la pieza o bien que estuvieron dentro del conjunto ornamental pero por alguna razón los han perdido.

> el primer caso, reforzado por la presencia reiterada del color azul en el poncho y otros elementos. E igualmente evidentes vínculos solares, reseñados a través de la presencia de aves de vistosos colores en los tocados y de la parafernaria que les acompaña. (Guitérrez Usillos, 2011: 87).

En este caso particular, sacerdotes y chamanes poseían un extensa parafernalia de objetos rituales, destacándose por sobre todos ellos un tocado especial que reposaba en la parte superior de su cabeza, compuesto por aves y caracoles marinos. Estos dos símbolos presentados por separado —es decir, donde hay aves en un tocado no habrá conchas marinas, y viceversa— identifican un tipo específico de personaje religioso de la cultura jama coaque: sacerdote-chamán. Si bien la diferencia entre ambos personajes no es evidente en un principio se comentará por el momento que cada símbolo -concha marina o ave- representa un tipo de actividad ritual relacionada con los distintos ciclos agrícolas (Gutiérrez Usillos 2011: 88).

Por otra parte, Gutiérrez Usillos identifica también una relación entre el tamaño de las flautas de Pan y el tipo de personajes e infiere en que, además de los tocados de caracoles marinos y aves, las élites religiosas portan flautas de Pan de gran tamaño. Caso contrario serían músicos profesionales, de menor rango social, expresando en dichas estatuillas caracterísiticas diferentes cuyo tamaño suele ser menor (entre 15 cm. y 25 cm., cuando las de élite religiosa llegan a tener un tamaño de 40 cm. a 50 cm.) y a su vez tienen menos ornamentos, y sus tipos de flautas de Pan son de diversas tipologías y de menor tamaño. Al respecto, Gutiérrez Usillos comenta:

> Las grandes flautas de tubo con una longitud superior al medio cuerpo del músico parecen asociarse sobre todo con aquellos chamanes que lucen tocado de caracoles o de aves, mientras que otras flautas de menor tamaño son tañidas por otro tipo de personajes. Así que podemos inferir que existían dos tipos de músicos, o de intérpretes musicales y seguramente de melodías; unos, los propios sacerdotes y, otros, aparentemente especialistas musicales o participantes con esa habilidad, pero no religiosos. (Gutiérrez Usillos 2011: 157).

De esta forma se encuentra una relación entre las élites religiosas y el uso de la flauta de Pan que estaría denotando la función de este tipo de instrumentos para tareas diversas excediendo el aspecto musical, ingresando en otras esferas de análisis socio-cultural.

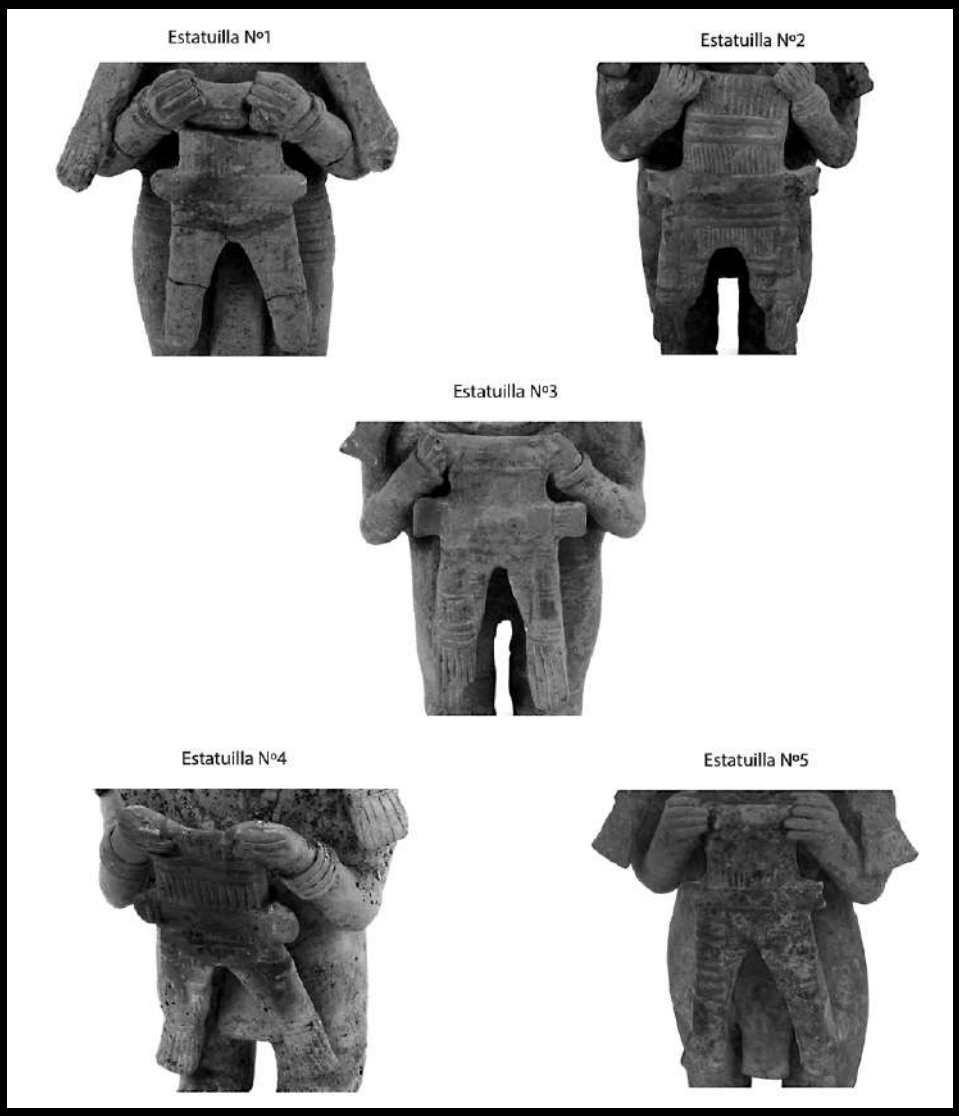


Figura 26. Presentación de las 5 flautas de Pan que portan los personajes seleccionados para mostrar la relación entre flautas y élite religiosa. Destaca en estas representaciones la falta de detalles relacionados con cuestiones sonoro-musicales. La serie de ornamentos que poseen no permiten reconocer la cantidad de tubos, sin embargo se puede observar el tipo de secuencia que realizan los cilindros, siendo de tipo doble escalera simétrica. Piezas N° 1, 2, 3, 4 y 5 de la selección realizada para este estudio.

3.1. Análisis de la relación entre flautas de Pan simétricas y élite religiosa

Estas cinco estatuillas antropomorfas en cuestión, identificadas como sacerdotes-chamanes, poseen un tipo especial de flauta de Pan (figura 26). Si bien su identificación dentro de la tipología de flautas de Pan establecida en este trabajo, remite al de tipo doble escalera simétrica, hubo otros investigadores que las reconocieron bajo otros nombres. El investigador peruano Cesar Bolaños reconoció estas flautas bajo diversos nombres: flauta de Pan W, antara W o en escalera convergente-; acentuando con estas nomenclaturas el tipo de diseño que conformaban sus tubos, forma simétrica, más que a características musicales. Esto fue debido a que la representación del instrumento poseía una intensa ornamentación difucultando el reconcimiento de la cantidad de tubos utilizados (Bolaños, 2007: 58).

Al parecer en estas estatuillas, a diferencia del resto, las flautas de Pan representadas no muestran detalles específicos en su construcción (cantidad de tubos), siendo necesario para el estudio de estas representaciones un análisis basado en aspectos extramusicales. El uso de estas flautas estaba restringido a los sacerdotes-chamanes jama coaque, los cuales utilizaban estos objetos dentro de las dinámicas religiosas, por ello la atención fue puesta en el diseño formal del instrumento, simétrico, y no en sus especificaciones de tipo musical. Demostrando de esta forma que las flautas de Pan en manos de las élites religiosas jama coaque se convirtieron en instrumentos cosmográficos capaces de evocar principios cosmogónicos.

Esta teoría en principio se fundamenta por el análisis de los ornamentos corporales que portan estos personajes en sus caras, en especial la nariguera y el bezote, los cuales imposibilitan la ejecución de estos instrumentos. Si estas flautas de Pan representadas en las estatuillas no son utilizadas como instrumentos musicales, entonces ¿cuál es el sentido de portar flautas de Pan si no pueden ser tocadas musicalmente? Cummins analiza en estas estatuillas un fenómeno particular en el cual los personajes están en un acto de exhibir la flauta de Pan, y no en acción de ejecutarla musicalmente. Al respecto, Cummins comenta:

> Estos objetos literalmente se proyectan hacia el espectador, convirtiéndose en el foco de atención. (…) son desproporcionadamente grandes para que puedan ser utilizados por la figura. De hecho, no trata de utilizarlos y sólo los muestra hacia delante con las manos. La exhibición, más que el uso, es un elemento común en la pose de muchas otras figurillas. Por ejemplo, figuras masculinas de pie, a menudo sostienen enormes flautas frente a ellas. (…) estas

> figuras no parecen estar tocando la flauta. En realidad, la sostienen alejándola del cuerpo como si la estuvieran presentando. Así como el tratamiento de los elementos de la vestimenta enfatiza su presencia física real, la pose de estas figurillas centra la atención en el acto de exhibir el objeto. (Cummins 1992: 78).

Se puede afirmar entonces que las flautas de Pan en la cultura jama coaque modificaban su función según quién la portaba. En este caso específico, se podría decir que en las representaciones antropomorfas de las élites religiosas las flautas de Pan de doble escalera simétrica eran expuestas para transmitir un mensaje de carácter extramusical, adquiriendo un lenguaje simbólico codificado en las formas de las flautas. Cabría preguntarse entonces, ¿qué representaban o a que tipo de mensaje están haciendo referencia estas flautas de Pan simétricas en las manos de las élites religiosas? Hickmann percibe en las figura de estas flautas simétricas una relación con el principio cosmogónico de la dualidad:

> Las estatuas ecuatorianas de músicos, fabricadas por moldes, aparecen frecuentemente en las representaciones. Están ricamente vestidas y decoradas, y tienen una gran flauta de Pan delante de su cuerpo que llega desde la boca o la barbilla, hasta los pies. Tiene forma simétrica, con los tubos más largos en los dos extremos, no están destinadas en absoluto para ser tocadas. Las enormes piezas de joyería fijadas a las caras de los músicos impedirían la ejecución del instrumento. Otros músicos están sosteniendo o tocando dos instrumentos al mismo tiempo, algunas combinaciones tradicionales para las regiones andinas hasta épocas recientes, tales como flautas de Pan y tambores o sonajeros, o un cascabel y caparazón de la tortuga. ¿Tienen estas combinaciones tal vez un significado que va más allá del sonido?. ¿Se diseñaron también refiriéndose al dualismo místico?. Éstas siguen siendo, por hoy, preguntas sin respuesta, como las diversas interpretaciones de un rompecabezas que aún no se puede resolver. (Hickmann 1996: 124).

Se reconoce en esta instancia —al igual que Hickmann— que intentar descifrar el mensaje críptico de las flautas de Pan simétricas en la cultura jama coaque no es una tarea sencilla, y su comprensión aún esta muy lejos debido a la falta de evidencias arqueológicas. Por ello simplemente se acercarán algunas reflexiones en torno a las relaciones entre la flauta de Pan simétrica, las estatuillas de las élites religiosas jama coaque y el concepto cosmogónico de la dualidad. Siguiendo la lógica del pensamiento de Hickmann, se estaría frente a una representación iconográfica de una flauta de Pan cuyo destino no fué la interpretación musical, sino la exhibición de un símbolo cosmogónico, rela-

cionado con el concepto de la dualidad codificado en las formas de las flautas simétricas.

El investigador francés Lavallée, especialista en arte precolombino ecuatoriano, observa que en el análisis de ciertas piezas cerámicas arqueológicas aparecen una serie de símbolos que fueron codificados en los objetos a través de un lenguaje esotérico manifestado en las representaciones antropomorfas de las élites religiosas. Acerca del mensaje esotérico de las formas estéticas presentadas en el arte cerámico precolombino de la costa ecuatoriana, Lavallée comenta lo siguiente:

> El arte precolombino es en lo fundamental un lenguaje simbólico. Esta lleno de signos y códigos que evocan y cotejan las fuerzas del universo. Expresan conceptos filosóficos de los antiguos amerindios, por esta razón a menudo intrigan al espectador no iniciado. (…) Los símbolos encarnan su propiedad, representan sus poderes, abarcan todos sus entornos, desbordando la dimensión física con contenidos inmateriales. (…) En el arte precolombino se combina el lenguaje esotérico con lo estético. Los objetos de la naturaleza y las formas abstractas se unen para proyectar conceptos formales sobre el universo. La belleza artística no es simplemente un reflejo del mundo visible, su fuerza y su ritmo están dados por la carga ideológica del mensaje que trasmiten. (Lavallée 1992: 18).

Continuando con la idea de Lavallée, la cual postula que los objetos precolombinos guardan consigo una red de significados de carácter esotérico, el siguiente cuestionamiento surge en la idea de comprender ¿cuál es el significado esotérico de exhibir una flauta de gran tamaño en manos de las élites religiosas y que hay detrás de ese símbolo?.

Queda claro por lo expuesto anteriormente que estas estatuillas exhiben un símbolo que se relaciona con las flautas de Pan, no por su aspecto musical sino más bien por su relación simbólica entre la estructura de los tubos de la flautas de Pan con un sistema de pensamiento religioso. Entonces, ¿Como puede establecerse un nexo entre la forma de las flautas de Pan y los símbolos cosmogónicos?. La primer relación que se establece esta basada en que la posesión de estas grandes flautas remite directamente a las élites religiosas, las cuales son las responsables de crear la red de símbolos místicos y esotéricos. En segundo lugar, la idea de representar una flauta de Pan que remita a un símbolo compuesto por dos mitades iguales, doble escalera simétrica, remite a la idea de los opuestos complementarios que encuentran su equilibrio en el centro. Este diseño iconográfico se relaciona con el de las cruces escalonadas

utilizadas ampliamente en el área septentrional y surandina. La palabra utilizada para denominar este tipo de símbolo escalonado es el de chakana, que en lengua quechua siginifica —Chak = escalera o puente, y Hanan = cielo, alto o superior—, entendiéndose por este símbolo una referencia mística a una escalera o un puente que conecta al hombre con el mundo superior, con el mundo de las estrellas.

Más allá de la mística que rodea a este símbolo, se encuentra en ella una cantidad de proporciones matemáticas que relacionan a la chakana con los movimientos celestes, del sol y la luna principalmente, en especial con la precisión de los solsticios y equinoccios. Estas fechas calendáricas especiales del año solar eran conocidas por las culturas prehispánicas, las cuales ponían en práctica diversos ritos y festividades en esos días especiales. Las fiestas populares realizadas desde antaño eran intervenidas por manifestaciones musicales en las cuales las flautas de Pan podrían haber cumplido un rol de importancia, de allí la extensa representación de flautas de Pan tanto en las figuras de músicos como en las de sacerdotes y chamanes.

En el caso de las élites religiosas se observa como las flautas de Pan tenían una relación simbólica con los movimientos celeste, y no con una manifestación musical concreta. Se estaría frente a una expresión artística compleja de síntesis conceptual entre el simbolismo de un instrumento musical, su forma y sus connotaciones extramusicales. La idea concebir a las estatuillas antropomorfas y sus ornamentos como un sistema de símbolos esotéricos, pone a los objetos sonoros de la época prehispánica no solo como referencia a una expresión musical, sino como objetos cosmográficos. Es decir, en ellos se expresan significados diversos relacionados con los principios cosmogónicos que dieron forma y estructura al pensamiento religioso, y que a su vez permitieron la estructuración del año litúrgico. De esta forma el objeto sonoro, flauta de Pan simétrica, en manos de un sacerdote-chaman tendrá un connotación referente a los movimientos celestes que se relacionaban con las funciones vitales de una sociedad, centradas en los ciclos agrícolas. La relación entre sacerdotes-chamanes, ciclos agrícolas y flautas de Pan será descrita a continuación tratando de ahondar aun más en esta intrincada red de símbolos que se encuentran codificados en las flautas de Pan jama coaque.

3.2. Sacerdotes-chamanes, ciclos agrícolas y flautas de Pan

Los personajes en cuestión, además de portar las flautas de Pan simétricas de gran tamaño, tienen en sus tocados superiores una serie de ornamentos relacionados a las aves y caracoles marinos. Estos atavíos remiten a un tipo

de actividad ritual relacionada con el ciclo agrícola, como así lo identifica Gutiérrez Usillos:

> Así pues, los dos grupos principales de chamanes, o quizá más precisamente los dos tipos de indumentaria chamánica, pues el protagonista que porta la indumentaria podría ser el mismo en dos etapas rituales diferenciadas, permiten aventurar una primera interpretación clasificatoria del conjunto de chamanes-sacerdotes ataviados para los distintos ciclos agrícolas. En el primer caso, chamanes de la invocación de la lluvia al inicio del sembrado, en los que la petición de la presencia del agua esencial y, en el segundo, chamanes de la cosecha ataviados para ciclos de recolección en los que se precisa un tiempo soleado que posibilite la maduración de los sembrados y su recogida. (Gutiérrez Usillos 2011: 88).

Bajo esta perspectiva encontramos que los caracoles marinos estarían haciendo referencia simbólica a los sacerdotes de la lluvia, relacionándolos con el culto al agua; y aquellos con tocados de aves harían mención a los sacerdotes de las temporadas de sequía. Estas dos indumentarias presentarían un mismo tipo de personaje, sacerdote-chamán, que posee distintos tipos de atuendos según la clase de rito y ceremonia a realizarse. Estas prácticas religiosas estaban relacionadas a los ciclos estacionales agrícolas los cuales tenían vinculación con los ciclos solares y lunares, así como con las temporadas de lluvias y de sequías (Gutiérrez Usillos 2011: 151).

Esta misma asociación entre tocados y ciclos agrícolas, se podría realizar con las flautas de Pan encontrando en ellas relaciones al ciclo lunar y solar, así como al de lluvias y de sequías. Esta correspondencia podría establecerse ya que los sacerdotes-chamanes por más que estén ataviados con caracoles marinos o aves, siempre llevan consigo alguna flauta de Pan simétrica.

La función de las flautas de Pan en las festividades y rituales agrícolas fue de gran importancia para la realización de los mismos. En la época prehispánica la música acompañaba este tipo de rituales, siendo un elemento fundamental para la realización de las fiestas, en especial aquella realizada con las flautas de Pan la cuales tuvieron un gran desarrollo en la cultura jama coaque. Si bien estas representaciones de flautas —utilizadas por los sacerdotes-chamanes jama coaque— no cumplían un rol musical, el solo hecho de ser portadas en sus manos indicaba una relación simbólica entre ritos de lluvia y sequía, de siembra y cosecha, y el uso de flautas de Pan.

No debe pasarse por alto que el resto de estatuillas, de tamaños diversos tienen una extensa representación de flautas de Pan de tipologías diversas que carecen

de la cantidad de ornamentos de los sacerdotes-chamenes, permitiendo la ejecución del instrumento. La pieza Nº6 (figura 27) presenta un personaje con una gran flauta de Pan estilo doble escalera simétrica, con características que remiten a un músico ritual, y no a la figura de un sacerdote o chamán debido a la falta de su tocado de aves o conchas marinas. El tipo de representación remite a una flauta de Pan con más detalles sobre la forma y estructuración del objeto sonoro, percibiéndose la cantidad de tubos (7 en total) y la posición de la flauta más cercano a los labios; así como el hecho de sostener la flauta con una mano (derecha) y con la otra una maraca (izquierda), la falta de bezote y el uso de una nariguera pequeña, permitiría la ejecución del instrumento.

También se puede destacar que en el resto de estatuillas que poseen flautas de Pan simétricas, el tipo de ornamentos baja en cantidad y calidad de producción. En este tipo de estatuillas —Nº 7,16, 20, 22, 23 y 26—(figura 28) las piezas demuestran un tipo de representación de flautas de Pan más pequeñas. La calidad de construcción, en su mayoría con uno o dos apliques ornamentales, difieren notablemente con la cantidad de ornamentos que poseen las estatuillas de sacerdotes-chamanes. Esta diferencia ornamental sería otro rasgo distintivo que se expresa en las estatuillas jama coaque entre músicos y personajes de la élite religiosa.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación logró demostrarse cómo a través de la iconografía musical se pueden reconocer aspectos organológicos de los instrumentos musicales —tipología de flautas de Pan— así como también factores de análisis relacionados al contexto socio-cultural. De esta forma se ha encontrado en las dinámicas sociales de la cultura jama coaque el uso de la flauta de Pan para diversos fines, reconociendo principalmente en las costumbres de las élites religiosas un uso particular para estos objetos sonoros. Los chamanes-sacerdotes jama coaque utilizaron las flautas de Pan dentro de su parafernalia ritual como un instrumento cosmogónico capaz de contener y transmitir un mensaje simbólico a la población. Unido a una red de símbolos de carácter esotéricos mas amplio —tocados de aves y caracoles marinos— las flautas de Pan se relacionan simbólicamente con el principio cosmogónico de la dualidad, las estaciones del año, los equinoccios y los solsticios, así como también a los movimiento estacionales del sol y de la luna.

Este fue uno de los aspectos más destacados dentro del análisis, el hecho de que un objeto sonoro no solo represente un tipo de instrumento musical, sino

Figura 27. Representación de un músico jama coaque (pieza N° 6) portando en sus manos una flauta de Pan de tipo doble escalera simétrica (derecha) y una maraca (izquierda). Esta pieza permite reconocer una flauta de Pan con sus características formales visibles, se parecia el número de tubos, el tipo de amarres, y el orden secuencial de sus tubos. Pieza N° GA–1–1265–79. Museo MAAC. Fotografía: Museo MAAC.

Pieza 7 Pieza 16 Pieza 20

Pieza 22 Pieza 23

Pieza 26

Figura 28. Seis representaciones antropomorfas (piezas N° 7, 16, 20, 22, 23 y 26) las cuales presentan diversos personajes sosteniendo en sus manos flautas de Pan del tipo doble escalera simétrica. Piezas N° GA-1-2692-85, GA-10-1184-79, GA-15-118A-79, GA-2-2892-86, GA-4-938-78 y GA-1-1262-79. Museo MAAC. Fotografía: Museo MAAC.

también una clase social y un mensaje de carácter ideológico-religioso. De esta forma se parecía como los objetos sonoros entraron en la red de símbolos de las sociedades complejas —jefaturas de rango—, a través de un uso religioso y ritual, limitando su uso a una pequeña porción de la población. Las élites religiosas otorgaban a estos símbolos, inspirados en los instrumentos musicales, un carácter sagrado y ritual cuya función estaba relacionada con la idea de propagar y difundir su ideología a través de símbolos, que ayudaban al sostenimiento y legitimización de su estatus social.

La extensa tipología de flautas de Pan encontrada en la iconografía musical jama coaque permitirá en futuras investigaciones conocer aun más este tipo de asociaciones entre flauta y clase social, y el tipo de función que tenían los objetos sonoros en épocas remotas. En este estudio solo se investigó un tipo de flauta de Pan —doble escalera simétrica— y la relación con las élites religiosas —chamanes y sacerdotes—, pero se deja abierta la posibilidad de utilizar la metodología de investigación iconográfica planteada en este estudio para ser aplicada a otras especies de flautas de Pan, e incluso a otras familias de instrumentos musicales.

Se deja constancia también el reconocimiento de la función dual, iconográfica y sonora, que tienen algunas piezas analizadas —en especial en las estatuillas sonoras y los vasos silbadores— lo cual convierte a estos objetos sonoros en piezas de complejo análisis. Si bien es una temática reconocida e interesante por estudiar, los límites de estudio hicieron que este aspecto quedará fuera del escrito. Sin embargo no se descarta en el futuro realizar una investigación que relacione al sonido y la iconografía, dejando planteado una posible relación entre los sonidos de las estatuillas y vasos silbadores con el tipo de representación antropomorfas.

Sin duda estas iconografías musicales seguirán siendo un tema de debate y discusión en los estudios arqueomusicológicos. Aún quedan muchas piezas por investigar, no solo de la cultura jama coaque, sino también de otras culturas coetañas de la costa —Bahía, Tolita y Guangala— las cuales presentan iconografías musicales referidas a las flautas de Pan en las estatuillas antropomorfas. Investigar estas piezas cercanas, tanto geográfica como temporalmente, a la cultura jama coaque podría traer nuevos avances en el análisis de los objetos sonoros de la costa ecuatoriana.

Para concluir, se remarcará que este trabajo de investigación representa un aporte al análisis socio-cultural y musical de las flautas de Pan prehispánicas del litoral marítimo ecuatoriano. En las reservas arqueológicas nacionales del

Ecuador descansan cientos y miles de estatuillas antropomorfas que esperan ser estudiadas algún día, para poder así completar el extenso mapa de instrumentos musicales y expresiones culturales desarrollados en la América precolombina, en el cual aún tenemos varios espacios vacíos.

Bibliografía

Blasco, María y Ramos, Luis
1976. Figurillas de la Cultura Bahía (Ecuador) en el Museo de América de Madrid. En Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. 3:41-60. Madrid.

Bolaños, Cesar
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.

Cummins, Tomm
1992 La tradición en el arte prehispánico ecuatoriano: La cerámica de Chorrera y Jama-Coque. En: Valdez, F., y Veintimilla, D. (coord.) Signos Amerindios: 5.000 años de arte en el antiguo Ecuador (pp. 63-81). Dinediciones. Quito.

1994 La tradición de figurinas de la costa ecuatoriana: estilo tecnológico y el uso de moldes. En Shimada, I. (coord.) Tecnología y organización de la producción cerámica prehispánica de los Andes (pp. 157-171). Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. Lima.

Gudemos, Monica
2015 Sonidos rituales. Entre el poder de los dioses y el de los hombres. Museo América de Madrid. Madrid.

Gudemos, Mónica y Catalano, Julio

2009 El cuerpo del sonido: flautas antropomorfas de tradición Bahía. En Revista Española de Antropología Americana, vol. 39, no 1: 195-218. Madrid.

Gutiérrez Usillos, Andrés
2011 El eje del universo: chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico. Museo de América de Madrid. Madrid.

Hickmann, Ellen
1986 Instrumentos musicales del museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Parte I: Ocarinas. En Miscelanea Antropológica Ecuatoriana:

Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador. 6 (6): 117-140. Banco Central del Ecuador. Guayaquil.

1987 Instrumentos musicales del museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Parte II: Figurines antropomorfos con significado musical. En Miscelánea Antropológica Ecuatoriana: Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador. Año: 7 (7): 7-30. Banco Central del Ecuador. Guayaquil.

1996 The Iconography of Dualism: Pre-columbian Instruments and Sounds as Offerings? En Cosmología y música en los Andes (pp: 123-136). Iberoamericana. Madrid.

Idrovo Urigüen, Jaime

1987 Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador. Museo del Banco Central. Cuenca.

Lavallée, Daniele.

1992 De la artesanía al arte, el contexto social de la expresión artística en el antiguo ecuador. En: Valdez, F., y Veintimilla, D. (coord.) Signos Amerindios: 5.000 años de arte en el antiguo Ecuador (pp. 12-18). Dinediciones. Quito.

Mckim-Smith, Gridley

2007 Vestir colonial, vestir la diáspora. En Rishel, Joseph (Coord.) Revelación: Las artes en América Latina 1492-1820 (pp: 157-165). Fondo de Cultura Económica. México DF.

Meggers, B. J., y Echeverría, E. A.

1996 Personalidades y dilemas en la arqueología ecuatoriana. Editorial Abya Yala. Quito.

Ochoa, Myriam

1998 Textiles y vestidos en el Ecuador precolombino. En Landázuri, Cristóbal N. (coord.) Memorias del Primer Congreso Ecuatoriano de Antropología (pp.278-322). Departamento de Antropología PUCE. Quito.

Olaf, Holm

2001 Lanzas silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm al estudio del pasado del Ecuador. Banco Central del Ecuador. Quito.

Ontaneda, Santiago Luciano

2010 Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador: un recorrido por la Sala de Arqueología del Museo Nacional. Banco Central del Ecuador. Quito.

Ontaneda, Santiago L. y Valdéz, Francisco

2016 Chamanes & divinites del´Équateur précolombien: les sociétes du nord de la cote entre 1000 av. J-C et 500 apr. J-C. Actes Sud. Musée du Quai Branly. París.

Parducci, Resfa

1975 Flautas u ocarinas tubulares del desarrollo regional litoral del Ecuador. Núcleo del Guayas de la casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil.

1982 Instrumentos musicales de viento del litoral ecuatoriana prehispánico. Comisión permanente para la defensa del patrimonio cultural. Guayaquil.

1986 Instrumentos musicales de percusión del litoral prehispánico ecuatoriano. Museo Antropológico, Banco Central del Ecuador.

Pérez de Arce, José

2015 Flautas arqueológicas del Ecuador. En Resonancias, 19 (37): 47-88. Santiago de Chile.

Pérez de Arce, José y Mercado, Claudio

1995 Sonidos de América. Museo de Arte Precolombino de Chile. Santiago de Chile.

Quinatoa, Estelina

1997 Instrumentos Musicales Precolombinos. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. Quito.

Reyes, Almeida Eduardo

1999 Vestido y adorno en las sociedades aborígenes del Ecuador. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. Quito.

Sanchéz Montañés. Emma

1981 Las figurillas de Esmeraldas. Tipología y función. Ministerios de Asuntos Exteriores. Madrid.

Ugalde, María Fernanda

2009 Iconografía de la Cultura Tolita: lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Riechert Verlag Wiesbaden. Berlín.

Valdez, Francisco y Veintimilla, Diego

1992 Signos amerindios: 5.000 años de arte Precolombino en el Ecuador. Dinediciones.

LAS ANTARAS ARQUEOLÓGICAS CHANCAY DEL COMPLEJO ARQUEOLÓGICO DE LUMBRA, HUARAL Una aproximación al conocimiento de la musicología de la cultura Chancay

Pieter Van Dalen Luna | pvandalen2@hotmail.com

Resumen

El complejo arqueológico de Lumbra, ubicado en el valle medio del río Chancay – Huaral, presenta una continua ocupación desde el Horizonte Medio hasta el periodo Colonial Temprano. Las investigaciones arqueológicas desarrolladas en la temporada 2011, permitió recuperar, entre los materiales culturales hallados al interior de un recinto, una antara asociado a la ocupación de la cultura Chancay. Las investigaciones llevadas a cabo en las últimas dos décadas en sitios arqueológicos de la cultura Chancay, han permitido recuperar numerosos instrumentos musicales, lo que evidencia que la música, y dentro de estas las danzas, era una actividad cotidiana entre la sociedad Chancay.

Palabras claves: *Huaral, valle de Chancay, música, antaras, Tawantinsuyu.*

Abstract

The archaeological complex of Lumbra, located in the middle valley of the Chancay - Huaral river, presents a continuous occupation from the Middle Horizon to the Early Colonial period. Archaeological research developed during the 2011 season allowed us to recover, among the cultural materials found inside an enclosure, an antara associated with the occupation of the Chancay culture. The research carried out in the last two decades in archeological sites of the Chancay culture has allowed to recover numerous musical instruments, which shows that the music and within these the dances, was a daily activity between the Chancay society.

Keywords: *Huaral, Chancay valley, music, antaras, Tawantinsuyu.*

Introducción

La cultura Chancay es una de las culturas más importantes de la costa central del Perú, sin embargo, una de las más desconocidas. Su desarrollo corresponde a los periodos prehispánicos tardíos, es decir durante el Intermedio y Horizonte Tardío, entre el año 1000 y 1533 d.C., año en que llegaron los primeros españoles al valle de Chancay, iniciándose el proceso de desestructuración de la civilización andina.

Entre los pocos estudios que se registran sobre esta cultura, no hay hasta el momento trabajo alguno que aborde las características de la música y por ende, de los instrumentos musicales de esta sociedad. Esto a pesar, de los numerosos instrumentos que hasta la fecha se han recuperado de los sitios arqueológicos o que se encuentran en los diferentes museos (cerca de un centenar); así, como la iconografía cerámica o textil que permite apreciarlos claramente como parte del quehacer cotidiano.

Uno de estos hallazgos, corresponde a una zampoña recuperada del complejo arqueológico de Lumbra, en el valle medio del río Chancay – Huaral, la cual fue recuperada al interior de un contexto doméstico, asociado con otros materiales y hasta una quena.

El Complejo arqueológico de Lumbra

El Complejo Arqueológico de Lumbra se ubica en medio de la quebrada de Lumbra, junto al poblado del mismo nombre, con el punto Datum (WGS-84) en las coordenadas UTM: 8740543N, 0275757E, a 597 m s. n. m. (Punto tomado en el Sector B), en la margen derecha del río Chancay-Huaral. Políticamente se encuentra ubicado en la localidad de Lumbra, distrito y provincia de Huaral. El complejo abarca una gran extensión de la parte baja de la quebrada, la cual posee un caudal seco, salvo periodos en que se presenta el fenómeno del Niño, en que se activa y desborda de su cauce.

Existen muy pocas investigaciones realizadas en el Complejo Arqueológico de Lumbra. Pedro Villar Córdova en su obra Arqueología del departamento de Lima (Villar 1982), realiza breves descripciones del sitio. Hans Horkheimer (1965: 45), en su trabajo Identificación y bibliografía de importantes sitios prehispánicos del Perú señala: "extensa población con templetes, gran recinto de piedra, alto muro divisorio y camino epimural… se encuentran restos bien conservados de un sistema hidro-agrícola: andenes, campos aterrazados, un canal matriz con muchos ramales, reservorios y dos diques… que servían de protección contra huaycos…". Santiago Agurto Calvo en 1972 (Agurto; 1972) realizó el Catastro arqueológico del valle Chancay, realizando pequeñas descripciones sobre sus componentes arquitectónicos y su ubicación. Fréderic Engel en su obra De las Begonias al Maíz (Engel:1987) realiza una descripción sobre los componentes del complejo Lumbra incluyendo un plano general del sitio, el cual por su pequeña dimensión no se puede identificar los conjuntos. Por su parte, en anteriores trabajos (van Dalen 2002b, 2004, 2008: 61-62, 2009b: 234-236, 2010, 2011, 2013b, 2014a, 2014b, 2016; van Dalen, Altamirano, Grados y Castillo 2013 y van Dalen y Grados 2014), hemos descrito las características generales del asentamiento, así como definido las interrelaciones entre este y otros sitios tardíos del valle medio.

El complejo arqueológico está conformado por 8 sectores (A-H), diferenciados entre sí por su organización espacial, componentes arquitectónicos y funcionalidad; así como dos sitios asociados ubicados en el cerro de Lumbra y en Cerro Gallinazo. Estos sectores son: Sector A: ubicado en la parte baja de la quebrada, en el lado Sur del complejo. Está conformado por un sector de función doméstica, ubicado junto a la carretera Huaral-Acos; Sector B: conformado por el sector político administrativo, ubicado inmediatamente al norte del sector A, al otro lado de la carretera; Sector C: conformado por un conjunto de terrazas de función agrícola, ubicadas hacia el norte del Sector

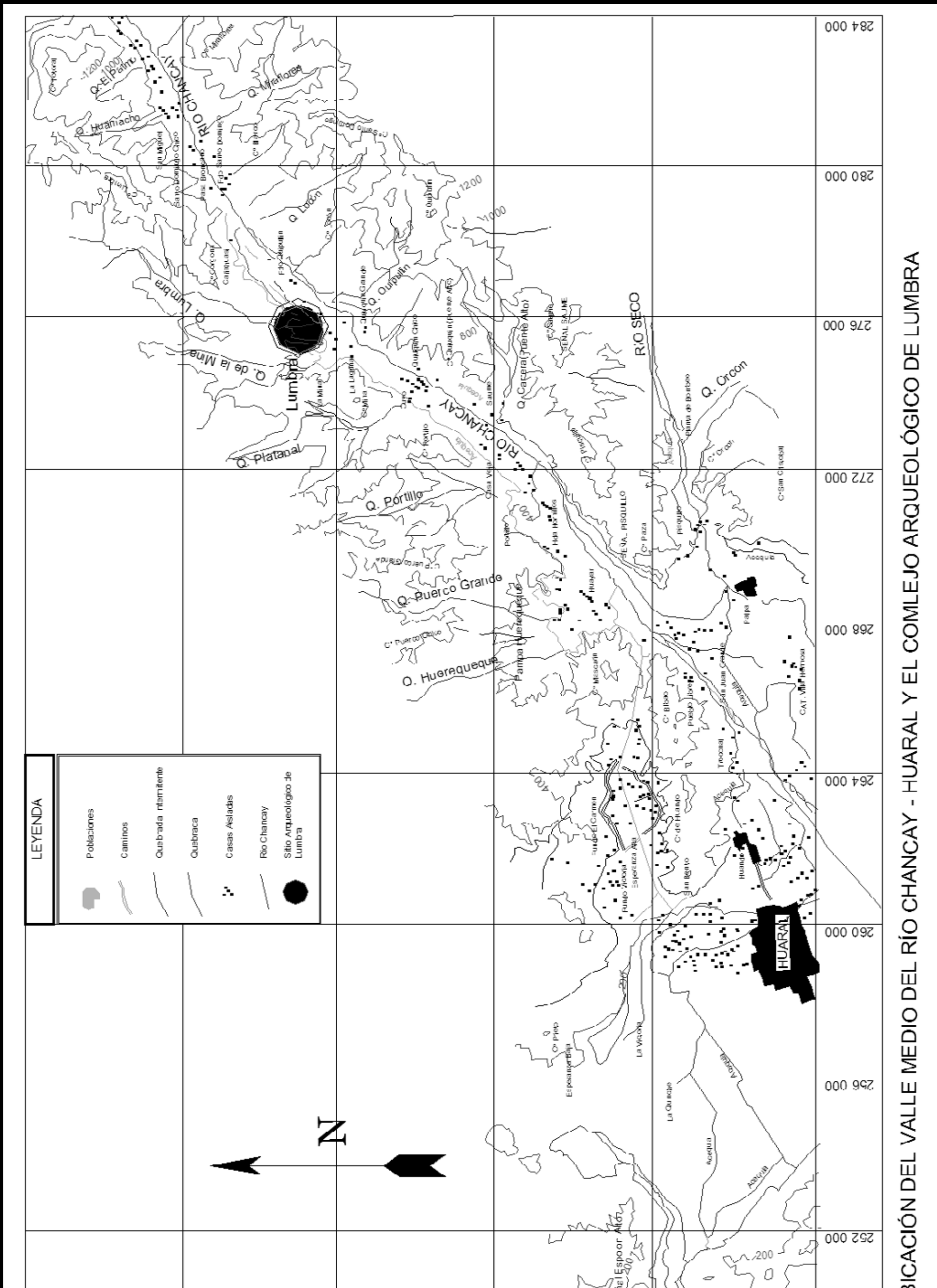


Figura 1: mapa de ubicación del complejo arqueológico de Lumbra.

B, en medio de la quebrada de Lumbra; Sector D: conformado por un conjunto doméstico ubicado en el lado Norte del complejo, en la margen derecha de la quebrada de Lumbra, justo en el cono de deyección, sobre una pequeña terraza aluvial, circundado por un muro perimétrico que encierra en su interior los recintos de planta cuadrangular y rectangular; Sector E: ubicado en la parte superior del cerro oriental de la parte media de la quebrada, conformado por un conjunto de recintos de planta cuadrangular amplios, de función residencial, de arquitectura más especializada. Los otros sectores son de función de almacenamiento, funerario y ceremonial.

El complejo arqueológico de Lumbra se encuentra rodeado por un complejo sistema de murallas que encierran en su interior, en algunos casos, sectores de forma particular, y en otros a todo el complejo. La muralla más importante es aquella que encierra completamente los sectores A y B, derivándose de esta otra que se extiende a lo largo de la quebrada hasta el cono de deyección de la quebrada (pasando por el medio del sector C), hasta llegar al sector D, donde a su vez se subdivide en dos, una que se dirige y se pierde hacia el Este del sector, y otro que se dirige hacia el Oeste ascendiendo por la ladera baja del cerro La Mina, para luego extenderse por toda la parte baja de este cerro, hasta perderse en la quebrada La Mina. Por su parte, de la muralla que se extiende por todo el sector C, se desprende otra que asciende hacia el Oeste, hasta juntarse con el muro perimétrico del Sector G. Las murallas que se encuentran en buen estado de conservación, tienen hasta 3.50 m de alto y de 1.50 a 2 m de ancho.

Los sectores A y B del complejo arqueológico de Lumbra

El sector A es un sector de función doméstica, ubicado en la parte baja de la quebrada (lado sur del complejo). Se encuentra parcialmente destruido por la carretera Huaral-Acos, la cual pasa por su lado norte. Se encuentra delimitado y circundado por la primera muralla perimétrica (lados oriental y occidental). Los conjuntos arquitectónicos están aglutinados, con edificios de planta cuadrangular y rectangular, edificados con piedras canteadas unidas con argamasa, y con enlucidos sobre los paramentos internos. Muchos recintos no presentan vano. Los recintos se encuentran conglomerados en conjuntos de tres o cuatro recintos, algunos sin vano de acceso, y la mayoría con una gran banqueta que puede llegar a ocupar más de la mitad de la extensión del recinto. La mayoría de recintos rectangulares, se orientan en el eje noroeste – sureste, aunque hay otra cantidad mínima que se orientan en otros ejes. Algunos

muros presentan en el paramento interno, nichos de forma irregular.

Hacia el lado este hay recintos de planta cuadrangular, asociados a estructuras funerarias de planta cuadrangular y sección troncocónica, de 1.50 m. de profundidad, y de 0.90 a 1.00 metro de diámetro, edificadas a base de piedras canteadas. El sector A se encuentra muy destruido por el avance de las chacras contiguas y por acción del huaqueo.

El sector B, se encuentra ubicado en la parte baja del complejo, al norte del sector A, al otro lado de la carretera. Está conformado por un conjunto de estructuras de función político-administrativo y ceremonial, que se constituiría en el área nuclear del asentamiento, con evidencias de constantes remodelaciones en el Intermedio Tardío y en el Horizonte Tardío. Entre las estructuras del Intermedio Tardío destaca una plataforma elevada de planta semicuadrangular, posiblemente con rampa frontal (aún no definida, pero inferimos que lo tenga por el patrón de estas estructuras en el valle), con muros de contención a base de piedras canteadas, cantos rodados y adobes, de 3 metros de altura (sin contar las estructuras superpuestas del Horizonte Tardío). Esta estructura se encuentra orientada en un eje noroeste – sureste, tiene 30 metros en su eje suroeste – noreste por 28 metros en su eje noroeste – sureste, y está asociada en la parte frontal a un patio rectangular, y este a su vez a un conjunto de recintos rectangulares. La estructura no es exactamente cuadrada, presenta algunos muros de contención zigzagueantes.

En el lado Oriental del sector, cuyo límite natural es el acantilado del cauce de la quebrada de 8 y 10 metros de profundidad, en cuyo borde pasa la primera muralla perimétrica, se encuentran un conjunto de habitáculos, de función no definida, y entre estos existen dos cúpulas medianas, piedras con numerosos orificios con posibles fines astronómicos. La de mayores dimensiones presenta más de 30 orificios circulares de hasta 1 cm. de profundidad.

Durante el Horizonte Tardío se nota una gran variación en la organización espacial del sector. La plataforma elevada y los recintos aledaños, fueron encerrados en un gran cuadrilátero de planta cuadrangular, con muros perimétricos hechos a base de tapias, mediante la técnica de paños murarios. El muro sureste tiene 52.50 metros de largo, y está en regular estado de conservación, con una altura promedio de 2.90 metros. El muro noreste tiene 46 metros de largo, con una altura de 2.80 metros y un grosor de 0.70 metros en la parte baja, con más del 60% del muro destruido. El muro perimétrico noroeste tiene 52 metros de largo y está totalmente destruido, identificándose con mucho esfuerzo las bases. El muro perimétrico suroeste tiene 42.20 metros de largo,

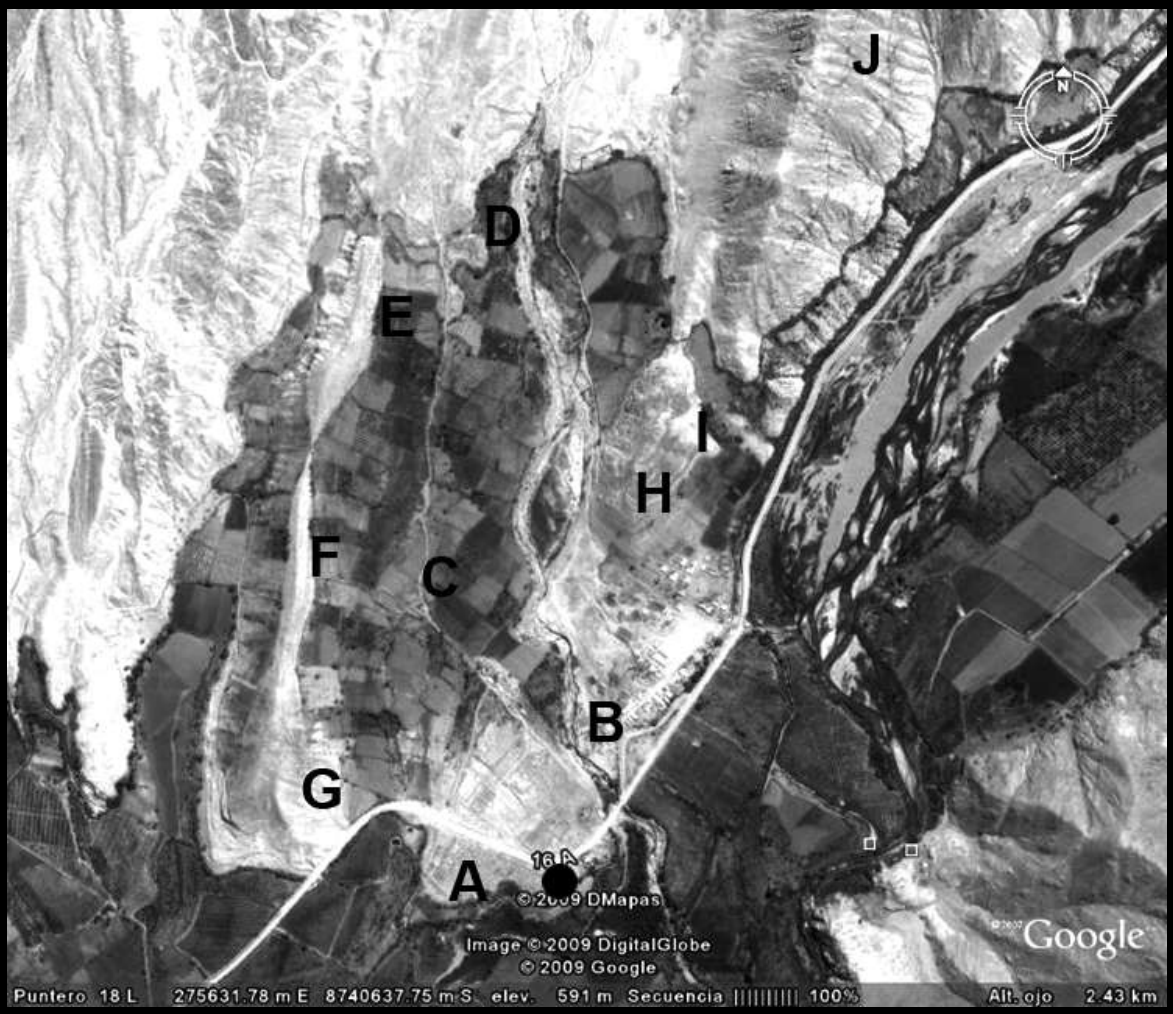


Figura 2: Vista Satelital del complejo arqueológico de Lumbra, con sus sectores integrantes y en el círculo negro el área de hallazgo de las zampoñas.

con una altura máxima de 2.90 metros y un ancho de 0.70 metros en la parte baja. Los muros presentan un perfil trapezoidal, con hasta cuatro niveles de paños superpuestos, enlucidos en su totalidad con una gruesa capa de barro. En todos los casos los paramentos externos están inclinados hacia dentro, mientras que los paramentos internos son verticales.

Hacia el lado suroeste, la plataforma elevada ha sido ampliada, aparentemente después de la construcción del muro perimétrico, dándole además mayor altitud, con la edificación de un conjunto de recintos de planta cuadrangular en la parte superior hechos a base de tapiales. Hacia el lado posterior de la estructura, paralelo al muro noroeste hay un pasadizo de acceso de 1.00 metro de ancho, la que al llegar a la esquina discurre paralelo al muro perimétrico noreste, para ascender hacia la estructura. El acceso al cuadrilátero se ubica en la parte frontal, hacia el sureste.

Hacia el lado suroeste del cuadrilátero se ubica una gran plaza de forma cuadrangular, asociada al cuadrilátero, a un conjunto de dos kanchas y a un pequeño ushnu. La plaza tiene 82 metros en su eje noroeste – sureste, por 66 metros en su eje suroeste – noreste. Se aprecia en medio alineamientos de piedras, que habrían conformado las bases de muros dobles, destruidos para la habilitación de la plaza.

Hacia el lado sureste, se ubica una pequeña plataforma de 2.90 metros (eje suroeste – noreste) por 3.00 metros (eje noroeste – sureste), con una altitud de 1.40 metros de altura. Esta plataforma, por sus características peculiares y su asociación, se trata de un ushnu pequeño, edificado con muros de contención de 0.35 metros de ancho, a base de piedras canteadas grandes. En la parte posterior, el ushnu está adosado a un muro de piedras canteadas que delimita la plaza por el lado sureste.

Hacia el otro lado de la plaza, frente al ushnu, se encuentra un conjunto de dos kanchas, adosadas y asociadas a un gran corral en el lado posterior. La primera kancha se ubica en el lado noreste, está conformado por 5 recintos rectangulares, de entre 2.00 y 3.45 metros de ancho, dispuestos consecutivamente alrededor de un patio de 12.20 metros por 16.00 metros. Los muros están edificados a base de piedras canteadas de regular tamaño, unidos con argamasa de barro. El acceso a esta kancha se realiza por el ala izquierda. La otra kancha está conformada por seis recintos rectangulares de 3.50 metros de ancho en promedio, dispuestos alrededor de un patio cuadrangular de 13.50 metros (promedio) por 12.00 metros, con muros de la misma tecnología constructiva que el anterior. En la parte posterior de las dos kanchas existe un

recinto rectangular de gran tamaño, de 47 metros de largo, por 14.70 metros de ancho, al cual se accede por un pasadizo que discurre junto a la kancha 2, por su lado suroeste.

En la parte frontal de las kanchas, frente al acceso de la kancha 1, se aprecian los restos de una pequeña plataforma, alineado frontalmente con el ushnu, por lo que pensamos que podría tratarse de otro ushnu, ubicado al otro lado de la plaza, pero lamentablemente en muy mal estado de conservación.

El contexto arqueológico de la zampoña Chancay

La zampoña fue recuperada de la unidad de excavación 6, ubicada en el sector A, en un área doméstica. Se emplazó al interior de un recinto con muros de piedras canteadas unidas con argamasa. La secuencia estratigráfica identificada es la siguiente:

Capa Superficial: Capa de tierra de color beige de origen eólico, de un grosor promedio de 0.12 metros, de composición suelta y continua, entremezclada con abundantes piedras de forma irregular, de diferentes tamaños, producto del derrumbe de los muros. En la superficie se observa parte del derrumbe de un muro (piedras y argamasa); así como abundantes fragmentos cerámicos, material botánico, óseo (en poca cantidad), retazos textiles y material malacológico. Al ir retirando esta capa nos dimos con la sorpresa que existen varios muros que van definiendo diferentes recintos o compartimientos. Es así que se dividió el área de excavación en: R1 y R2, el primero ubicado en el lado norte y de pequeñas dimensiones, mientras que el segundo es más amplio y se ubica en el lado sur. En un primer momento se pensó que el R1 era una banqueta del R2, pero luego de seguir excavando se definió que tenía muros que lo definían como recinto. A partir de esta capa la secuencia estratigráfica se fue definiendo al interior de cada recinto.

Recinto 1 (R1):

El recinto 1 es de planta rectangular, delimitado por el muro 4 al sur, el muro 1 al oeste, el muro 3 al este y el muro 2 al norte. Tiene un largo de 3.30 metros en eje este - oeste y 1.80 metros de ancho en eje norte-sur. Todos los muros están edificados a base de piedras canteadas medianas unidas con argamasa de barro.

Capa 1 (R1): Capa de tierra de color beige, de 0.20 metros de grosor, de composición semicompacta y continua, entremezclado con piedras de tama-

Figura 3: Inicio de la capa 1, unidad 6, Recinto 2.

ño mediano y en poca cantidad. Al desarrollar la excavación de esta capa se fue definiendo de manera más clara las características de los muros (M1, M2, M3 y M4), de doble cara y forma irregular, edificados a base de piedras canteadas unidas con argamasa. Se encontró al interior de esta capa abundante fragmentería cerámica, así como material botánico, malacológico y retazos textiles. Entre los materiales botánicos hallados figuran: semillas de lúcuma, tusas de maíz, frijol, mate, semilla de coca y habas. Entre los elementos recuperados en esta capa figuran: figurinas, una flauta de material óseo, tres piruros (dos con diseños geométricos y uno de piedra), una honda, un huso insertado en un piruro, un objeto de cuero correspondiente a un estuche de arma colonial temprano y una peineta.

Capa 2 (R1): Capa de tierra de color beige, de 0.36 metros de grosor, de composición semisuelta y continua, entremezclado con piedras de tamaño mediano y en poca densidad y disperso. En el interior de esta capa se halló dos delgados lentes de ceniza que evidencian actividad de quema, así como fragmentería cerámica principalmente de naturaleza doméstica. Casi al terminar la capa se encuentra la base del muro 2, por lo que este se asienta sobre esta capa 2. Debajo de la base de este muro se halló una olla de borde evertido, pasta color negro, cocción reductora, acabado alisado, moldeado, de regular estado de conservación y fragmentado.

Capa 3 (R1): Capa de tierra de color beige, de entre 0.50 y 0.70 metros de grosor, de composición semicompacta y discontinua, entremezclado con abundantes piedras de tamaño mediano y disperso. En el interior de esta capa se halló regular proporción de fragmentería cerámica.

Recinto 2 (R2):

El recinto 2 es de planta rectangular y se extiende hasta fuera de la unidad de excavación, se ubica inmediatamente al sur del R1, separado de este por el muro 4; delimitado por el muro 7 al oeste, el muro 4 al norte, el muro 5 al este y el muro 6 al sur. Tiene un largo de 4.75 metros en eje este - oeste y 2.70 metros de ancho en eje norte-sur. Todos los muros están edificados a base de piedras canteadas medianas unidas con argamasa de barro.

Capa 1 (R2): Capa de derrumbe de muros, formado por tierra color beige, de composición suelta y discontinua, mezclado con abundantes piedras canteadas producto del derrumbe de los muros. Tiene un grosor de entre 0.12 y 0.70 metros, con inclusiones de fragmentos cerámicos del Horizonte Tardío, restos botánicos (cáscaras y semillas de pacae, tusas de maíz, frijoles de dife-

rentes variedades, habas, semillas de lúcumo, etc), material óseo, retazos textil, soguillas, fragmentos de mate, algodón, coprolitos, carbón, ceniza, material malacológico, pedazos de lana de camélidos, husos, piruros, una cuchara de madera, una sandalia, cuentas de moluscos para chaquira, cuerda de quipu, entre otros. Conforme se va continuando con la excavación de esta capa se va definiendo con más claridad los muros que conforman el recinto (M4, M5, M6 y M7), de doble cara y forma irregular. Esta capa es un relleno, por los hallazgos identificados se trataría de un basural tardío.

Entre los hallazgos mencionados destacan:

a).- Un mate en regular estado de conservación, ubicado a 0.65 m al oeste del M5 y a 0.67 m al norte del M6, a 0.20 m de profundidad al interior de la capa. El mate tiene forma circular y en su interior contenía tusas de maíz y granos de frijol entremezclados con tierra.

b).- Una figurina antropomorfa de arcilla, con dos orificios uno a cada lado de su brazo, hallado a 0.23 m al interior de la capa.

c).- Objeto de metal, de cobre con su típico color verdoso, filudo y pequeño (0.10 m de largo), hallado a la misma profundidad que el anterior, a 0.79 m al sur del M4 y a 1.77 m al oeste del M5.

d).- Base y cuerpo de cerámica fragmentada, con 0.37 m de diámetro en el cuerpo y una altura conservada de 0.12 metros. Se halló en el interior de la capa 1, en la esquina que une los muros 4 y 5. La base de la vasija es cóncava, asentada sobre una mezcla de barro y material botánico (chala). Se encuentra asociado a fragmentos de cerámica negra y fragmentos de mate, hallado a 0.20 metros al interior de esta capa, a 0.42 m al oeste del M5 y a 0.10 m al sur del M4.

e).- Soguilla asociada a lana, ceniza, y piedras, ubicada a 0.23 metros al interior de esta capa, a 1.80 m al norte del M6 y a 1.80 metros del M7. La soguilla es de junco, caracterizada por estar enmadejada y con torsión simple. La lana es de color blanco amarillento. Ambos se encuentran en regular estado de conservación.

f).- Cuerda de quipu, asociado a los muros 4 y 5 (Quipu 3), hallado al mismo nivel de la soguilla.

g).- Instrumentos musicales (Zampoñas), asociado al muro 7 (M7), ubicado a 0.12 metros al interior de la capa. Los tubos de la zampoña se disponen en dos filas, amarrados con hilos de fibras botánicas.

Figura 4: vista de las zampoñas durante el hallazgo arqueológico

h).- Contexto funerario de un can momificado, colocado al interior de una matriz elaborada con piedras y barro, con un diámetro máximo de 0.65 metros y una profundidad de 0.33 metros. El cuerpo del can se encuentra orientado de norte a sur, con las extremidades flexionadas y colocado sobre una camilla de cañas y barro, en asociación a material cerámico doméstico. Se ubica a 0.15 metros al interior de la capa y a 0.75 metros al noreste del M6 y a 0.66 metros al este del M7.

Capa 2 (R2): Capa de tierra color beige, de composición compacta (aunque un 30% es suelta) y discontinua, mezclado con abundantes piedras canteadas angulosas de diferentes tamaños. Tiene un grosor de entre 0.23 (antes de los compartimientos arquitectónicos) y 0.72 metros, con inclusiones de fragmentos cerámicos, restos botánicos, material óseo, retazos textiles, soguillas, fragmentos de mate, carbón, ceniza y material malacológico. Además, se halló un tronco de árbol (de una altura de 0.43 metros y 0.10 metros de diámetro). También se ha encontrado mates y un pedazo de cuarzo blanco. Entre los hallazgos identificados figuran: huso, instrumento de madera tallado, retazo textil, un instrumento musical de óseo, un huso insertado en un piruro, dos vasijas de cerámica fragmentada. Casi al finalizar la capa se identificó tres ambientes al interior de este recinto:

- R2-1: Está asociado al muro 5. Es de planta en "D", de 0.69 metros de profundidad, 0.92 metros de diámetro máximo y 0.77 metros de diámetro mínimo. El muro que lo circunda es a base de piedras canteadas de diferentes tamaños, unidas con argamasa, de entre 0.10 a 0.30 metros de grosor y en regular estado de conservación. No se encontró ningún hallazgo al interior.

- R2-2: Está asociado al M6. Presenta planta rectangular con esquinas redondeadas. Tiene un largo de 0.66 metros por 0.56 metros de ancho y

Figura 5: Vista de la unidad 6, capa 2 (R2).

0.65 metros de alto. Los muros son de piedras canteadas unidas con argamasa, en regular estado de conservación. En el interior de este espacio se halló cenizas y una laja de tamaño mediano, colocado en la base.

- R2-3: Está asociado al M6 y colindante al R2-2. Tiene planta irregular, de 0.70 metros de alto, 1.72 metros de largo por 0.99 metros de ancho. Los muros circundantes son a base de piedras canteadas unidas con argamasa, de regular estado de conservación.

Los contextos de esta capa corresponden al Intermedio Tardío, todo lo cual fue cubierto por un relleno de basura en el Horizonte Tardío. Las características de los hallazgos de esta capa son:

a).- Mate de calabaza fragmentado y frágil, de 0.15 metros de largo, conteniendo en el interior semillas y ceniza. Se ubica a 1.15 metros al suroeste del M5 y a 0.40 metros al norte del M6.

b).- Hallazgo conformado por tres objetos asociados. Elemento 1: Huso en buen estado de conservación. Elemento 2: Instrumento de madera trabajada, de 0.10 metros de largo, en buen estado de conservación. Elemento 3: Retazo textil en regular estado de conservación. Este hallazgo se ubica a 1.25 metros al suroeste del M5 y a 0.23 metros al norte del M6.

c).- Instrumento musical (quena) de material óseo, con cuatro orificios, en buen estado de conservación. Fue ubicado a 1.10 metros al sur del M4 y a 1.40 metros al oeste del M5.

d).- Fragmento de cuarzo blanco de 0.04 metros de diámetro, ubicado al sur del M4 y al oeste del M5.

Figura 6: Hallazgo de una quena.

e).- Huso insertado en un piruro, con diseños, ubicado a 0.70 metros al norte del M6 y a 1.92 metros al este del M7.

f).- Hallazgo de dos vasijas colocadas al interior de una matriz de 0.72 metros de largo por 0.66 metros de ancho, cubiertos por piedras y barro. La vasija 1 fragmentada es del estilo Chancay tipo Negro sobre Blanco. La vasija 2 también fragmentada es de pasta negra, contenía al interior un hueso de camélido fragmentado. Este hallazgo estaba a 1.57 metros al norte del M6 y a 0.09 metros al oeste del M5.

Todos estos hallazgos se encontraron al mismo nivel, a 0.15 metros al interior de la capa. Después de esta capa viene la capa estéril, geológica.

Características de las zampoñas recuperadas en el sitio de Lumbra

La zampoña o antara es un instrumento musical andino. Las diferentes culturas andinas prehispánicas utilizaron la zampoña desde periodos muy tempranos. Su elaboración podía hacerse con arcilla, caña, piedra, madera, metal, hueso, entre otros materiales (Pinilla 1980: 367). El nombre técnico es flautas de Pan, presenta varios tipos, según la cantidad de tubos (de uno, de dos, de tres, de más de tres); según el tamaño, registro, corte y nombres; también se le conoce como siringa, antara, anduviera, kinray, phuku, tayka, rondador, reribaco, sirumee, songari, totama, paka, entre otros (Sánchez 2013: 29 - 37).

La zampoña de mayor antigüedad en los Andes, corresponde al periodo Arcaico Temprano y fue recuperado de Chilca (Sánchez 2015: 471 – 473). Posteriormente, culturas como Kotosh, Sechín, Chavín, Paracas, Moche, Nazca, entre otras, las han elaborado y utilizado en sinfonía (Bolaños; 2001, 2007, Sánchez; 2015, 2016, 2017a, 2017b).

El Inca Garcilaso de la vega, describe el uso que le daban a las zampoñas en algunas sociedades andinas:

> De música alcanzaron algunas consecuencias, las cuales tenian los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de canutos de cana, cuatro o cinco canutos atados a la par; cada canuto tenia un punto mas alto que el otro, a manera de organos. Estos canutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en mas altos y otro en mas y mas, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un canuto, respondia el otro en consonancia de

Figura 7: Vista final de la unidad de excavación 6.

> quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos siempre en compas. No supieron echar golsa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compas. Los tanedores eran indios ensenados para dar música al Rey y a los senores vasallos, que, con ser tan rustica la música, no era comun, sino que la aprendian y alcanzaban con su trabajo. Tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos, como las de los pastores; no las tenian juntas en consonancia, sino cada una de por si, porque no las supieron concertar. Por ellas tanian sus cantares, compuestos en verso medido, los cuales por la mayor parte eran de pasiones amorosas, ya de placer, ya de pesar, de favores o disfavores de la dama. (Garcilaso 1609: Libro primero, capítulo XXVI).

Las zampoñas recuperadas en el sector A del complejo arqueológico de Lumbra, son de tamaño pequeño, y tienen las siguientes características:

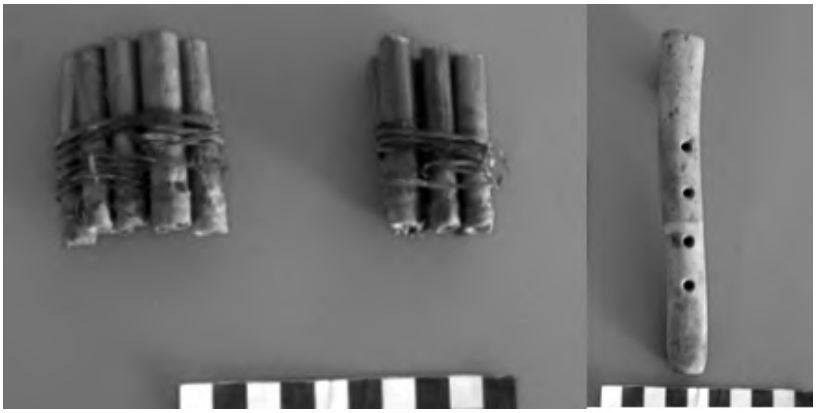


Figura 8: Vista de las dos zampoñas pequeñas y la quena, recuperadas en el sitio de Lumbra.

Zampoña 1:

Está conformado por siete cañas, dispuestas en dos filas. La fila 1 tiene 3 cañas de 1.1 cm de diámetro. Las cañas tienen un largo de: 5.5 cm, 5.3 cm y 5.4 cm, respectivamente La fila 2 tiene 4 cañas del mismo diámetro que los anteriores. Las cañas tienen un largo de: 6 cm, 5.7 cm, 5.3 cm y 5.6 cm, respectivamente. Las cañas están amarradas por un hilo de fibra vegetal, de 0.2 cm de grosor, que da seis vueltas alrededor de las cañas. Se encuentra en regular estado de conservación.

Zampoña 2:

Está conformado por seis cañas, dispuestas en dos filas. La fila 1 tiene 3 cañas

de 0.8 cm de diámetro. Las cañas tienen un largo de: 5.5 cm, 5.4 cm y 5.3 cm, respectivamente La fila 2 tiene 3 cañas del mismo diámetro que los anteriores. Las cañas tienen un largo de: 5.5 cm, 5.4 cm y 5.4 cm, respectivamente. Las cañas están amarradas por un hilo de fibra vegetal, de 0.2 cm de grosor, que da cuatro vueltas alrededor de las cañas. Se encuentra en regular estado de conservación.

Las dos zampoñas pequeñas, se encuentran cortadas en el extremo inferior, observándose la base de las cañas. Son mal elaboradas y todas las cañas son casi del mismo tamaño, lo que permite tocar solo pocas tonalidades. Por las características de las zampoñas, se infiere que estas eran utilizadas por niños en proceso de aprendizaje en el uso de este tipo de instrumento musical.

Figuras 9 y 10: Vista de perfil y por debajo de las dos zampoñas.

La musicología Chancay

La cultura Chancay se desarrolló en periodos prehispánicos tardíos entre la margen norte del río Chillón y el valle de Supe, aunque su influencia cultural llegó hasta el valle de Fortaleza o Paramonga. A pesar, de haber sido dominado y anexado al Tawantinsuyu, siguió desarrollando sus manifestaciones culturales propias, símbolos de su identidad cultural y nacional. Los Chancay, desarrollaron una serie de manifestaciones culturales propias, que permitía auto-identificarse como una nación; entre estos tenemos el patrón arquitectónico, técnicas y motivos iconográficos textiles, estilos y tipos cerámicos, entre otros (van Dalen 2013). Los Chancay, fueron los mejores tejedores del Perú prehispánico, al igual que los Paracas y Huari; desarrollaron una serie de técnicas textiles, entre los que destacan: las gasas, tapices, brocados, bordados, anillados, anudados, entre otros. Sin embargo, un tejido que es muy común hallarlo en casi todos los contextos funerarios Chancay es un tejido con decoración listada en color marrón sobre fondo crema; el cual se constituye en el tejido nacional Chancay, símbolo de identidad de todos sus integrantes.

Con respecto a la cerámica, también sobresale el estilo Chancay en su tipo negro sobre Blanco, caracterizado por presentar los motivos decorativos en color marrón o plomo sobre engobe crema. Los colores de estas vasijas son iguales a los de los textiles.

En los Andes, son muy pocos los estudios sobre los instrumentos musicales de las sociedades prehispánicas. Entre estos pocos trabajos podemos mencionar el trabajo de Arturo Jiménez Borja (1951), quien agrupó una colección de instrumentos musicales, los cuales se encuentran actualmente en el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Arturo Pinto (1985) realiza el recuento y análisis de las características de los instrumentos musicales prehispánicos y coloniales de los Andes. Policarpio Caballero (1988), realizó un estudio sobre la música incaica, describiendo los instrumentos musicales utilizados. d´Harcourt (1990) realizó un estudio similar, analizando la vigencia actual de los instrumentos musicales prehispánicos. De igual manera tenemos un estudio sobre los instrumentos musicales prehispánicos de Arequipa, elaborado a partir de los materiales recuperados de las excavaciones o de colecciones de museos (Vega 2007). De igual manera, tenemos el trabajo de César Bolaños (2007) sobre los instrumentos musicales prehispánicos en los Andes. Claudia Leyva (2014) realizó un análisis sobre los instrumentos musicales mochica a partir de evidencias arqueológicas e iconográficas en las vasijas. Alan Olsen (2002) ha realizado el estudio de instru-

mentos musicales de algunas culturas prehispánicas sudamericanas, entre ellas Nazca, Moche, entre otras. En la actualidad Carlos Sánchez (2016, 2017a, 2017b) viene realizando investigaciones sobre las flautas de Pan en los Andes.

Otro aspecto nada estudiado es la musicología de la cultura chancay. La musicología y su rama de estudio, la etnomusicología, busca analizar las relaciones existentes entre la música y la cultura (Sánchez 2014: 34). La musicología es la disciplina científica que se encarga del estudio de la música, sus características y fenómenos.

En los últimos años se han desarrollado investigaciones intensivas en los valles de Chancay y Huaura, en sitios arqueológicos de la cultura chancay; determinando, a partir de los hallazgos de numerosos instrumentos musicales en diferentes contextos arqueológicos y áreas de actividad, la importancia que tenía en la antigua sociedad chancay.

Las investigaciones desarrolladas el año 2007-2008 en el sitio arqueológico de Andoma, en Huando (Huaral), permitió recuperar instrumentos musicales, al interior de contextos y áreas de actividad doméstica. En la unidad 6, se recuperó una quena de 36 cm de largo por 2.10 cm de diámetro, elaborado en carrizo. En el año anterior, las excavaciones en el contiguo cementerio de Sacachispa, lograron recuperar dos quenas en uno de los contextos funerarios de la unidad 17, asociadas a vasijas Chancay y a un contexto funerario (van Dalen 2017); de igual manera en las investigaciones desarrolladas en este mismo sitio el año 2014 permitió recuperar otra quena al interior de un fardo funerario (Ibíd.). Sin embargo, ese mismo año (2006), las excavaciones desarrolladas en el sitio de Pampa de Animas, en el valle de Huaura, permitió recuperar en la unidad de excavación 3, otra quena, elaborada de cañas (van Dalen 2012: 94).

Entre los años 2014 y 2017 se realizaron excavaciones arqueológicas intensivas en el cementerio de Cerro Colorado (valle de Huaura), identificando al interior de los contextos funerarios, instrumentos musicales, principalmente quenas, elaboradas en madera y cañas; así como silbatos (figura 9). Se ha encontrado también vasijas con representaciones en alto relieve o pintados, de instrumentos musicales, sean antaras o quenas (ver figura 10). De igual manera, en la cima del sitio de Cerro Colorado, al interior del área amurallada, también se halló un fragmento de quena (figura 9I); mientras que, en el sector conocido como El Tambo, se recuperó dos silbatos, uno de cerámica y el otro de hueso (figura 9G y 9H, respectivamente).

Ya anteriormente, Arturo Ruiz (1991) había reportado el hallazgo del contexto funerario de un músico, recuperado en el mismo cementerio de Cerro Colorado, pero en el sector ubicado al sur de la ciudad universitaria de la Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión de Huacho. El contexto funerario recuperado por Ruiz, estaba conformado por dos individuos de la cultura Chancay colocados al interior de fardos funerarios (envoltorios textiles), uno de ellos (el primero), sostenía en sus manos dos zampoñas, colocados sobre el pecho y bajo el mentón, como en acción de tocar: la primera de 16 cañas cilíndricas (con tapón en parte inferior), de 37.5 cm de largo y 10.5 cm de ancho, sujetadas por una caña partida en posición horizontal, atada con hilos de algodón; mientras que la segunda zampoña es de 30 cm de largo por 9 cm de ancho y 14 cañas más delgadas.

Muchas vasijas presentan personajes en alto relieve en acción de tocar instrumentos musicales, sean antaras, quenas u otros; mientras que hay también, otras vasijas modeladas con representaciones de instrumentos musicales; así como instrumentos musicales elaborados en cerámica (quenas, zampoñas y silbatos). Julio C. Tello identificó algunas de estas vasijas durante sus exploraciones en el valle de Huaura, una de ellas es un cántaro con forma de tambor (Tello; 2015: 54). Otro cántaro antropomorfo Chancay del Museo de Arqueología y Antropología de San Marcos, presenta a un personaje tocando su quena (cántaro de la colección Arturo Jiménez Borja, Nº 3001-03770).

En la vecina cultura de los Atavillos, en la cuenca alta del río Chancay, las evidencias arqueológicas también indican que el desarrollo de la música, era una actividad común y cotidiana. Las investigaciones en el sitio de Purunmarca, ubicado en la comunidad de San Miguel de Vichaycocha, permitió recuperar entre los objetos asociados a los contextos funerarios, quenas elaboradas en huesos de camélidos (van Dalen 2016: 76-77). Las investigaciones desarrolladas en el sitio de Rupac, también permitió recuperar quenas asociadas a los contextos funerarios atavillos al interior de kullpis (van Dalen, Grados, Medina y Malpartida 2016: 464; van Dalen, Grados, Medina, Tello y Malpartida 2017: 182-183). De igual manera, las investigaciones en el sitio de Marca Piche desarrolladas en las temporadas 2015 y 2017, también posibilitó la identificación de quenas y silbatos al interior de las cámaras de los kullpis.

Sin embargo, cabe señalar, que el desarrollo de la música en la costa Nor Central peruana, no se da en periodos prehispánicos tardíos, ya desde el periodo Arcaico Tardío, era una actividad muy difundida. Así lo demuestran, las evidencias de instrumentos musicales recuperados en la Ciudad Sagrada de

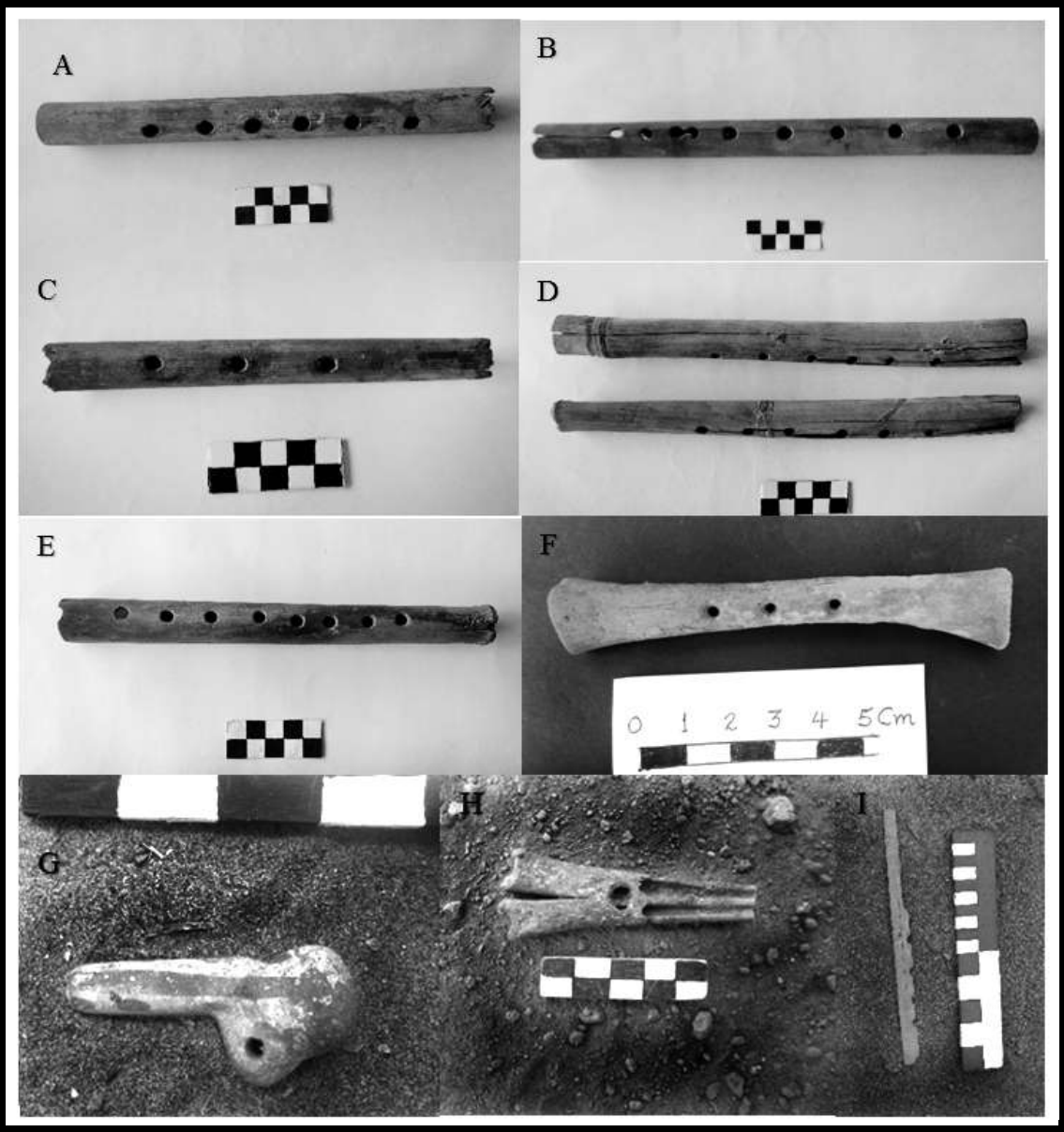


Figura 11: Vista de quenas recuperadas en sitios arqueológicos de la cultura Chancay y Atavillos: A–E, G–I – Cerro Colorado, F – Purunmarca.

Caral (valle de Supe), donde se recuperó 38 cornetas elaborados de huesos de guanaco y venado, quenas elaboradas de huesos de pelícanos, sonajas hechas de conchillas de caracoles, silbatos hechos de huesos de aves guaneras, cuatro antaras elaboradas de carrizo y 32 flautas trasversas elaboradas en huesos de cóndor y pelicano; todos estos recuperados de las pirámides del área nuclear de Caral (Shady, Cáceda, Crispín, Machacuay, Novoa y Quispe 2009: 52 – 53). En el sitio de Cerro Trinidad, en el valle de Chancay, Gordon Willey (1943: 159) reportó el hallazgo de zampoñas de cerámica y barro, asociadas a la ocupación de la cultura Lima. María Codina (1984) ha realizado un análisis de los instrumentos musicales de las culturas del Intermedio temprano de la costa central peruana (cultura Lima), entre estos las zampoñas. Para los valles de Lima, ya anteriormente Mercedes Cárdenas (1971) había reportado el hallazgo de quenas elaboradas en hueso de animales recuperadas del sitio de tablada de Lurín.

La música en la antigua sociedad Chancay, al igual que en otras sociedades andinas contemporáneas, fue una actividad ampliamente difundida, desarrollada en tres niveles principales: 1.- A nivel nacional, en las grandes festividades que congregaban a los diferentes ayllus, principalmente en ceremonias de culto en honor a las divinidades, durante enfrentamientos bélicos (guerras) con sus vecinos o durante el suceso de fenómenos naturales (sismos, huaycos, eclipses, paso de cometas, entre otros). 2.- A nivel de cada ayllu, durante festividades religiosas, sociales y conmemorativas. 3.- A nivel familiar, durante las actividades festivas familiares o actividades cotidianas, como: la siembra, la cosecha, en ratos libres, mientras se teje, etc. 4.- A nivel de pareja, de esposos o enamorados. Sobre este último nivel Garcilaso nos señala: "Una cancion amorosa compuesta en cuatro versos me ofrece la memoria; por ellos se vera el artificio de la compostura y la significación abreviada, compendiosa, de lo que en su rusticidad querían decir. Los versos amorosos hacian cortos, porque fuesen mas faciles de taner en la flauta" (Garcilaso 1609: libro primero, capítulo XXVII). Por su parte, con respecto a las guerras, Cieza de León señala: "cuando van a la guerra llevan muchas bocinas y atambores y flautas y otros instrumentos" (Cieza 1553: capítulo XIX). Bernabé Cobo señala sobre los músicos: *"Ejercitan con mucha destreza la música de voces e intrumentos, la pintura, escultura y los oficios de bordadores, plateros y otros semejantes."* (Cobo 1653: libro undécimo, capítulo IV).

La música, los cantos y las danzas recibían el nombre de taqui, se desarrollaban en intima interacción, siempre íntimamente relacionado con las actividades religiosas y sociales (Espinoza 1997: 400-405). Las danzas y músicas sociales,

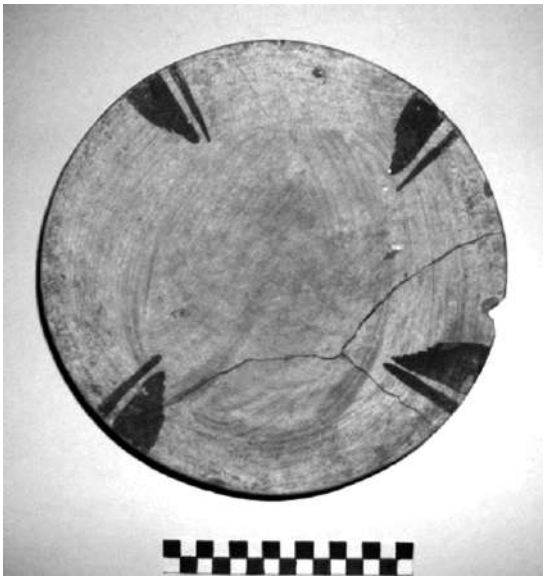


Figura 12: Plato de estilo Chancay recuperado en el sitio de Cerro Colorado, mostrando los diseños de cuatro zampoñas en los cuatro lados.

agrícolas, ganaderas y de culto a los ancestros y huacas, buscaba generar esa interacción con las divinidades; siempre solicitando el amparo y protección de estas, en la vida diaria. Garcilaso señala al respecto: *"Las canciones que componian de sus guerras y hazanas no las tanian, porque no se habian de cantar a las damas ni dar cuenta de ellas por sus flautas. Cantabanlas en sus fiestas principales y en sus victorias y triunfos, en memoria de sus hechos hazañosos"* (Garcilaso; 1609: libro primero, capítulo XXVI).

Durante el desarrollo de la mita, la minga y el ayni, se entonaban largos cantos y danzas, acompañadas por las dulces melodías de los instrumentos musicales. Las personas dedicadas a tocar ciertos instrumentos musicales, no conformaban una clase o estrato social aislado del resto de población; eran miembros del mismo ayllu que desarrollaban igualmente otras actividades laborales.

En las ceremonias fúnebres, también eran infaltables los cantos y bailes, siempre utilizando los instrumentos musicales. Cieza nos señala al respecto:

> Y cuando los señores morían, se juntaban los principales del valle y hacían grandes lloros, y muchas de las mujeres se cortaban los cabellos hasta quedar sin ningunos, y con atambores y flautas salian con sones tristes cantando por aquellas partes por donde el senor solia festejarse mas a menudo, para provocar a llorar a los oyentes" (Cieza; 1553: capítulo LXIII). En otro pasaje señala el mismo Cieza: *"….* despues de estar bien limpio de la tierra que han cavado, juntase mucha gente de los mismos indios, adonde bailan y cantan y

> lloran, todo en un tiempo, sin olvidar el beber, tañendo sus atambores y otras músicas mas temerosas que suaves; y hechas estes cosas, y otras a uso de sus antepasados, meten al difunto dentro destas sepultura tan hondas (…) (Cieza 1553: capítulo LI).

Durante el culto a las huacas, los bailes, danzas, cantos y sonidos de los instrumentos eran infaltables. Joseph de Arriaga señala al respecto:

> Ni tampoco se reparaba en que tuviesen varios instrumentos con que se convocaban para las fiestas de sus huacas, o las festejaban, como son muchas trompetas de cobre o de plata, muy antiguas y de diferente figura y forma que las nuestras; caracoles grandes, que tambien tocan, que llaman antari y pututu, y otros pincollos, o flautas de hueso y de canas. Tienen, ademas de lo dicho, para estas fiestas de sus huacas, muchas cabezas y cuernos de tarugas y ciervos, y mates (…). (Arriaga 1621: capítulo VIII).

Entre los principales instrumentos musicales utilizados por la sociedad chancay tenemos: la quena, la zampoña, silbatos, tambores y la tinya. Estos instrumentos eran tocados tanto por hombres como por mujeres. Eran elaborados con huesos de animales (principalmente de camélidos y de aves), con pieles de mamíferos marinos o de camélidos, de madera, de cañas o carrizo, de cerámica y de mates. Los instrumentos eran tocados de manera individual o colectiva, en espacios públicos, ante la congregación de todos los vecinos del ayllu, al interior de las unidades habitacionales o en las áreas productivas familiares.

De los instrumentos musicales mencionados líneas arriba, la quena era el más importante, no solo en la sociedad chancay, sino en otras sociedades contemporáneas; pudiendo ser elaborado de barro, hueso, caña, oro, plata, madera y hasta piedra (Pinilla 1980: 368).

Conclusiones

En el presente artículo se ha presentado las características del hallazgo arqueológico de un par de zampoñas de la cultura Chancay, recuperado en el complejo arqueológico de Lumbra, en el valle medio del río Chancay. Las dos zampoñas pequeñas, fueron elaboradas para que los niños de esta localidad, aprendan el uso de estos importantes instrumentos musicales. En los últimos años se ha venido recuperando una significativa cantidad de instrumentos musicales de la cultura Chancay, a partir de las excavaciones arqueológicas, lo cual es un importante paso para la definición y caracterización de la musicología de la cultura Chancay.

Figura 13: vasija Chancay Negro sobre Blanco, con un personaje tocando una quena. Colección: Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Bibliografía

Agurto Calvo, Santiago y Sandoval, Alfredo

1974 Inventario, catastro y delimitación del patrimonio arqueológico del valle del río Chancay. Instituto Nacional de Cultura. Manuscrito. Lima.

de Arriaga, Pablo José, & Urbano, Henrique

1999 [1621] La extirpación de la idolatría en el Piru. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, 200 pp.

Bolaños, César

2001 "Las flautas de Pan mochica y las botellas silbadoras norandinas". En: Revista del Museo Nacional. Tomo 49. Lima, pp. 183 – 211.

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, 169 pp.

Caballero Farfán, Policarpio

1988 Música inkaika: sus leyes y evolución histórica. COSITUC. Cusco, 375 pp.

Cárdenas Martín, Mercedes

1971 "Quenas de hueso en la Necrópolis de la Tablada de Lurín (Lima Temprano) – Perú". Boletín del Seminario de Arqueología. Nº 12. Pontificie Universidad Católica del Perú. Lima, pp. 12 – 17.

Cieza de León, Pedro

1967 [1553] El señorío de los Incas (Segunda Parte de la Crónica del Perú). Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 271 pp.

Cobo, Bernabé

1653 Historia del nuevo mundo. Biblioteca de autores españoles. Tomo 91 y 92. Ed. Atlas. Madrid.

Codina Scarabotolo, María

1984 Instrumentos musicales y sociedad prehispánica de la costa central peruana en el periodo Intermedio temprano. Tesis para optar el grado de Bachiller en Ciencias Sociales con mención en Antropología. Pontificie Universidad Católica del Perú. Lima, 221 pp.

d'Harcourt, Raoul & d'Harcourt, Marguerite

1990 La música de los Incas y sus supervivencias. OXY Occidental Petroleum Corporation of Peru. 605 pp.

Engel, Fréderic

1987 De las begonias al maíz: vida y producción en el antiguo Perú. Centro de Investigaciones de Zonas Áridas. Universidad Nacional Agraria. Lima.

Espinoza Soriano, Waldemar

1997 Los Incas. Economía, sociedad y estado en la era del Tahuantinsuyo. Ed. Amaru. Lima, 507 pp.

Garcilaso De La Vega, Inca

1976 [1609] Comentarios reales de los incas, Tomo I. Biblioteca Ayacucho 5. Caracas, Libro I-V.

Horkheimer, Hans

1965 Identificación y bibliografía de importantes sitios prehispánicos del Perú. En: Arqueológicas. Nº 8. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

Jiménez Borja, Arturo

1951 Instrumentos musicales del Perú: Colección Arturo Jiménez Borja. Museo Nacional. Lima, 48 pp.

Leyva Coupaud, Claudia

2014 Los instrumentos musicales y sonoros mochica y su representación iconográfica. Tesis para optar el grado de Magister en Arqueología, Programa de Estudios Andinos, Pontificie Universidad católica del Perú. Lima, 79 pp.

Olsen, Dale Alan

2002 Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient South American cultures. University Press of Florida. Gainesville, 290 pp.

Pinilla, Enrique

1980 "Informe sobre la música en el Perú". En: Historia del Perú. Tomo IX. Ed. Juan Mejía Baca. Lima, pp. 363 – 685.

Pinto, Arturo Kike

1985 "Instrumentos musicales nativos y mestizos". En: Boletín de Lima. Nº 40. Ed. Los Pinos. Lima, pp. 41 – 48.

Ruiz Estrada, Arturo

1991 "El entierro de un músico Prehispánico en Huacho, valle de Huaura". En: Estudios sobre la cultura Chancay – Perú. Krakow, Polonia, pp. 133 – 153.

Sánchez Huaringa, Carlos

2013 La flauta de Pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos. Estudios sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 515 pp.

2014 Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de sikuris metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000). Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 451 pp.

2015 "Los primeros instrumentos musicales precolombinos: La flauta de Pan andina o la "antara"". En: Arqueología y Sociedad. Nº 29. Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 463 – 496.

2016 "La flauta de Pan del sacerdote guerrero de Sipan en (de) la alta jerarquía Mochica". En: Arqueología y Sociedad. Nº 30. Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 391 – 406.

2017a "Instrumentos musicales precolombinos: la "antara" o la flauta de Pan andina en el Formativo Final (300 a.c.) e Intermedio Temprano (100.c.)". En: Arqueología y Sociedad. Nº 31. Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 65 – 92.

2017b "La chakana y la cruz cristiana: rituales, religión, fiestas, ideologías y simbologías en los conjuntos de sikuris urbanos". En: Arqueología y Sociedad. Nº 32. Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 533 – 554.

Shady, Ruth; Cáceda, Daniel; Crispin, Aldemar; Machacuay, Marco; Novoa, Pedro y Quispe, Edna

2009 Caral. La civilización más antigua de las Américas. 15 años develando su historia. Proyecto Especial Arqueológico Caral – Supe, Instituto Nacional de Cultura. Lima, 138 pp.

Tello, Julio C.

2015 Arqueología del territorio Chancay. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello. Nº 11. Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 138 pp.

Van Dalen Luna, Pieter

2008 Los ecosistemas arqueológicos en la cuenca baja del río Chancay – Huaral. Su importancia para el desarrollo de las formaciones sociales prehispánicas. Ed. Gutemberg. Lima, 185 pp.

2009 "Sistemas de asentamiento en el valle medio del río Chancay". En: Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte Chico. Año 4, No 4. Lima, pp. 217-294.

2010 "Análisis de un documento de extirpación de idolatrías procedente del complejo arqueológico Lumbra, valle medio del río Chancay-Huaral". En: Investigaciones Sociales, Nº 24. Instituto de Investigaciones Histórico Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 85-105.

2011 "El Tawantinsuyu en la costa norcentral peruana: valles de Chancay y Huaura". En: Investigaciones Sociales, Nº 27. Instituto de Investigaciones Histórico Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 77-104.

2012 "Análisis arquitectónico y secuencias de ocupación en el sitio de Pampa de Animas La Wasa, Luriama, Campiña de Santa María, valle de Huaura". En: Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte Chico. Año 6, No 6. Lima, pp. 67-118.

2013a "Arqueología tardía del valle Chancay-Huaral: Identificando la nación Chancay". En: Investigaciones sociales. N° 28. Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 271-284.

2013b "Investigaciones en el complejo arqueológico de Lumbra, un asentamiento tardío del valle medio del río Chancay-Huaral". En: Investigaciones sociales. N° 28. Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 285- 302.

2014a "El Periodo de Transición Tawantinsuyu-Colonial o de desestructuración andina en el complejo arqueológico de Lumbra, valle medio del río Chancay-Huaral". En: Lima subterránea. Arqueología histórica: criptas, bóvedas, canales virreinales y republicanos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 29-56.

2014b "Las plataformas con rampa de la cultura Chancay" En: Kullpi. Investigaciones culturales en la provincia de Huaral y el Norte Chico. Año 7, No 7. Lima, pp. 25-78.

2016a "Contextos funerarios Atavillos en Purunmarca, Vichaycocha – Huaral". En: Arqueología y Sociedad. Nº 30. Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 39 – 99.

2016b Estrategias de dominación Tawantinsuyu en el complejo arqueológico de Lumbra, valle medio del río Chancay, provincia de Huaral. Tesis para optar el grado de Magíster en Arqueología Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 432 pp.

Van Dalen Luna, Pieter; Altamirano Enciso, Alfredo; Grados Rodríguez, Hans y Castillo Valle, Rosario

2013 "Los camélidos de Lumbra, valle medio de Chancay, Perú". En: Investigaciones sociales. Nº 33. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 87-104.

Van Dalen Luna, Pieter y Grados Rodríguez, Hans

2014 "Los quipus del complejo arqueológico de Lumbra, Huaral". Guara. Revista del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión. Nº 18. Huacho, pp. 19-27.

Van Dalen Luna, Pieter; Grados Rodríguez, Alfredo; Medina Sánchez, Francisco y Malpartida Gamarra, Miller

2016 "Conviviendo con los ancestros: investigaciones arqueológicas en Rupac, Huaral". En: Arqueología y Sociedad. Nº 30. Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, pp. 425 – 472.

Van Dalen Luna, Pieter; Grados Rodríguez, Alfredo; Medina Sánchez, Francisco; Tello Cuadros, Roberto y Malpartida Gamarra, Miller

2017 "Arqueología de Rupac, un sitio atavillos en la cuenca alta del río Chancay - Huaral". En: Actas del II Congreso Nacional de Arqueología. Ministerio de Cultura. Volumen I. Lima, pp. 179 – 188.

Villar Cordova, Pedro

1982(1935) Arqueología del departamento de Lima. Ed. Atusparia, 2º edic. Lima, 424 pp.

Vega, Zoyla

2007 "Instrumentos y sistemas musicales de Arequipa prehispánica". Boletín de Lima. Nº 147. Ed. Los Pinos. Lima, pp. 45-57.

Willey, Gordon

1943 "Excavations in the Chancay valley". En: Archeological studies in Peru, 1941 – 1942. W. Strong, G. Willey y J. Corbett, editores. Columbia Studies in archeology. Vol. 1, Nº 1 – 4. Columbia university Press. Nueva York, pp. 124 – 196.

¡NO SON RESONADORES!
La segunda hilera de tubos en sikus, lakitas y ayarachis: un enfoque acústico

Arnaud Gérard A. | gerardarn@gmail.com

Resumen

La mayoría de las siringas o flautas de Pan andinas rurales de Bolivia, sur de Perú, del noroeste Argentino y norte de Chile, como son los *sikus, lakitas* y *ayarachis* están provistas de una segunda hilera de tubos que no son insuflados directamente y cuya función fue parte de un largo debate desde principios del siglo XX. Acá mediante experimentos acústicos se logró mostrar que estos tubos no son resonadores sino que parte del flujo de aire destinado al tubo de la hilera principal llega indirectamente al tubo de la hilera secundaria y la hace sonar en régimen cuchicheado (*ch'usillada*) o eólico comprobándose entonces las aseveraciones de Carlos Vega (1946), Jiménez Borja (1951), Max Peter Baumann (1980) y André Langevin (1992). En este régimen los tubos secundarios así excitados emiten una serie de armónicos y parciales agudos de baja intensidad que vienen a modificar el sonido emitido por la hilera delantera.

Palabras claves: *siku, lakita, ayarachi, hilera secundaria, falsetes, falsos, pallqas, resonador.*

Abstract

Most of the syrinx or rural Andean panpipes of Bolivia, southern Peru, northern Chile and in the northwest of Argentina, such as *sikus, lakitas* and *ayarachis* have a second row of reed pipes which are not directly insufflated and whose function has been part of a long debate since the early twentieth century. Using acoustic experiments we show that these reeds are not resonators but are receptors, indirectly receiving part of the air flow from the main row of reed pipes. When the air flow reaches the secondary reed pipes it excites a sound in the whispered regime (*ch'usillada*). Our results agree with the assertions of Carlos Vega (1946), Jiménez Borja (1951), Max Peter Baumann (1980) and André Langevin (1992). In this regime the secondary reed pipes once excited emit a series of acute harmonics or partials of low intensity that modify the sound originating from the main row of reed pipes.

Keywords: *siku, lakita, ayarachi, secondary row, falsetes, falsos, pallqas, resonator.*

Introducción

Este trabajo es parte de una larga investigación sobre zampoñas[1] andinas que terminó en un amplio informe técnico inédito intitulado: *Acústica de las Siringas Andinas de Uso Actual en Bolivia* (Gérard 1999) que considera aspectos acústicos, organológicos y musicales. Del punto de vista etnomusicológico el rol acústico de las segundas hileras de tubos ya fue analizado exhaustivamente por varios autores, principalmente por André Langevin (1992) que confirma el fenómeno correcto. Sin embargo, según el criterio del autor, a este trabajo le faltaba un estudio acústico que respaldara físicamente su tesis y esto es lo que se presenta a continuación. Los estudios acústicos fueron realizados en el *SoundLab* (laboratorio de acústica) de la carrera de física de la Universidad Autónoma Tomás Frías (Potosí – Bolivia) en la década de los 1990, que contaba con una sala anecoica calibrada (no reverberante) y aislada. Los equipos de medición utilizados fueron micrófonos de medición Sennheiser (MD 321-

1. Zampoña es la palabra del castellano andino que define la flauta de Pan o siringa, palabras genéricas para este tipo de flauta (en castellano peninsular) mientras que las palabras nativas son varias, como *siku, lakita, ayarachi* y muchas otras.

N) y dbx y el hard/software Soundsope versión 1.2 de la GW Instruments, instalados en un computador MacIntosh. Paralelamente se efectuó un trabajo etnográfico in situ. De tal manera que la originalidad de la presente investigación radica en la contrastación acústica del fenómeno señalado por Langevin y otros autores (no existe otro estudio a la fecha).

Antecedentes

Los *sikus* y *lakitas* son flautas de Pan o siringas nativas que se interpretan colectivamente en el área andina rural de Bolivia, sur de Perú, noreste de Chile y en el noroeste argentino próximo a Bolivia. Las orquestas nativas están formadas por grupos de doce o más músicos que interpretan varias flautas a la vez en paralelo (cuasi unísonos, octavas y a veces terceras, quintas, etc.) acompañadas por bombo, tambor y a veces platillos. Cada instrumento está formado por un par *ira-arka***.** Cada mitad *ira* y *arka* sólo tiene una nota de cada dos de la sucesión de notas de la escala musical utilizada (por lo general diatónica). Se ejecutan con la técnica del *hoquetus* (Baumann 1979: 2; 1996: 12), es decir, de manera intercalada (diálogo musical[2]), técnica que es llamada en aimara *irakhatha - arkakhata* [Bertonio (1612) citado por Sánchez (1996: 88, 90)] o *jakthapiña irampi arkampi* (Valencia Chacón 1989: 36).

En contraparte, los *ayarachis*[3] de Potosí y *ayarichis* de Chuquisaca (Bolivia) son flautas de Pan unitarias que se interpretan también colectivamente, pero en este caso todos los músicos ejecutan la totalidad de la melodía (*wayñu*) acompañándose con *cajas*[4] (Gérard 1998, 1999).

La mayoría de estas siringas nativas, tanto unitarias como por pares complementarios *ira-arka*, detrás de la fila delantera que se toca, tienen una segunda hilera de tubos (con el mismo número de caños que los de la primera hilera), *bordones*[5] (cerrados) o abiertos[6], de longitudes aproximadamente proporcionales a las longitudes de la primera hilera (principal) en razones que varían según el instrumento y la región y que no se tañe directamente (Fig. 3 a y b).

2.– *Diálogo musical* escribe Valencia Chacón (1989: 44).

3.– Los *ayarachis* de Puno (Perú) son *sikus* por par *arka/ira.*

4.– Membranófonos de doble parche de 45 a 60 cm de diámetro.

5.– *Tubo bordón:* es una denominación prestada de la jerga de los constructores de órganos: significa un tubo abierto en el extremo proximal y cerrado en el extremo distal.

6.– *Tubo abierto:* en este artículo significa abierto en ambos extremos.

Una larga polémica (el problema):

Desde principios del siglo XX hasta nuestros días, el rol acústico (o no) de las segundas hileras de tubos en las siringas andinas nativas (no tocadas directamente) ha sido objeto de un permanente debate polémico. Citaremos a Mead (1903), Engel (1908), von Hornbostel (1910), Izikowitz (1932), los esposos D'Harcourt (1925 y 1959), Vega (1946), Gonzáles Bravo (1948), Jimenez Borja (1951), J. Vellard, M. Merino (ambos citados por Girault, 1968: 63),…, y más recientemente Girault (1968), Pineda et al. (1978), Shaeffner (1980), Baumann (1980), Langevin (1992) y Cavour (1994). Aquí solo se recapitulará la sucesión de criterios emitidos y el lector se remitirá al artículo de Langevín (1992) o bien a los autores originales para enterarse de los pormenores de esta larga discusión.

A continuación se enumera dichos criterios resumidos:

- La segunda hilera permanece completamente muda, solo sirve de sostén y asegura más la rigidez (refuerzo estructural): "/…/ la seconde file /…/ elle est muette. Elle sert de soutien et assure plus de rigidité à l'instrument.» (D'Harcourt 1959:16)
- Con una segunda hilera de tubos abiertos, estos refuerzan el sonido de la primera hilera introduciendo un sonido a la octava (pero no describen del modo de producción de esta octava): Mead (1903: 12), Engel (1908: 63), Izikowitz (1935: 392), González Bravo (1948: 412) y Shaeffner (1980: 285)
- Son resonadores (sin especificar más) (Pineda et al. 1978: 215; Cavour 1994: 21; Vellard y Merino citados por Girault (1968: 63) y la mayoría de los autores actuales)
- El aire excedente del primer tubo hace tocar el tubo correspondiente de la segunda hilera, es un sonido por insuflación indirecta: Vega (1946: 205), Jiménez Borja (1951: 40), Baumann (1980: 27) y Langevin (1992: 423 - 432)
- Girault (1968: 67-69) presenta una serie de ocho reflexiones como fruto de su experiencia *in situ* con argumentos que tienden a mostrar que la segunda hilera no cumple ningún papel acústico.

Así que esta investigación intenta aclarar el debate ya que todas estas distintas opciones a menudo contradictorias todavía están vigentes. En la actualidad, la mayoría de los etnomusicólogos y músicos urbanos manejan el término

de *resonadores*[7] para denominar esta segunda hilera de tubos y se tuviera que averiguar si realmente se trata de un fenómeno de resonancia.

Consideración semántica

Según los *comunarios*[8] consultados, esta segunda hilera se llama *falsete* o *falsos* (Gonzalo Cabrera[9] de Condo), *phusa*[10] o *ch'usa*[11] (Mario Nuñez de Poopó), *sirinu*[12] (denominación interesante, revelada por Ciriaco Canaviri de Condo) o *pallqa*[13] (cuando son tubos con ambos extremos abiertos, según Antonio Mamani de Walata), *marimacho* (cuando son tubos bordones[14] en proporción ½ según Antonio Mamani) y *alto y bajo* (tubos bordones en proporción 2/3 según Máximo Mamani de Walata). Antonio Mamani de *Walata* indica que cuando el *siku* no tiene segunda hilera se lo llama *ch'ulla*, lo que significa "único" en aimara pero también "impar, desigual, disparejo" (De Lucca 1987: 51) y "sin par, sin pareja" en quechua (Lara 1971: 98).

Además en la literatura especializada se encuentran otros datos sugestivos: *Sanq'a* cita Langevin (1992: 424), Baumann (1996: 35) sugiere que las dos hileras forman un par atado *qhari/warmi* (hombre/mujer). Según Sánchez (1996: 95-96) la primera fila del *sikuri* de Tapacarí (Cochabamba) se llama *orqo*[15] y segunda hilera *china*[16] así que del par *orqo/china* resalta también una dualidad masculino/femenino.

7.– Se trata de una especie de mito urbano bastante generalizado en la actualidad.

8.– *Comunario:* es un bolivianismo que significa comunero es decir habitante de la comunidad rural.

9.– Gonzalo Cabrera, Ciraco Canaviri y Antonio Mamani son *siku luriris*, es decir constructores nativos de *sikus* del área rural.

10.– *Phusa*: Hueco, cóncavo, vacío /.../ (De Lucca 1987: 128).

11.– *Ch'usa*: /.../ vacío, que no contiene nada (De Lucca 1987: 52).

12.– *Sirinu* o sereno o sirena es algo así como el espíritu de la música, es un ente peligroso (sajra) del inframundo (*ukhupacha*) (cf. Gérard 2010).

13.– *Pallqa* (aimara): "Encrucijada, punto donde se cruzan varios caminos.// Gajo, rama de árbol.//Horqueta, bifurcación/.../" (De Luca 1987: 120). La palabra derivada: *pallqxtaña* significa "ramificarse, dividirse en varias ramas" (De Luca 1987: 120). *Pallqa, p'allqa* (quechua):"Ahorquillado, bifurcado" (Lara 1971: 120). Da la idea que la segunda hilera de tubos fuese una ramificación o bifurcación de la primera.

14.– Cf. nota de pie 6.

15.– *Orqo* (aimara): "Macho, de sexo masculino" (De Luca 1987: 119).

16.– *China* (aimara): Criada de casa (Bertonio 1984 [1612]: 83); criada, sirviente (De Luca 1983: 100).

Acá se restringe la discusión al aspecto acústico y no se analiza demasiado el contexto etno-cosmológico, mientras que Sánchez (1996: 87-100) y Baumann (1996: 30-31) contemplan exclusivamente este segundo aspecto.

Para comprender el fenómeno físico genuino es importante recordar la manera de emboquillar e insuflar el instrumento como se muestra a continuación.

Manera tradicional de interpretar las siringas de doble hilera

Tanto en las siringas unitarias como en las siringas por pares complementarios *arka-ira* pueden tener una hilera secundaria y en su utilización común se tocan únicamente los tubos de la fila principal (de adelante). El músico (fig. 1) coloca el instrumento paralelamente a su cuerpo, con el tubo elegido de la fila principal de tal manera que el extremo proximal (abierto) se ubique en la parte superior del labio inferior y alineado al eje de la cara. Luego se sopla de manera enérgica hacia el borde del tubo opuesto al borde apoyado en el labio (generalmente con un golpe de diafragma) e instantáneamente (casi) suena el tubo. Las segundas hileras no se tañen directamente, pero el sonido de la segunda hilera se hace muy audible al tocar con *chusillada* (Langevin 1992: 429) o sonido de baja intensidad con un fuerte contenido de ruido del aire.

Observación: No se debe confundir con las zampoñas urbanas modernas que también tienen dos filas de tubos, pero, en este caso, se trata de *arka* e *ira* unidas, sin *falsos.*

Análisis acústico: mediciones y resultados

Por la experiencia propia adquirida al tocar *sikus, lakitas* y *ayrachis* con hileras secundarias de tubos en las comunidades rurales, quedaba claro que al tañerlos se escuchaba un leve sonido agudo, pero nítido, que modificaba el timbre. Quedaba por mostrar esto con métodos acústicos modernos.

De esta percepción psicoacústica admitiremos como hipótesis de trabajo que la descripción del fenómeno expuesta por Vega (1946) y Jiménez Borja (1951: 40) luego confirmada por Baumann (1980) y Langevin (1992) es la correcta, es decir que el flujo de aire excedente del tubo de la hilera principal cuando es tañida viene a excitar el tubo de la segunda hilera en subrégimen (régimen

Figura 1: Músico de la región del lago Titicaca tocando *tabla siku*; observen la posición del instrumento. Asimismo cuando la segunda hilera se encuentra un poco más abajo de la hilera principal, los armónicos salen más nitidamente (foto: gentileza de Nuria Martínez).

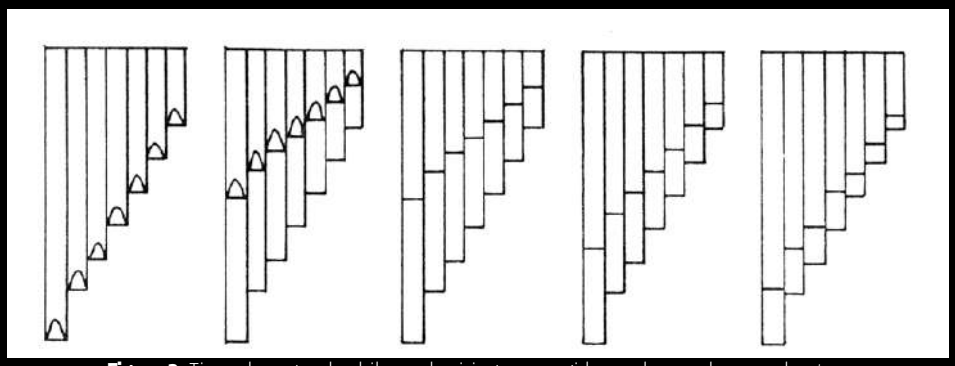
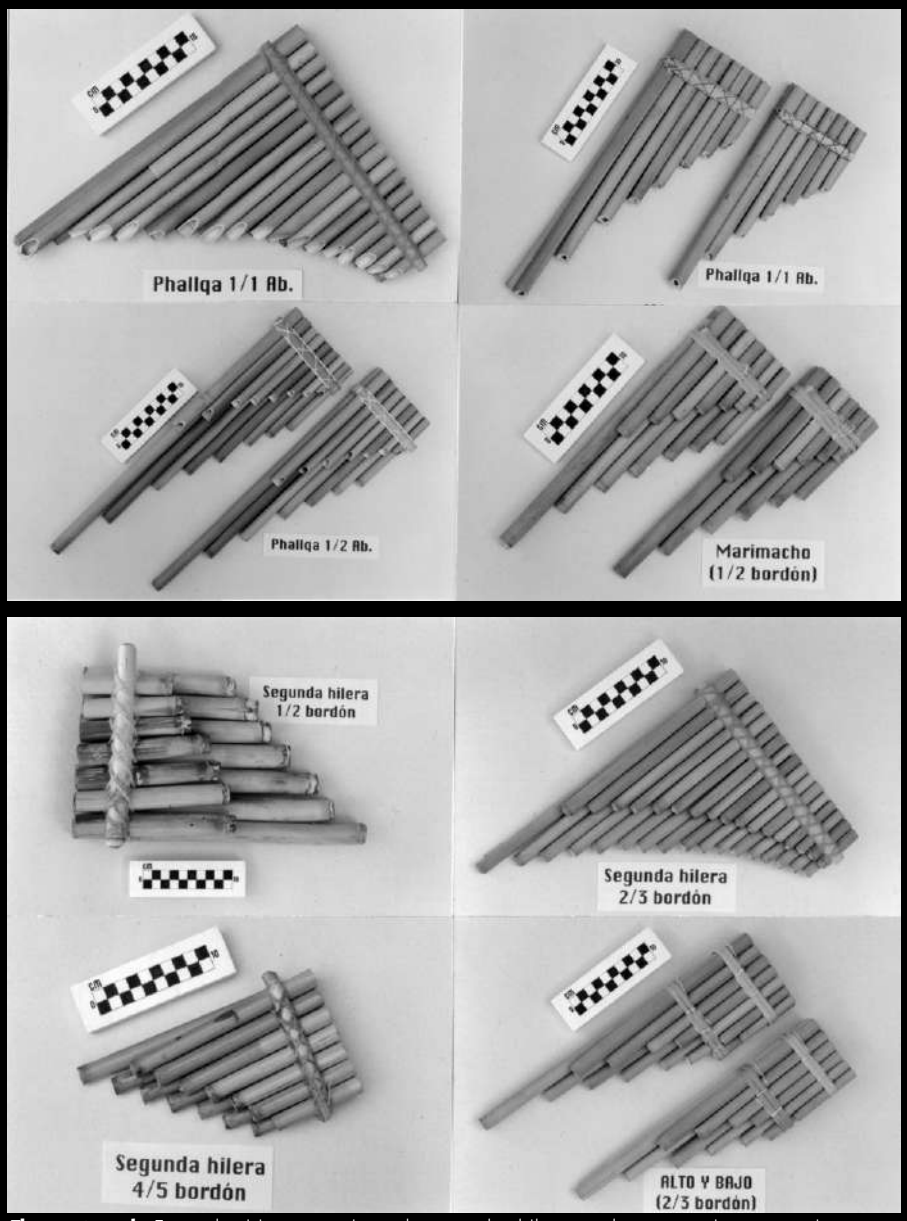


Figura 2: Tipos de segundas hileras de siringas recogidas u observadas por el autor: 1/1 abierto, 1/2 abierto, 1/2 bordón, 2/3 bordón, 4/5 bordón.



Figuras 3 a y b: Fotos de siringas provistas de segundas hileras en las proporciones anteriormente enumeradas.

Figura 4: Vista del experimento de izquierda a derecha: a/ se enmudece el tubo de a hilera secundaria introduciendo algodón suelto (no muy apretado); b/ se hace lo mismo con la hilera principal delantera; c/ luego se retiran todos los algodones.

cuchicheado[17]) cualquiera fuese el tipo de tubos de la segunda hilera. Con la manera tradicional de soplar antes descrita, la segunda hilera sólo puede sonar en subrégimen (Gérard 1999: 76) o sonido cuchicheado (llamado *ch'usillada*[18] en el área rural) que en cierta forma corresponde al régimen de boquilla[19].

De manera inesperada, en el trabajo de campo, se encontró muchas más proporciones de longitudes de segundas hileras de las que están descritas en la literatura (fig. 2 y 3), y en proporciones que jamás están al azar, lo que es un argumento más a favor del rol acústico premeditado que cumplen estas segundas hileras de tubos. Las razones (longitud del tubo de la hilera secundaria dividida por la longitud del tubo de la hilera principal) encontradas son 1/1 - tubo abierto[20], 1/2 - tubo abierto (lo muestra también Baumann 1980: 27), 1/2 - tubo bordón[21], 2/3 - tubo bordón y 4/5 - tubo bordón. Se sospecha que tal vez podría existir la razón 3/4 que no fue encontrada en el contexto de este trabajo.

Si esta hipótesis es correcta los sonidos de la primera y segunda fila (cuchicheado) deben sumarse (superposición de Fourier). Para comprobar aquello se diseñó el siguiente experimento:

- Primero se tocó un tubo de la fila principal, en régimen normal sobre la fundamental (modo 1), "bloqueando" la excitación de la segunda hilera (el tubo se vuelve mudo colocándole algodón suelto en el interior[22]) (cf. fig. 4a)
- Luego se tocó el tubo correspondiente de la segunda hilera, "bloqueando" el tubo de la hilera principal (cf. fig. 4b). Debido a la distancia boca tubo que se hace demasiado grande, siempre suena en régimen cuchicheado o subrégimen
- Finalmente se ha tocado la misma nota con ambos tubos habilitados es decir tal cual se interpreta normalmente (sin algodones, cf. fig. 4c)

17.– *"Chuchoté"* (cuchicheado) escriben Castellengo (1976: 14) y Bouasse (1930 [1986]: 202); se trata del ruido de escurrimiento cuando el régimen principal (sobre la fundamental) no engancha; algunos autores llaman este régimen: *sonido eólico o sonido de viento.*

18.– *Ch'usillada* viene de *ch'uso*: vacío (Landevin 1992: 429); se refiere al sonido cuchicheado (cf. anterior nota de pie).

19.– «*Son de bouche*» o «*régimes buccaux*» (Castellengo 1969 : 3; 1976: 2 ; Bouasse 1929 [1986]: 115 y 1930 [1986]: 201–219).

20.– Cf. nota de pie 7; los tubos abiertos siempre tienen un corte oblicuo en la base hecho que se explica infra.

21.– Cf. nota de pie 6.

22.– No de manera compacta, sino muy suelta, para que enmudezca el tubo pero que a la vez pueda entrar algo de aire aproximándose lo más posible a la situación física original.

Los resultados de aquellos experimentos ponen en evidencia que las segundas hileras de tubos de las siringas nativas andinas cumplen un papel preponderante en la acústica del instrumento. Pues efectivamente parte del flujo aerodinámico destinado al tubo principal alcanza el tubo correspondiente de la hilera secundaria y la hace sonar en subrégimen o régimen cuchicheado confirmando la aseveración de Carlos Vega, Jiménez Borja, Baumann y Langevin. Además se confirma también que las series de parciales[23] de ambos tubos se suman (superposición de Fourier) lo que introduce unos sonidos agudos de baja intensidad que modifican sustancialmente el timbre del instrumento. En las figuras 5 y 6 se muestra un par de resultados a modo de ejemplo[24], se trata de los espectros de dos de los casos estudiados: razones 1/1 abierto (fig. 5) y 2/3 bordón (abierto/cerrado) (fig. 6). Al lado izquierdo se trata del espectro (FFT[25]) que corresponde a la hilera principal sola, se distingue una serie armónica impar (tubo bordón). En la parte central se presenta el espectro de la segunda hilera sola. El diagrama de la derecha corresponde al análisis espectral (FFT) del instrumento tañido normalmente (con las dos filas habilitadas) y se advierte claramente la influencia tímbrica de la segunda hilera superponiéndose al sonido de la primera. En el caso de la segunda hilera de proporción 1/1 abierta se observa el armónico 2 muy crecido (señalado con la flecha): el sonido octava. En el segundo ejemplo se visualiza un parcial que aparece entre

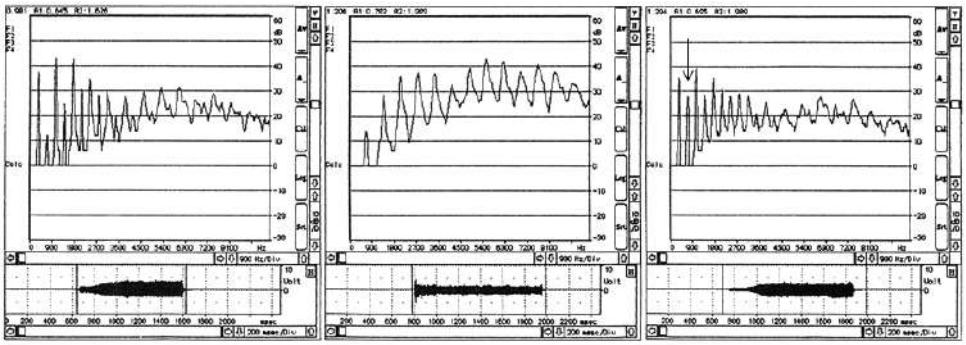


Figura 5: Espectros FFT del caso de una segunda hilera en proporción 1/1 abierta. De izquierda a derecha: tubo de adelante solo, tubo de atrás solo, los dos juntos; crece el armónico 2 (octava) y múltiplos (flecha).

23.– Componentes armónicos y/o no armónicos de un sonido complejo.

24.– Fueron ejecutados ensayos satisfactorios para la totalidad de los casos (Gérard 1999: 111–115).

25.– FFT es la abreviación de *Fast Fourier Transform*: transformadas de Fourier rápidas: es un algoritmo matemático que realiza la descomposición de un sonido en sus diferentes componentes espectrales.

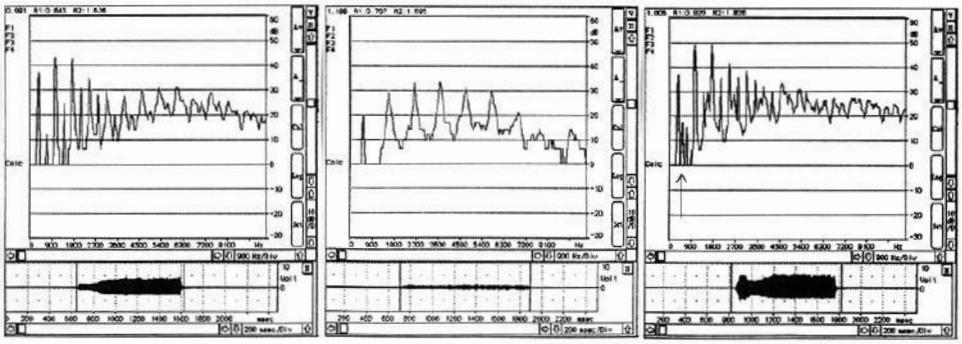


Figura 6: Espectros FFT del caso de una segunda hilera en proporción 2/3 bordón. De izquierda a derecha: tubo de adelante solo, tubo de atrás solo, los dos juntos; aparece un parcial a la quinta (entre los armónicos 1 y 2) y múltiplos (flecha).

los armónicos 1 y 2 (señalado con flecha), se trata de un parcial a la quinta (el sonido *requinta*).

Por las "leyes" de los tubos y por el hecho que la frecuencia[26] es inversamente proporcional a la longitud del tubo, se tiene, para las proporciones encontradas, las siguientes relaciones de alturas:

- 1/1 abierto da una octava (frecuencia doble) y su serie armónica,
- 1/2 abierto da la decimoquinta, es decir dos octavas superiores (frecuencia cuádruple) y sus armónicos,
- 1/2 bordón da también la octava (frecuencia doble) y sus armónicos,
- 2/3 bordón da una quinta (3/2 de la frecuencia) y sus armónicos
- 4/5 bordón da una tercera (5/4 de la frecuencia) y sus armónicos.
- La proporción 4/3 bordón, no encontrada, daría una cuarta (3/4 de la frecuencia) y sus armónicos.

Cuando se toca el *siku* con *ch'usillada* (en subrégimen o cuchicheado), el efecto de la segunda hilera es mucho mayor (fig. 7). Esto es debido a que en ese caso ambos tubos suenan en subrégimen (con intensidades semejantes) y la segunda hilera se vuelve muy presente. Quizás por esta razón la llaman *sirinu* en Condo, pues ya que al "serenar[28]" los instrumentos el guía o director del grupo de *sikuris* toca con *chusillada.*

26.– Número de vibraciones por segundo.

28.– Serenar es un ritual en la que los músicos se aproximan a una *wak'a* (lugar sagrado) en una noche de luna llena donde el *Sirinu* o espíritu de la música transmite las nuevas melodías (*wayñus*) para la fiesta (cf. Gérard 2010).

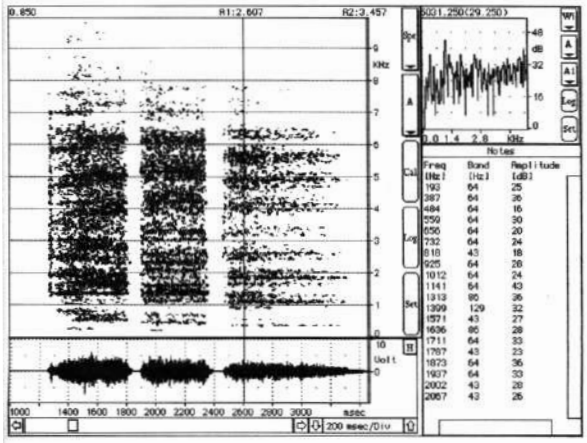


Figura 7: Sonagrama (o espectrograma; arriba/izquierda) de 3 sonidos de un *tabla siku sanka* de doble hilera tocado *con chusillada*[27] (en subrégimen cuchicheado). La fundamental es muy débil pero, en las dos primeras notas, el armónico 2 está muy presente por la segunda hilera en proporción ½ bordón.

Por otro lado, técnicamente hablando, la resonancia acústica (mecánica) se define como: "la frecuencia a la cual una fuerza excitadora dará la máxima potencia al oscilador" (Kinsler 1995: 38), esto ocurre en sistemas oscilantes forzados (excitados por una fuerza externa también oscilante) cuando la frecuencia de la fuerza externa es igual a la frecuencia de resonancia del sistema oscilante. Pero acá no se produce tal cosa, pues el tubo de la hilera principal que genera la onda sonora (fuerza externa) no tiene la misma frecuencia[29] (altura de sonido) que la del tubo de la hilera secundaria (sistema oscilante) y por tanto no puede tratarse de una resonancia (del tubo principal con el tubo secundario).

Asi que las segundas hileras de tubos en los *sikus, lakitas* y *ayarachis* constituyen una técnica/tecnología constructiva que induce un efecto acústico muy fino y delicado pues su función genuina consiste en modificar el timbre del instrumento. Durante la experiencia de campo se pudo evidenciar que la mayoría de los músicos rurales están concientes de tal matiz por lo que ellos exigen *sikus* con *pallqas* o *falsos* ("así suena más lindo" opinan).

27.– Para lograr eso se debe soplar más suavemente en posición normal, o también soplando toscamente desde arriba, por encima del par de tubos, incluso alejando un poco el instrumento.

29.– Eventualmente podría producirse una resonancia mediante uno de los armónicos (por ejemplo la octava) pero para eso las frecuencias de las series de ambas hileras tuvieran que coincidir casi exactamente, ¡lo que prácticamente nunca se da!

No obstante los maestros artesanos *siku luriris* no hablan abiertamente sobre aquello:

> Un día al comprar *sikus* de don Gonzalo Cabrera de Condo en la ciudad de Potosí, me di cuenta que había dejado un nudo al medio de un tubo *pallqa* lo que cambiaba totalmente la altura de sonido. Le hice notar esto y primeramente contestó que no importaba porque estos tubos no servían para nada. Entonces tomé el *siku* y soplé con *chusilladas* (en subrégimen cuchicheado), haciendo sonar las dos hileras paralelamente por igual y notoriamente. Luego me miró sorprendido y me dijo: "Ah, habías sabido…". (Gérard 1999: 120).

¿Saben y no lo dicen? ¿O es una antigua técnica que se repite mecánicamente sin tener tan claro su razón de ser? Probablemente un poco de los dos.

Respuesta a los diferentes criterios presentados en la literatura

En este acápite se quiere discutir algunos de los criterios puntuales presentados en la literatura especializada del siglo pasado en relación a las hileras secundarias de tubos en las siringas rurales acá consideradas.

¿Se toca la segunda hilera directamente?

Se debe descartar definitivamente que las segundas hileras de tubos en las siringas étnicas fuesen tocadas directamente en régimen normal. A los autores que discutieron esto, les faltó simplemente observación. Quizás estas consideraciones provienen de una confusión con las zampoñas mestizas que son instrumentos unitarios con la escala musical repartida entre la primera y segunda hilera de caños (*arka* e *ira* atados sin falsos).

La segunda hilera sirve de sostén y asegura mas la rigidez (D'Harcourt 1925: 37 y 1959: 16)

Pues, el suscriptor no concuerda con esta aseveración porque un instrumento con segunda hilera es mucho más frágil, más débil, y tiene tendencia a aflojarse y soltarse mucho más rápidamente, ¡una sola hilera es mucho más fácil de amarrar sólidamente! Los constructores prefieren hacer instrumentos *ch'ulla*[30], es más rápido y menos complicado (y cuesta más barato).

30.– Cf. supra.

Acordes falsos

Uno de los argumentos de Louis Girault (1968: 67 inciso 2) es que las longitudes de los *pallqas* no eran completamente idénticas produciéndose acordes "falsos". ¿Seguirán nuestros resultados válidos para tubos de la segunda hilera cuyas longitudes no concuerdan (poco o mucho) con las proporciones que dan intervalos musicales exactos? Por supuesto que sí: las series de parciales se superpondrán de igual modo, a veces de manera más consonante a veces más disonante (adquieren dureza alejándose de la consonancia), disonancias (según la definición de Helmholtz 1885 [1954]: 204) que pertenecen a la estética de los pueblos nativos aimaras, quechuas y uru-chipayas de Bolivia. El concepto de disonancia es evidentemente un concepto occidental ya que acá en los Andes es todo lo contrario, pues en reiteradas ocasiones, durante nuestras charlas en el campo los *comunarios* opinaban: "está bien armonizado" cuando el conjunto sonoro estaba notoriamente disonante.

Tubos bordones de la misma longitud, invertidos

Girault señala en el inciso 3 de sus 8 reflexiones (Girault 1968: 68) que : «/…/ il existe aussi, en petit nombre, d'autres syrinx comme dans des Lakitas de Viacha et des Takiri de Laja dont les tubes de la seconde rangée sont fermés à la partie supérieure et ouverts aux extrémités inférieures ; dans ce cas il est incontestable qu'ils sont muets[31]." Sin embargo, en toda la investigación nuestra, de numerosos años, nunca se encontró tubos de la segunda hilera con el extremo proximal cerrado y el extremo distal abierto, tampoco nuestros entrevistados *siku luriris* pudieron opinar sobre el particular. ¿Tal vez trátese de un hecho accidental? Antonio Mamani Silvestre de Walata declara que construye las *lakitas* de Viacha simplemente con "*pallqas*".

No obstante, con el extremo proximal completamente cerrado, es evidente que la excitación indirecta en subrégimen es imposible.

Caso de instrumentos prehispánicos (tubos parcialmente abiertos)

Relativamente a segundas hileras con el extremo distal abierto y el proximal cerrado (tubos bordones invertidos), D'Harcourt presenta un ejemplar prehispánico (D'Harcourt 1925: Pl XX N°2) que se reproduce acá en la figura 8. Se advierte en la foto que los tubos no están totalmente cerrados en el extremo

31.– Traducción: Existe también siringas como las lakitas de Viacha y los takiri de Laja, cuyos tubos de la segunda fila están cerrados en la parte superior y abiertos en los extremos inferiores, en este caso es incontestable que son mudos.

Figura 8: Siringa arqueológica (Pachacamac – Perú) de caña con 9 tubos y doble hilera (D'Harcourt 1925: Pl. XX N° 2). Dos cosas pueden observarse de la segunda hilera (la única visible en la foto), el corte "cuadrado" del extremo distal y el extremo proximal tapado pero con una diminuta abertura en la obturación

proximal, pues se observa un pequeño orificio en el borde de la obturación (¿nudo?).

Citando a Izikowits sobre el particular:

> As a rule the proximal end is quite open, but occasionally a septum is left in place and pierced. /…/ We have observed that on a number of the open pipes the septum in the proximal ends was cut in such a way as to leave a small opening. By this means a blowing-construction is attained which is similar to that of the Botucudo and Kaingang nose-flutes. (Izikowits 1935: 392-393).

De la misma manera Girault hace alusión a este tipo de flautas arqueológicas:

> Lorsqu'on joue de ces instruments en appliquant contre la bouche les tuyaux fermés, une partie du courant d'air passe contre la série ouverte et vient frapper le bord. On obtient simultanément un ton sur la série ouverte et fermée. Il est presque plus facile de tirer un son d'un tube ouvert de ce type que d'un tube fermé, et il suffit d'un souffle très faible[32]. (Girault 1968: 65).

Sin embargo la descripción de Girault queda algo confusa. Primeramente no se entiende muy bien en su texto ¿cuáles serían los tubos abiertos y cuáles los cerrados? Por otro lado existiese varias maneras distintas de hacer sonar este sistema. En el seno de esta investigación fueron construidos modelos con tubos bordón y semicerrado/abierto: en tal experimento efectivamente se logra sacar sonidos del tubo semicerrado, pero lo que no queda claro es ¿cuál sería la hilera principal y cuál sería la secundaria y de qué manera se soplan los tubos?

32.– Traducción: Al tocar estos instrumentos aplicando los tubos cerrados contra la boca, una parte de la corriente de aire pasa a la serie abierta y golpea el borde, se obtiene simultáneamente un tono sobre la serie abierta y cerrada. Es casi más fácil sacar un sonido de un tubo abierto de este tipo que de un tubo cerrado, y basta un soplido muy débil.

Así que queda complicado emitir un criterio sin tener acceso a una o varias siringas arqueológicas de este tipo.

Volviendo a las siringas étnicas actuales, en los casos indicados por D'Harcourt, Izikowitz y Girault en los que la segunda hilera estaría formada por tubos bordones invertidos (y por tantos mudos), pues efectivamente podría tratarse de una técnica prehispánica que estuviese degenerada y olvidada, eso es posible e Izikowitz opina también en este sentido:

> That they have later been closed altogether may possibly be because the function of the open pipes has been forgotten, and they may have kept simply because of adherence to tradition (Izikowitz 1935: 393).

Observación reiterada por Girault (1968: 64).

En una misma tropa existen instrumentos con y sin segunda hilera (Incisos 5 y 6 de las 8 reflexiones de Girault (1968: 68 - 69)

Bueno, que aparezcan instrumentos con y sin segundas hileras en una misma "tropa[33]", esto es pura casualidad. Porque las tropas a la venta en las ferias o lugares públicos o las que se hacen cortar a pedido por lo general tienen segundas hileras de manera uniforme o bien, escasamente, la tropa en su integridad es *ch'ulla* (sin hilera secundaria).

Si aparecen conjuntos no homogéneos, es que se juntaron instrumentos sobrantes de diferentes tropas o al constructor le faltó material (una vez nos ocurrió eso con *qantus*[34] de Niñocorin). A veces también se rompen tubos de la segunda hilera que luego son sacados…

Menos todavía puede presentarse un par complementario *ira-arka* de un mismo tamaño, el uno con segunda hilera y el otro no, salvo por haber juntado instrumentos de diferente origen de manera casual o por emergencia.

Los *tajos* biselados acortan el tubo

Varios autores observan que las bases de los tubos de la segunda hilera abierta tienen cortes oblicuos biselados o cuadrados y manifiestan que no entienden su razón de ser. Sobre el particular D'Harcourt escribe:

33.– La tropa por lo general es una docena de instrumentos que se tocan en la orquesta de sikus.

34.– Son sikus de la cultura Kallawaya (provincia Cornelio Saavedra de La Paz).

> /…/ les plus long tuyaux de la série muette portent souvent à leur base une échancrure carrée, que rien ne semble justifier et dont le sens nous échappe aujourd'hui totalement[35]. (D'Harcourt 1925: 37).

En realidad la función del tajo biselado (o cuadrado) en el extremo distal de los tubos *pallqas* de la segunda hilera tiene por función de acortar la longitud acústica del tubo secundario comparada con la longitud delantera (¡en las siringas precolombinas eran por lo general cuadrados, cf. figuras 8 y 9!). Su efecto acústico es más bien aproximar más esa nota a la octava de la primera hilera que alejarla. Esto es debido a una corrección por la influencia del diámetro del tubo en la altura de sonido. Para flautas y tubos de órgano esto se denomina corrección de extremos (Bouasse 1929 [1986]: 50 y Morse 1948: 234). En el tubo *bordón* el diámetro solo influye en el extremo proximal abierto, mientras que en el tubo abierto actúa en cada extremo (abierto), alargando la longitud acústica del tubo dos veces. Al reducir la longitud geométrica del tubo, se disminuye la longitud acústica con tendencia a igualar la octava. Obsérvese que cuando no hay este tajo biselado, la octava está más baja

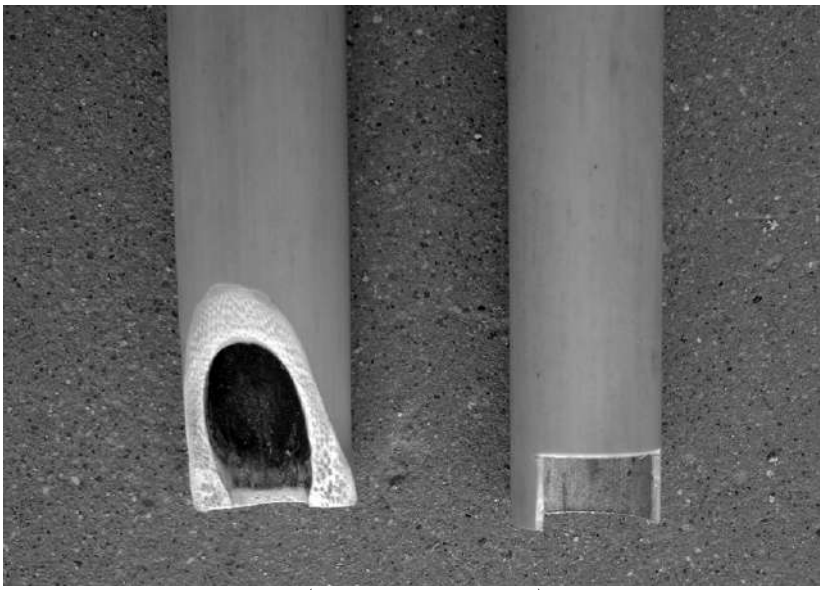


Figura 9: Detalle de los cortes (corrección de extremos) en los extremos distales de las cañas de la segunda hilera de tubos. A la derecha se ve un corte cuadrado como se observa en ciertas siringas prehispánicas y a la derecha el *tajo* transversal biselado de los sikus actuales

35.– Traducción: los tubos mayores de la serie muda muestran a menudo una escotadura cuadrada que nada parece justificar y cuyo sentido nos escapa completamente hoy.

comparada con la octava de la fila principal (es más desigual). Esto lo recalca también Izikowitz: "Hornbostel has observed that the open pipe really should be somewhat shorter" (Izikowitz 1935: 392).

Son resonadores o suenan por simpatía (significa lo mismo)

Este es el criterio más vertido en la literatura. Empero debe recalcarse que la palabra *resonador* de ninguna manera es vocablo usado por los *comunarios*, pues se trata de una denominación usada exclusivamente por "especialistas" etnomusicólogos y afines y por los músicos citadinos. En cuanto al fenómeno de resonancia o simpatía, se ha mostrado supra que la excitación acústica es otra.

La secunda hilera introduce un sonido a la octava

Esta también fue una opinión muy difundida [Mead (1903: 12), Engel (1908: 63), Izikowitz (1935: 392), González Bravo (1948: 412) y Shaeffner (1980: 285)]. Sin embargo este criterio solo es parcialmente cierto, pues si se revisa los resultados del anterior acápite *análisis acústico* (cf. supra) se advierte que las proporciones 1/1 abierto, ½ abierto y ½ cerrado para los tubos de la hilera secundaria efectivamente introduce un sonido cuchicheado a la octava o a la doble octava. ¡Lo que faltó a estos autores es indicar la modalidad de producción o de excitación de este sonido (por insuflación indirecta) y también considerar las otras proporciones que introducen parciales distintos de la octava!

¿Cómo llamar a esta segunda hilera?

Si no son resonadores entonces ¿cómo podrían denominarse los tubos de la segunda hilera? Si se toma la opción de establecer un vocabulario que pueda ser utilizado en una nomenclatura especializada debería llamarse *modificador de timbre*, esta denominación es precisa y concuerda exactamente con el fenómeno observado, no obstante no sería tan práctica, pues tiene tres palabras en vez de una. Tal vez debería simplemente usarse una de las denominaciones autóctonas indicadas supra, podría ser *pallqa* (aimara y quechua) ya que significa bifurcación y tal vez sugiere justamente una bifurcación del aire (aliento) pues al soplar el tubo principal parte del flujo se desvía hacia el tubo secundario o simplemente sugiere que la segunda hilera de tubos fuese una ramificación de la primera. De igual manera podría usarse la palabra *falsetes* o *falsos* amplia-

mente difundida en el ámbito popular que subentiende algo así como una segunda voz aguda.

Conclusiones y recomendaciones

Primeramente se reitera la conclusión parcial desarrollada en el acápite *análisis acústico: mediciones y resultados* (cf. supra): pues los experimentos acústicos ponen en evidencia que las segundas hileras de tubos de las siringas nativas andinas cumplen un papel preponderante en la acústica del instrumento. Parte del flujo aerodinámico destinado al tubo principal alcanza el tubo correspondiente de la segunda hilera y le hace sonar en régimen cuchicheado (*ch'usillada*), así que las series de parciales de ambos tubos se suman (superposición de Fourier), confirmando la aseveración de Carlos Vega, Jiménez Borja, Baumann, Langevin y otros. Se concluye entonces que la segunda hilera de tubos (*pallqas o falsos*) actúa como modificador de timbre y no así como resonador[36].

Por otro lado cabe señalar que en esta larga investigación *in situ* fueron encontrados nuevos tipos de segundas hileras que no habían sido descritas anteriormente como 2/3 bordón y 4/5 bordón que introducen parciales a la quinta y a la tercera provocando así otros matices tímbricos.

Finalmente es menester mencionar que hace mucha falta investigar las siringas arqueológicas con doble hilera originarias del área andina y subandina (costa del Pacífico y contrafuertes del lado amazónico) como la que señala D'Harcourt y que fue mencionada anteriormente (cf. fig. 8), pues muestra una técnica más elaborada que al ser estudiada permitirá probablemente comprender como funcionaba y cuál fue la intención acústica inicial y cómo evolucionó luego.

Bibliografía

Baumann, Max Peter

1980 Música Andina de Bolivia (disco LP y folleto). Cochabamba: Centro Portales/ Lauro y Cia.

1996 Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology, Cosmología y Música en los Andes. Editado por Max Peter Baumann. Berlin: International Institute for Traditional Music, Vervuert Iberoamericana, pp. 15-66.

36.– Si fuesen resonadores, simplemente amplificarían la potencia del instrumento y nada más.

Bertonio, Ludovico

1612 Vocabulario de la Lengua Aymara. Cochabamba: CERES, IFEA, MUSEF (1984).

Bouasse, Henri

1929 Tuyaux et Résonateurs. París : Albert Blanchard (1986).

1930 Instruments à Vent (tomo I). París : Albert Blanchard (1986).

Castellengo, Michèle

1969 Paramètres Sensibles d'un Tuyau d'Orgue à Embouchure de Flûte, Bulletin du GAM, Nº42. París : Université Paris VI

1976 Contribution à l'Étude Expérimentale des Tuyaux à Bouche. Tesis de doctorado. París : Université Pierre et Marie Curie - Paris VI.

Cavour Aramayo, Ernesto

1994 Instrumentos Musicales de Bolivia. La Paz: Producciones CIMA.

De Lucca, Manuel

1983 Diccionario Aymara-Castellano, Castelleno-Aymara. La Paz: Comisión de Alfabetización y Literatura en Aymara Villamil de Rada.

1987 Diccionario Práctico Aymara-Castellano. Cochabamba: Enciclopedia Boliviana, Ediciones Los Amigos del Libro.

D'Harcourt, Raoul y Marguerite

1925 La Musique des Incas et ses Survivances. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

1959 La Musique des Aymaras sur les Hauts Plateaux Boliviens, Société des Américanistes, nouvelle série, Tomo XLVIII, pp. 5-133

Engel, Carl

1908 Musical instruments. Londres: Board of Education, South Kensington, Victoria and Albert Museum.

Gérard, Arnaud

1996 El Rol Acústico de las Segundas Hileras de Tubos en los Sikus Tradicionales de Bolivia, Revista Boliviana de Física, Nº 2, año 2. La Paz: Instituto de Investigaciones Físicas, SOBOFI, pp. 77-89

1998 Acústica de los ayarachis, una original sucesión de alturas de sonido, Revista Boliviana de física, Nº4, año 4. La Paz: Instituto de Investigaciones Físicas, SOBOFI, pp. 136–151.

1999 Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia. Informe de investigación (Tomos 1 y 2). Potosí: Universidad Autónoma Tomás Frías.

2010 Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay (tomo 1 y 2). Editor/compilador: Arnaud Gérard. La Paz: Fautapo/Plural editores.

Girault, Louis

1968 La Sirinx dans les Régions Andines de Bolivie. Mémoire. Paris : Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE).

González Bravo, Antonio

1948 Música, instrumentos y danzas indígenas, La Paz en su IV centenario 1548-1948, tomo III. Buenos Aires: Editorial: Comité Pro IV Centenario de la Fundación de la Paz, pp.403-423.

Hornbostel, Erich M. von

1910 Uber einige Panpfeifen aus Nordwestbrasilien, Zwei Jahre unter den Indianern (Theodor Koch-Grünberg), Vol. 2. Berlín: Cambridge University Press, pp. 378-392.

Helmholtz, Hermann

1885 On the sensation of Tone. Nueva York: Dover (1954)

Isikowitz, Karl Gustav

1935 Musical and other Sound Instruments of the South American Indians - A Comparative Ethnographical Study. Goeteborg: Goeteborgs Kungl. Ventenskap - Och - Vitterhets - Samhaelles Handlingar.

Jiménez Borja, Arturo

1951 Instrumentos musicales del Perú. Lima: Museo de la Cultura Peruana, Instituto de Estudios Etnológicos; Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Instituto de Etnología y Arqueología.

Kinsler, Lawrence E.; Frey, Austin R.; Coppens, Alan B. y James V. Sanders

1995 Fundamentos de acústica. México: Limusa.

Langevin, André

1992 Las Zampoñas del Conjunto de Kantu y el Debate sobre la Función de la Segunda Hilera de Tubos: Datos Etnográficos y Análisis Semiótico, Revista Andina, año 10, Nº 2, diciembre. Cusco: Centro "Bartolomé de Las Casas" pp.405-440.

Lara, Jesús

1971 Diccionario Qheshwa-Castellano. La Paz: Enciclopedia Boliviana, Editorial Los Amigos del Libro.

Mead, Charles

1903 The Musical Instruments of the Incas, Suplemento de American Museum Journal, Vol. III, Nº 4. Nueva York: American Museum of Natural History, pp. 5-31.

Morse, Philip

1948 Vibration and Sound. Nueva York: Mac Graw Hill Book Company.

Pineda, Josafat Roel; García, Fernando; Salazar, Alida y Cesar Bolaños

1978 Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Ediciones OMD.

Sánchez Canedo, Walter

1996 Algunas Consideraciones Hipotéticas sobre Música y Sistema de Pensamiento. La Flauta de Pan en los Andes Bolivianos, Cosmología y Música en los Andes (Editor Max Peter Baumann). Berlín: International Institute for Traditional Music, Vervuert Iberoamericana, pp. 83–106.

Schaeffner, André

1980 Origine des Instruments de Musique. París: Mouton Editeur.

Valencia Chacón, Américo.

1989 El Siku-Zampoña. Lima: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana.

Vega, Carlos.

1946 Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

EL GAMMU BURUI:

La música de los Cuna de Colombia y Panamá

Julio Hernán Bonilla Romero | sikurisjulio@hotmail.com

Si soy el dueño de esta tierra, si mis padres han sido los primeros en escuchar el canto de las aves sobre esta Abia Yala, ¿Cómo un extranjero, que vino a robar esta tierra nuestra, me va a decir que aquí y con esos límites debo vivir? Soy yo, somos nosotros quienes debemos decir dónde queremos vivir.

Argar Olonaidiginia (1991).

Resumen

Los Kuna, Cuna, Guna o Tule son una comunidad indígena asentada entre Panamá y Colombia que aún mantiene sus tradiciones a pesar de lo rápido que cambia el mundo alrededor de ellos. El instrumento musical que es de gran dispersión y ejecución entre ellos es el *gammu burui* o *kammu purui*, que es un conjunto de cañas amarradas, las cuales son ejecutadas exclusivamente por los hombres. Las mujeres acompañan con "maracas" llamadas na, nasisi u onasis. Una de las características del instrumento es su dualidad -similar a la de los sikuris altiplanicos- debido a la cual divide en gammu burui macho y gammu burui hembra.

Palabras Clave: *Cuna, Guna, gammu burui, dualidad, mola, cañas amarradas*

Abstract

The Kuna, Cuna, Guna or Tule are an indigenous community settled between Panama and Colombia that still maintains its traditions in spite of how fast the world around them changes. The musical instrument that is of great dispersion and execution among them is gammu burui or kammu purui, that is a set of tailed reeds, which are executed exclusively by the men. The women accompany with maracas called na, nasisi or onasis. One of the characteristics of the instrument is its duality - similar to that of the Altiplanic sikuris - due to which it divides into gammu burui macho and gammu burui female.

Keywords: *Cuna, Guna, gammu burui, dualidad, mola, cañas amarradas.*

Introducción

El pueblo indígena Cuna reside en la vertiente de las costas caribeñas de Colombia y Panamá. Hoy en día es una de las pocas comunidades indígenas del continente americano que mantiene su cultura, a pesar de los cambios globales que afectan al mundo que los rodea. "En la actualidad en América las flautas de Pan solo se encuentran en Centroamérica y Sudamérica. En Centroamérica los instrumentos están localizados en Panamá (Indios Cuna)" (Valencia 1989: 32). Estos instrumentos son llamados por los indígenas Cuna *gammu burui o kammu purui* y son los más importantes en su ejecución musical. Se encuentra compuesto por catorce sonidos de cañas amarradas de diferente longitud y de tubos cerrados, que están distribuidos en cuatro amarros. Un ejecutante toma un amarro de cuatro en una mano y en la otra, un amarro de tres que se denomina "macho". Otro músico toma, tambien, un conjunto de amarros de cuatro y tres llamado "hembra", pero de tubos en diferente afinación del primero.

Se describe su ubicación geográfica, parte de su cultura, la danza, vestuario y "maraca" ejecutada por mujeres y que acompañan todo el proceso melódico y dancístico. Se hace una comparación y explicación de la forma de construir el instrumento y una tabla comparativa de su afinación.

Este instrumento, del que tiene poca información a cerca de su ejecución, viene siendo estudiado en el ámbito urbano. Por otra parte, las comunidades

originarias tratan de mantener la tradición enseñándola a las nuevas generaciones en base a un mejorado proceso organizativo en los últimos años.

El objetivo de este documento es describir el instrumento musical llamado gammu burui de los indígenas cuna. Presentaremos su afinación, instrumentos acompañantes y su danza. También realizaremos una breve descripción de la comunidad indígena que resiste y mantiene sus tradiciones a pesar de la invasión cultural occidental generalizada en todo el mundo.

Metodológicamente, vamos a describir el territorio en donde la comunidad cuna está localizada; luego, el instrumento y, por último, presentaremos las diferentes afinaciones encontradas. Ademas, comparamos distintas fuentes de investigación que describen el instrumento y su cultura. A todo esto le sumamos las experiencias adquiridas en un taller realizado con la comunidad de Caimán Nuevo de Colombia, Bogotá en el año 2010 y revisión de fuentes bibliográficas.

Ubicación geográfica

El gammu burui es un instrumento original del pueblo o etnia Kuna, Cuna, Guna o Tule. En este documento lo denominaremos como Cuna. Esta es una comunidad prehispánica de la familia chibcha, localizada al norte de Colombia y costa caribe de Panamá.

Tras la separación de Panamá del territorio colombiano en 1903, el pueblo Cuna fue dividido en dos partes. Un grupo mayoritario quedó en Panamá y otro, en Colombia. El mayor número de habitantes se encuentra hoy en día en la provincia de Guna Yala, comarca indígena en Panamá conocida hasta 1998 como San Blas cuya capital es El Porvenir. La población actual en los dos países (2017) es de aproximadamente 50 000 habitantes. Los asentamientos más importantes y población son: Guna Yala (Panamá) con 31 557 habitantes, según dato del año 2010; Madugandí (Panamá) con 3000 habitantes; resguardo de Ibggigundiwala, conocido como Caimán Nuevo (Caimán Alto, Naggwaled localizada en Turbo y Caimán Bajo, Dealed en el municipio de Necoclí noroccidente de Antioquia, Colombia) con 1381 habitantes; Wargandí tiene 1236 habitantes; la comunidad de Maggilagundiwala resguardo de Arquía (municipio Unguía al norte del Chocó, Colombia) cuenta con 588 habitantes; Pucurú (Pinogana Panamá), con 530 habitantes; Paya (Pinogana Panamá) con 290 habitantes. En Colombia, el censo de 2005 reportó 2383 personas auto reconocidas como pertenecientes al pueblo Tule (Ministerio de

Cultura 2010: 1), localizado en la Costa Atlántica del Golfo de Darién con una parte de selva tropical húmeda a las orillas del río Caimán Nuevo, que conforman múltiples riachuelos y es donde se encuentran las viviendas Cuna. Otro número anda disperso por el Caribe y centro de Colombia.

Además de su idioma nativo llamado guna (dulegaya), hablan también, español. En lengua cuna se autodenominan como *dule* que significa "persona". Según el Congreso General de la Nación, su nombre se debe escribir gunadule y pronunciar kuna tule como ha sido conocida tradicionalmente. En Colombia, se tienen datos sobre la lengua nativa cuna: de los cuales sólo la habla, un 62,7% de hablantes (1495 personas) sobre el total de la población evidencia su grado de riesgo de extinción (Ministerio de Cultura 2010: 3).

La máxima autoridad de gobierno es ejercida por el saila, jefe o cacique, protegido por ocho neles o sabios. Estos son los poseedores y encargados de transmitir su historia oral y sus ritos de conocimiento ancestral. A través de cantos sagrados que los abuelos han guardado durante siglos, cuentan la historia a las nuevas generaciones y la ponen en práctica conservando una gran autonomía cultural.

El nombre *Abya Yala*, que en los últimos años se ha vuelto muy conocido y que ha tomado fuerza para nombrar al territorio que hoy llamamos América, es vocablo de este pueblo milenario indígena y significa "tierra en florecimiento".

Actualmente, los cuna han sido reducidos a vivir en muy pocas hectáreas, después de que, a lo largo de su historia, habían ocupado grandes territorios. Viven para cuidar la tierra y para mantener la vida en equilibrio.

Las costumbres de estos pueblos han cambiado al igual que las de los otros que todavía sobreviven a la invasión occidental.

> Para las culturas precolombinas la gran catástrofe de la Conquista no fue el haber perdido sus objetos preciosos, el oro, especialmente. La tragedia consistía en contemplar el permanente derrumbe de sus creencias, de sus culturas. Sus dioses irían a ser cambiados por otros, sus costumbres, idiomas, música, todo lo que conforma el modo de ser de sociedades forjadas en muchos siglos, principiaba a cambiarse como si se tratara del simple trueque de objetos sin valor. (Escobar 1985: 15).

Para los cuna, al igual que para otros pueblos indígenas, la música tiene gran importancia ya que viven en comunión con la naturaleza y le dan un sentido esencial a su práctica. Como lo comenta en su libro el maestro Abadía (1997:

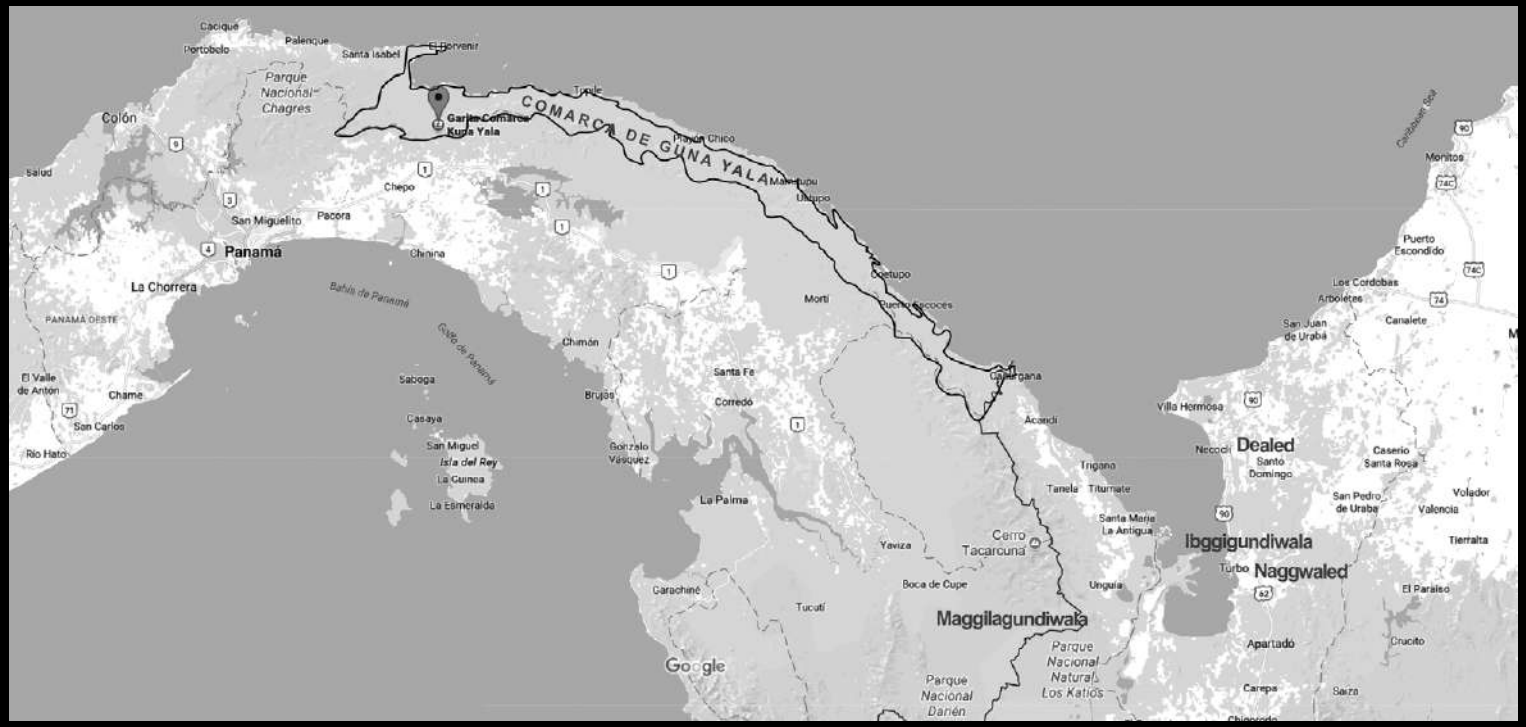


Figura 1. Ubicación geográfica del pueblo Kuna

145) "Para nuestros indios representa una vivencia trascendental y ellos la toman como sus demás formas de arte: danza, teatro, magia a modo de práctica religiosa. Ello nos explica la enorme importancia que la música tiene para los indígenas y porque preside la mayor parte de sus actividades vitales".

En los bailes observados entre los indios, los hombres y mujeres bailan separadamente al son de las flautas que tocan, exclusivamente, los hombres.

> Es necesario anotar que los bailes de los Cuna en la actualidad no tienen mayor contenido ceremonial, sino que el principal motivo es de recreación. Hay bailes imitadores de los animales pero no se realizan para propiciar la existencia de ellos, ni con ninguna otra utilidad, mediante un instrumento mágico o religioso. Solamente conservan hoy la forma y el nombre que los liga a un animal pero sin que exista una conexión ideológica con tal objeto. (Morales 1975: 95).

La música es muy importante en la sociedad cuna como lo recalca José Antonio Jaramillo (1986: 71); "Por sus características particulares y su permanente uso, la expresión musical representa para la cultura Cuna un punto de apoyo más en su propósito de sobrevivir a los contactos desiguales con la sociedad nacional colombiana, representada por sectores tales como comerciantes, colonos, misioneros e instituciones del gobierno". Otros autores, también, manifiestan que la música y ejecución ya no están tan ligados a lo sacral. "Entre los instrumentos de diversión el kammu purrui o doble flauta de Pan tiene un lugar preponderante" (Bermudez 1987: 91).

Antonio de Arévalo en 1763 (ingeniero español al que le fue encomendada la misión de practicar un detenido reconocimiento de los indios del Darién y de aquellos territorios, quien levantó un mapa general y varios planos de sus puertos y caminos y escribió un diario del viaje, así como una descripción de la provincia y de las ventajas que se obtendrían poblándola, ya que ofrecía fáciles pasos hacia el Pacífico), describe un instrumento y danza de los Cuna que, según lo escrito, no se debe confundir con el gammu burrui. Lo denomina con un nombre muy parecido: Camo y comenta:

> Camoruco significa tocador de /flauta: es otro igual embustero como lo puede ser el Lere (Segundo en mando después del gobernador), su empleo es de tercera clase, pues gobierna el pueblo a falta de los dos primeros, su ejercicio es tocar el camo, o flauta al son de la cual arman sus bailes cuando hacen sus chichas, o borracheras, porque a éstas reducen todas sus fiestas. Dicho instrumento es tan simple como los que de él gustan; su construcción no es otra,

> que un canuto de caña brava de cerca de tres cuartas de largo cortado perpendicularmente al nivel del ánima, y por otro lado, que es la parte inferior, cortado igualmente, por donde circula el nudo de la caña quedando cerrado por aquella parte, y dos agujeros para los dedos; sin más embocadura ni otra construcción que la referida. El modo de tocarlo es poniéndolo perpendicular al cuerpo, aplicando dos dedos de la mano izquierda sobre la boca de la caña, y puestos los de la derecha sobre los agujeros para taparlos y hacer el son en esta conformidad soplando y hablando a un mismo tiempo, ni tocan ni hablan pues los mismos indios no los entienden. El eco que resulta de esta composición, es el más fúnebre y desagradable que se puede oír. El baile que comúnmente usan al son del camo, porque no tienen / otro instrumento, le llaman Guayacán, el que disponen haciendo una gran rueda alternativa de hombres y mujeres y el camoruro entra en el centro y agarrados los danzantes unos con otros estrechamente por los brazos al compás de la flauta dan dos fuertes patadas a las que siguen dos o tres pasos acelerados haciendo entrar todo prefecto círculo, cuyo centro es el músico, y continuando así es el fuente de sus mudanzas es simpleza. (Langebaek 1989: 46).

El Padre Fray Jacobo Walburger de la Compañía de Jesús describe en 1748 (p.87) con algún detalle la música. "La música que se práctica en estas sus chichas se compone de maracas que tienen colgadas en unas varas largas, y de flautas unas de caña, y otras de canillas que sacan de las piernas de los españoles, cuando los matan, estas últimas flautas dan una voz mui lúgubre, y ordinariamente las estilan habiendo una novedad, o de parte de los Yndios, o de los españoles; y los que no saben tocar estos instrumentos cantan y baylan deshonestamente" (citado por Carl Henrik Langebaek 2006).

Vestuario

Si bien los hombres cuna no tienen un vestido típico ya que sus costumbres se asemejan a las de los colonos de las zonas, las mujeres cuna sí han conservado las tradicionales *molas* para vestir.

De este modo entre las costumbres y tradiciones más importantes de las mujeres cuna se conserva la confección y porte de la célebre mola, que es una blusa policromada hecha con varias telas superpuestas y recortadas, que generan el efecto de la variedad de color que lucen con orgullo por considerarlas sagradas. En ellas, los dibujos simbólicos, de formas geométricas, zoomorfas

y antropomorfas, tienen un sentido de protección contra espíritus malos y defensa del cuerpo.

> Se cree que las Molas tienen un origen ancestral cuando la diosa india, Kabayaí, les enseñó a las mujeres de la comunidad el oficio de tejer sus vestidos con la idea de crear una prenda diferente e irrepetible. Las mujeres Tule visten sus molas toda la vida y son enterradas con ellas al morir. (Ministerio de Cultura 2010: 7).

Estas molas las hacen tanto los hombres como las mujeres utilizando telas nacionales y agujas e hilos comprados en Turbo o Ungía.

De la cintura hacia abajo se cubren con una pieza de tela azul o de colores que se enrollan sobre el cuerpo hasta el tobillo. Ademas usan collares chaquira, elaborados con semillas de árbol o huesos de pescado. Para ellas está prohibido usar collares de dientes de animales, pues como mujeres están excluidas de la cacería y es el hombre que debe identificarse con las presas. En los brazos y piernas las mujeres cuna llevan brazaletes de chaquiras que ocupan gran parte de dichas extremidades. Por otra parte, las niñas de 3 o 4 años de edad llevan narigueras de oro.

Los hombres, generalmente, van descalzos y usan el vestido occidental consistente en pantalón y camisa. En su cuello llevan, como ya se mencionó, collares de dientes de animales. Hasta hace unos 25 años, tenían orejeras de plata o de oro, pero hoy en día ya ninguno las usa por vergüenza ante los "blancos" quienes se burlan de aquellos tratándolos de mujeres. Igual situación se da en cuanto a las coronas de plumas que se colocaban en sus cabezas durante las fiestas, aunque en el caso de estas últimas también, se ha producido una disminución masiva de las garzas.

> Ambos sexos se pintan la cara de rojo con achiote (biza Orellana) o con colorete que adquieren en las poblaciones criollas. El negro con que se decoran la nariz lo obtienen de la jagua (Genipa Americana), dejan secar las semillas de tal especie, las cuales en una hora revelan una tinta negra. Hay dos posibilidades de pintura facial: auto pintarse, o ser pintado. En el caso de la segunda posibilidad, sólo una persona del mismo sexo puede pintar a otra. La pintura facial es general entre los asistentes a los congresos comunales. (Morales 1975: 94).

Figura 2. Se observa a mujeres Cuna de Caimán Nuevo en una visita a Bogotá en 2012.

Instrumentos

• Gammu burui, kammu purui o kammu purwi de kammu (flauta) y purwi (pequeño) quiere decir flauta pequeña. Es el principal instrumento musical de los cunas.

Este instrumento musical más representativo de los cuna. Corresponde a la variedad de cañas de diferente longitud amarrados y de tubos cerrados taponados con un nudo natural en uno de sus extremos.

> Un juego lo compone el instrumento macho; el otro, el instrumento hembra. El "kamu-púrrui" dispone, pues, de catorce sonidos. El ejecutante sopla cada vez en dos tubos próximos, obteniendo una consonancia natural de quinta justa. Combinando los dos "kamu-púrrui", los Cunas obtienen melodías en quintas paralelas. (Brenes 1999: 336).

Existen pocas fuentes de investigación escritos acerca de este instrumento, de su música y su danza.

> Este aerófono está conformado por catorce sonidos diferentes, unidos entre sí formando cuatro grupos de la siguiente manera: Cuatro sonidos distanciados entre sí por intervalos de quinta justa en orden ascendente, que llamaremos 1, 2, 3, 4 y una 3ª mayor hacia abajo, tres sonidos distanciados entre sí por intervalos de quinta justa en orden descendente, que llamaremos 5, 6, 7. Cuatro sonidos distanciados entre sí por intervalos de quinta justa en orden ascendente, 1',2',3',4'. Y una 3ª mayor descendente, tres sonidos distanciados entre sí, por intervalos de 5ta justa en orden descendente, que llamaremos 5',6',7'. (Carmona 1988: 60).

La hembra se encuentra más alta que el macho. En la figura 3 se muestra unos gamu burui con la numeración indicada en el párrafo anterior. Al kammu hembra se le denomina *ome o mujer* y al macho *machered*. Pero en cuanto a quien va primero y quien después, depende de la melodía. En ella, el macho puede ir primero o segundo; al que está de primero se le denomina *iduged* o el que guía. Y al segundo *sorgaed*, o el que va después, independiente que sean macho o hembra.

> Un músico porta y tañe generalmente en su mano izquierda una hilera de cuatro tubos, parte A y en la derecha la parte B de tres tubos, denominando a los siete tubos como Macho, por tener el tubo de mayor longitud. Otro músico lleva en su mano izquierda cuatro amarrados de tubos, parte C y en la derecha tres amarrados de tubos parte D, y a los siete tubos los denominan Hembra, conformando la segunda mitad del instrumento. La hembra se encuentra

> un tono más alto que el macho, en donde la parte C es igual a la parte A pero un tono más arriba y B es igual a la parte D, pero un tono más abajo. "La parte macho del instrumento tiene en B, una proyección de la parte hembra, por lo que el grupo de sonidos de B serían sonidos hembra del macho. La parte hembra del instrumento tiene en C una proyección de la parte macho y por lo tanto C sería un grupo de sonidos macho de la hembra y los grupos de sonidos A y D serían de un solo género; así macho del macho para el grupo A y hembra de la hembra para D. (Carmona 1988: 61).

En 1982, en Armila Panamá el indígena Esterbino Torres le informa a Carmona que "no hay música sin el macho o sin la hembra, con los dos solamente se puede, uno solo no sirve", ya que en su música se recurre al dialogo, a la música alterna. Esta técnica de interpretación se repite en la naturaleza de las músicas indígenas, la más conocida es la característica del siku o zampoña en su naturaleza bipolar en los andes suramericanos. "La técnica del siku es conocida en Aymara como jaktasiña irampi arcampi, que significa, estar de acuerdo la ira y el arca" (Valencia 1989: 36). En Colombia, otros instrumentos, además del gamu, emplean esta técnica; por ejemplo, los carrizos del guaviare (Weo), los pedubá que interpretan los indígenas tukano en los departamentos del Guaviare y Vaupés, o los jivaburú

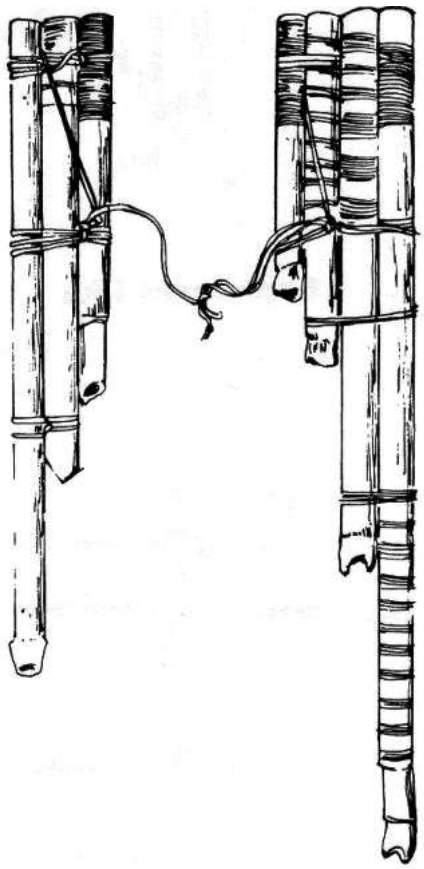


Figura 3. gamu burui. Fuente: Guillermo Abadía

de los Sikuani o Jiva localizados en parte del Departamento del Vichada. Los sonidos son emitidos por dos músicos que se comunican y entretejen y que "obedecen más bien a profundos conceptos del mundo andino, los cuales repercuten en el modo de concebir la música, como creación colectiva antes que individual" (Valencia 1989: 43). Los gamu, al igual que los otros instrumentos, están formados por dos mitades complementarias que, en su integridad, forman una unidad.

La investigadora argentina Isabel Aretz (1980: 119) comenta: "El toque de dos flautas de Pan (Kammu purrui) muestra un aspecto diferente de su música. La flauta está compuesta de dos secciones de cuatro y tres cañas respectivamente, ligadas por una cuerda que el ejecutante pasa alrededor del cuello. Otro ejecutante toca otro par de flautas que producen los mismos sonidos pero una quinta inferior". En talleres realizados en Bogotá con grupos musicales que interpretan kammu purui y en videos que se encuentran en internet se observa que ya los ejecutantes no llevan amarradas por cuerdas las parejas del instrumento.

Al igual que las sucesiones melódicas, el ritmo se construye a partir de frases cortas y conclusivas, en compases binario o ternario. "Tales frases son el resultado del diálogo alterno entre las partes del instrumento, de tal manera que mientras una de ellas expone sus sonidos con el tiempo, la otra continúa la frase respondiendo a contratiempo" (Carmona 1988: 72). En algunas melodías el diálogo está determinado por el macho, quien lleva la pauta. En otras, es la hembra; sin que esto rompa la expresión de unidad de los sonidos. Este es un patrón de alternancia con que la cultura guna hace música con gammu burui; se trata de un equilibrio, no sólo entre la asociación de sonidos, sino entre los elementos simbólicos que representan. El diálogo entre macho y hembra son parte de su opuesto, al contener una la esencia del otro sin perder la identidad de sí mismo para la obtención del equilibrio.

Afinación

Las afinaciones, según varios autores y los resultados del análisis de instrumentos, cambian entre las comunidades ya que el gammu (caña), después de haber sido secada a la sombra, es cortada según el constructor tomando la distancia entre la rodilla y el tobillo para el primer tubo. Este tubo sirve como base para la construcción del macho del macho. Los siguientes serán cortados teniendo en cuenta que el segundo tenga un tamaño de las dos terceras partes respecto

del anterior. El tercer tubo será dos terceras partes respecto del segundo y el cuarto a su vez de un tamaño correspondiente a dos terceras partes respecto del tercero. La parte macho de la hembra, para el sonido del tubo inicial (tubo más largo del complemento hembra) se construye en base a la distancia entre el codo y la muñeca y siguiendo el mismo proceso para los otros tres restantes. Ahora, para la construcción de la parte del instrumento hembra del macho y la hembra de la hembra, se construyen tomando como sonido fundamental el tubo número siete calculando según una imagen sonora, código cultural, que corresponde a una tercera menor respecto al tubo número uno; el sexto tubo se corta de tal modo que la flauta sea de un tamaño correspondiente a dos terceras partes respecto al número seis. Aproximadamente, la parte del macho del instrumento estará un tono más bajo que la parte hembra. Esta forma de patrones están, entonces, unidas a las medidas anatómicas del constructor y a su proporción de medida.

> Cada instrumento se fabrica de manera individual, siguiendo un patrón de medidas que demarcan más la relación de un tubo sonoro al otro dentro de un mismo Kammu purui, que la relación entre Kammu purui. Está situación arroja como consecuencia el que se cuente con grandes grupos de instrumentos del mismo género, pero únicos en cuanto a su afinación. Se puede afirmar sobre la base de la observación directa de ochenta Kammu purui, en localidades diferentes y la audición sistemática de aproximadamente trescientas melodías, que no existe un solo par de instrumentos con la misma afinación. (Carmona 1988: 80).

En este artículo se presentan cuatro afinaciones: Las que exponen Isabel Aretz, Sergio Carmona, José Antonio Hasans de la isla Narganá, de la comarca Guna Yala en Panamá; a la de la colección de los hermanos Bonilla registrados con afinador electrónico en 4.40 y que son interpretadas actualmente por el grupo colombiano de música Los Sikuris que realizan música tradicional, mestiza y fusión de América.

Isabel Aretz presenta la afinación del instrumento y lo llama kammu purrui, colocándole una r, adicional en el nombre del instrumento. Como se observa en la figura 5, el pentagrama es complicado de entender ya que no explica como tomó el instrumento para describir su afinación. Aunque nombra 1 y 2 parece que mezcla algunos tubos. En todo caso, se muestra para seguir estudiándola; y nos comenta que:

> Fue ejecutado en dos flautas tubulares, sin embocadura, llamadas kamu hembra y macho, acompañada de sonajas. Después de un largo preludio entra la

> voz, siempre acompañada de la sonaja. El toque y canto es para el ritual del corte de cabello de las púberes y los ejecuta el Kantule o músico oficial. La festividad dura tres días bebiendo chicha. El chamán irá junto con la niña púber por los caminos del cielo de kamibe, un dios que vive en un cielo. (Aretz 1980: 119).

Hoy en día en la fiesta Cuna Tule en donde más se interpretan los gammu burui, es en la edad de pubertad de la niña, en donde toman chicha, cocinan caña y maíz. En el libro de Isabel Aretz se presentan dos partituras del toque del gammu burui y que transcribe Ramón y Rivera.

La afinación siguiente fue tomada del libro de Carmona 1998, en donde hace una extensa descripción del instrumento, además de transcripciones en partitura de algunas melodías. Aquí, sí selecciona y separa el macho y la hembra, tal como lo muestra la figura 7.

La afinación de los Bonilla son replicas tomadas de los instrumentos del grupo colombiano Totolincho en 1984 y que a su vez son similares de las que interpretaba el grupo Yaki Kandru en 1980 en Bogotá. Se nombran primero las del gamu macho en orden de la caña mayor a menor y de caña menor a mayor y en la misma secuencia de para el gamu hembra. Siendo el número 1 el más grande. En la figura 8 se muestra el orden de numeración de los tubos para describir su afinación.

En la siguiente tabla se hace un paralelo de la afinación presentada por Sergio Carmona, sobre unos gammu burui construidos por José Antonio Hasans de Panamá y la colección de los Bonilla, estas dos últimas tomadas con afinador electrónico en 4.40. De los Bonilla se registraron ocho parejas de instrumentos y tomando su promedio, en este caso se dan sus tonos aproximados en cents. También se muestra la longitud aproximada en centímetros de los tubos en la parte inferior.

Figura 4. Forma de coger el kammu purui. Foto: Bonilla

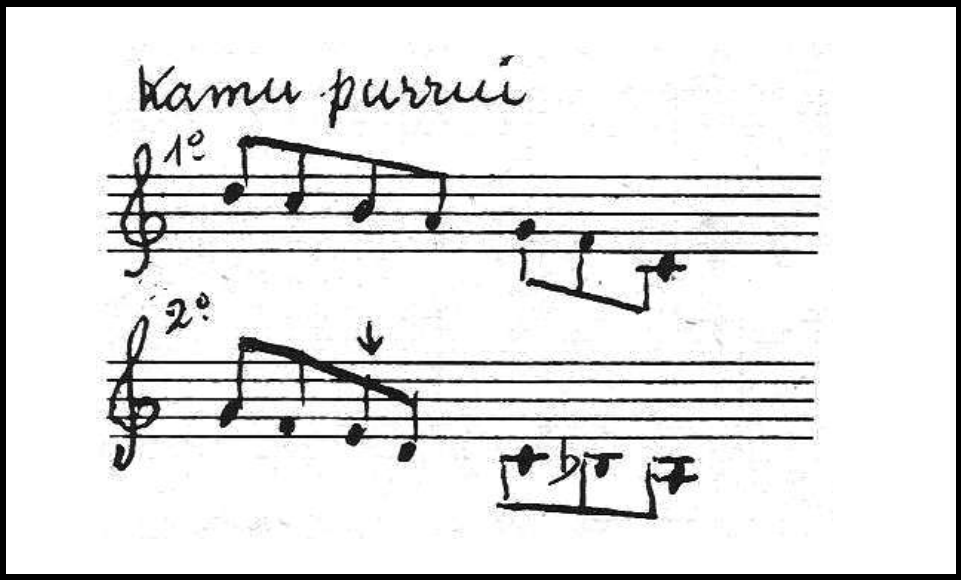


Figura 5. Notas que produce el kammu purrui. Fuente: (Aretz, 1980)

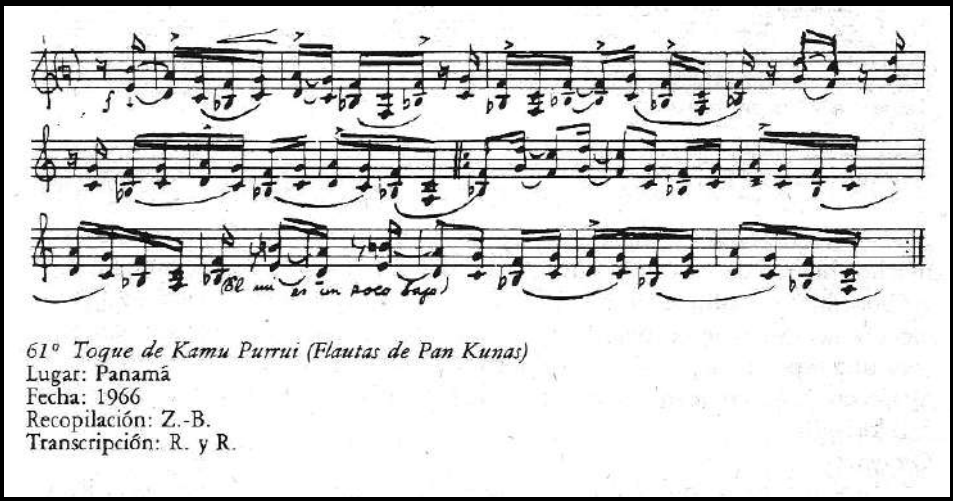


Figura 6. Partitura toque de kammu purui. Fuente: (Aretz, 1980)

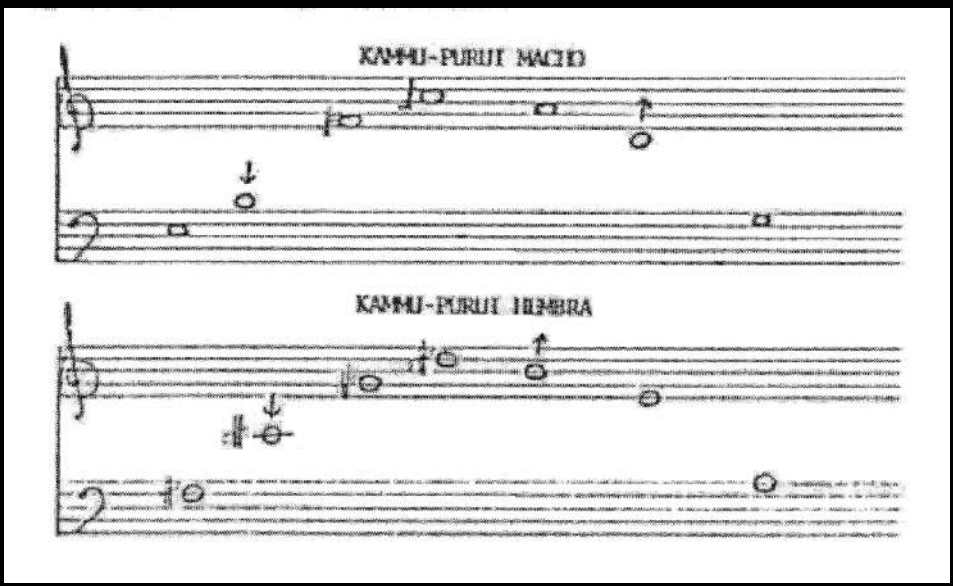


Figura 7. Afinación del kammu purui según Sergio Carmona. Fuente: (Carmona Maya, 1988)

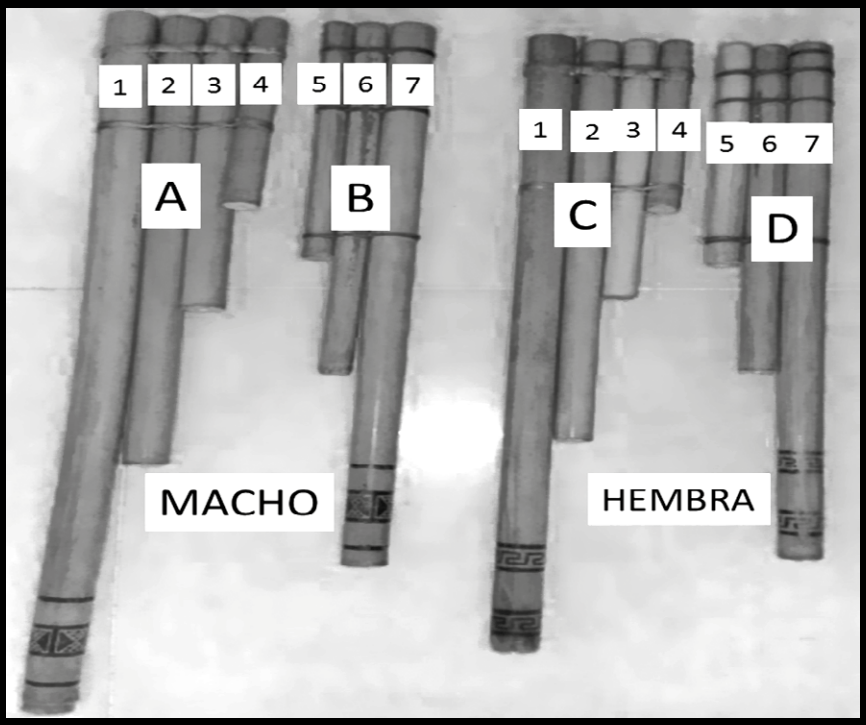


Figura 8. Número de tubos del Macho y Hembra.

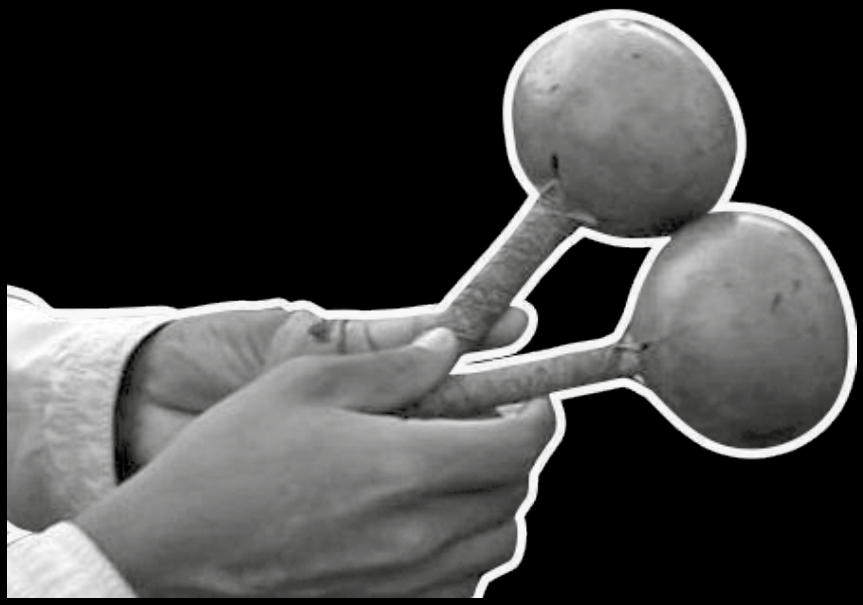


Figura 9. Na o Nasis (maraca). Foto: Bonilla

Tabla N° 1. Comparación de afinaciones de Carmona y Bonilla

Orden de las Cañas o Tubos		1	2	3	4	5	6	7
Carmona	MACHO	Macho del Macho				Hembra del Macho		
		E	B	F#	C#	A	D	G
	HEMBRA	Macho de la Hembra				Hembra de la Hembra		
		F#	C#	G#	D#	B	E	A
Bonilla	MACHO	Macho del Macho				Hembra del Macho		
	Long.	D -25 57	A+10 39	E-15 25.5	B-5 17	G# 21.5	C# 31	F# 45
	HEMBRA	Macho de la Hembra				Hembra de la Hembra		
	Long.	E-10 50.5	B+5 34	F#-10 23	C#-5 15.5	A-10 19.5	D+10 28.5	G 42.5

José Antonio Hasans	MACHO	Macho del Macho				Hembra del Macho		
	Long.	E 51	C 33	G-20 22.5	D-20 15.5	B-40 17.5	E 27.5	B-30 36
	HEMBRA	Macho de la Hembra				Hembra de la Hembra		
	Long.	G-30 45	C#+40 30.5	A-40 20	E+40 14	C 17	F-40 25.5	G#+30 40

• Na, nasis u onasis (maraca)

Al tiempo que el hombre va interpretando el gammu burui también va bailando, la mujer a la vez que danza interpreta una maraca llamada *na*, llevando con este ideófono de sacudimiento el tiempo de la melodía. A la maraca se le conoce como *na*, *nasisi u onasis*, y son pintadas de colores amarillo, verde, rojo y café. Está fabricada de calabazas y semillas secas de plantas. Se encuentran danzas en donde la mujer también interpreta a la vez dos *na*. Según Abadío Green, citado en el libro de Carmona comenta que "El Na simboliza al niño, fertilidad, nueva semilla, no es gratis que quienes construyen el instrumento sean mujeres" (Carmona 1988: 47). El instrumento *na* es además ejecutado en los arrullos y danzas no rituales. Las maracas existen como macho y hembra, la hembra muestra un tejido más fino en el palo, el macho tiene el tejido más grueso. Todos van marcando la división binaria del tiempo, independientemente del compás que lleve la melodía. El kantule también acompaña su canto con esta maraca.

> Estos idiófonos de percusión por sacudimiento del subgrupo de los sonajeros huecos, están hechos de un calabazo pequeño y seco al cual se le introducen semillas de plantas cuyos nombres locales varían: lerén, chichica, maraca. Poseen un mango para sostenerlos y sacudirlos, generalmente de palo, pero entre los cunas se hace de hueso de venado para las maracas rituales. Este mango está sujeto, en las maracas cunas, por medio de amarras hechas de un cordón delgado (Brenes 1999: 314).

Danza

Los cuna denominan a la danza *noga koppe.* En ella intervienen hombres y mujeres. Generalmente, participan seis hombres y seis mujeres, aunque el numero de bailarines puede variar; pero siempre se constituyen en parejas. Los hombres danzan ejecutando el gammu burui, dando saltos alternados sobre sus pies y golpeando el suelo con fuerza. Las mujeres interpretan la maraca y, también hacen saltos sobre sus pies pero más suaves y delicados. Generalmente, inician las melodías en líneas o círculos en los que, hombres y mujeres están enfrentados o alternados. Luego se realizan entrecruzamientos y giros entre las parejas.

Los hombres llevan sombreros hechos de paja con plumas de aves de diferentes colores, aunque, que cada vez lo usan menos; además, portan camisas de

un solo color (rosada, verde, azul) de mangas largas; pantalón, usualmente negro. Las mujeres lucen su tradicional vestido colorido.

Manifiestan, según sus creencias que *Paptumat* creó el mundo y lo organizó en doce capas, cada una de las cuales funciona según los preceptos del creador y del héroe cultural vigilante Ibelel. Denominan a la tierra *Nana y Paba* (nuestra propia madre).

De acuerdo con su cosmología, su origen esta en las estrellas, luego llegan a este mundo al cerro sagrado *Takar Kuna*. El primer asentamiento del pueblo Cuna Tule estuvo en las riberas del río Atrato o *Ycamuka Kuntiwala* que se ubica en el departamento de Chocó y en todo el Darién chocoano en Colombia. Siempre ha existido esa hermandad con la naturaleza. Plantas y hombres forman parte del plan de cuidar desde ambos mundos, para contribuir al equilibrio. El hombre Cuna Tule ayuda a cuidar la naturaleza, el río, las plantas sagradas, medicinales y los animales.

Conclusiones

El gammu burui o kammu purui es un instrumento más que se suma a la gran familia de aerófonos de cañas cerradas amarradas de diferente longitud, (flautas de pan), mantiene en su interpretación la lógica del dialogo musical. Esta práctica musical presente en la mayoría de sociedades comunitarias, donde conceptos como el equilibrio y la reciprocidad son constantes, se siguen reflejando en la forma de generar su propia música. Otro elemento importante es que esa dualidad de hombre y mujer se combinan complementándose en la labor dancística y en la separación y ejecución musical. Cada instrumento según la comunidad es diferente en su afinación ya que es construido con proporciones similares, pero mantiene su lógica de construcción en quintas justas. Los gammu de los guna de Colombia son tubos más largos y por consiguiente presentan registros de notas más bajas que la muestra analizada de Panamá.

Todavía queda mucho por estudiar alrededor de esta práctica musical, pero lo más importante es que esta comunidad cuna, que todavía conserva su lengua y parte de sus costumbres, sigue resistiendo y compartiendo sus conocimientos para que se conserve este instrumento, y para que no le suceda lo que a otros 30 aerófonos aproximadamente, de cañas amarradas de diferente longitud que ya se extinguieron en el territorio de la actual Colombia.

Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo

1997 A B C del folklore colombiano. Panamericana. Bogotá.

Aretz, Isabel

1980 Síntesis de la etnomúsica en América Latina. Monte Ávila Editores. Caracas. Venezuela.

Aretz, Isabel

2003 Música prehispánica de las altas culturas andinas. Lumen. Buenos Aires.

Bermúdez, Egberto

1987 Música indígena colombiana. Maguaré, Universidad de Colombia.

Brenes Candanedo, Gonzalo

1999 Los Instrumentos de la etnomúsica en Panamá. Biblioteca de la Nacionalidad Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad Panamá.

Carmona Maya, Sergio Iván

1988 La música un fenómeno cosmogónico en la Cultura Kuna. Universidad de Antioquia Departamento de Antropología. Medellín, Colombia.

Escobar, Luis Antonio

1985 La música precolombina. Litos. Bogotá.

Jaramillo, José Antonio

1986 El legado de Ibeorgum: La música como factor de supervivencia cultural en la Comunidad Cuna de Caimán Nuevo. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Langebaek, Carl Henrik

1989 La descripción de la provincia del Darién en 1763 por Antonio de Arévalo. Boletín de Arqueología, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.

Ministerio de Cultura de Colombia

2010 Tule (Kuna), la gente con amor por la palabra. Bogotá: www.mincultura.gov.co/.../Caracterización%20del%20Pueblo%20Tule%20(Kuna).pdf.

Morales Gómez, Jorge

1975 Notas Etnográficas sobre la Tecnología de los Indios Cuna. Revista Colombiana de Antropología, volumen XIX. Bogotá.

Morcillo Arias, Lourdes

2013 Ensayos de cooperación internacional para el desarrollo 5. Universidad de Cantabria. Santander, España.

Valencia Chacón, Américo

1989 El Siku o Zampoña. CIDEMP. Lima.

Walburger, Jacobo

1748 Relación de la Provincia del Darién, escrita en el año 1748, por el Padre Fray Jacobo Walburger de la Compañía de Jesús, y trasladada de la letra original del mismo Padre, Archivo General de Indias, Sección Panamá, Legajo 307, Sevilla, España. En, El diablo vestido de negro y los Cunas del Darién en el siglo XVIII. Universidad de los Andes. Bogotá.

LENGUAJE MUSICAL E IDENTIDAD LAKITA:
Revitalización y continuidad de una práctica ancestral y contemporánea en el norte grande de Chile

Pablo Mardones Charlone | pmardones@alpacaproducciones.com.ar

Miguel Ángel Ibarra Ramírez | migibarra@gmail.com

Resumen

Producto de diversas particularidades ocurridas a lo largo del siglo XX, la práctica musical lakitas/laquitas/lacas acunada en el actual norte de Chile experimentó transformaciones en distintos planos sonoros y extra sonoros, constituyéndose en un estilo particular diferenciado e identificable dentro de la familia general de los sikus. Junto a estas trasformaciones, la continuidad de prácticas, funciones y significados propios de los aerófonos andinos perduraron. En este artículo proponemos dar cuenta del desarrollo particular que esta expresión ha tenido, permitiendo apreciar un intenso proceso creativo que construye un lenguaje musical propio. Describiendo y analizando dinámicas históricas y elementos interpretativos, compositivos y organológicos desde la observación participante y conversación con cultores reflexionamos cómo los lakitas viven esta música en su cotidianidad, la que al ser difundida en otras ciudades se presenta como sello musical de este territorio.

Palabras clave: *lakitas/laquitas/laca, planos sonoros y extra sonoros, sikus, lenguaje musical.*

Abstract

A product of various peculiarities that occurred throughout the 20th century, the lakitas / laquitas / lacquer music practice cradled in the present northern Chile experienced transformations in different sonorous and extra sonorous planes, constituting in a particular style differentiated and identifiable within the general family of the sikus. Along with these transformations, the continuity of practices, functions and meanings of the Andean aerophones lasted. In this article we propose to give account of the particular development that this expression has had, allowing to appreciate an intense creative process that builds a musical language of its own. Describing and analyzing historical dynamics and interpretative, compositional and organological elements from the participant observation and conversation with cultists we reflect how the Lakitas live this music in their daily life, which when it is diffused in other cities is presented as musical stamp of this territory.

Keywords: *lakitas / laquitas / laca, sound and extra-sound plans, sikus, musical language.*

Introducción

Las sociedades humanas desarrollan continuamente formas de organización y expresión propias que otorgan sentido al pasado y presente de sus integrantes. Dentro de estas situamos a la música. Tal como se ha señalado en publicaciones recientes (Martí 2000; Cámara de Landa 2003; Recasens 2010), tanto en su sonoridad como en su corporeidad e historicidad, la música contiene, presenta y representa una serie de elementos identitarios, volviéndose una manifestación relevante en la vida de las personas y grupos humanos: la sentimos nuestra o ajena, nos identificamos con y a través de ella.

Como planteara María Ester Grebe, consideramos que "existe a escala mundial una pluralidad de culturas musicales. Una multitud de idiomas y dialectos musicales que cambian dinámicamente o se estabilizan; que cumplen distintas funciones y poseen diversos significados y estructuras asociadas a contextos particulares" (1973: 8). Los vínculos entre cultura, sociedad y música pueden observarse desde la relación entre una realización concreta (el texto o acto musical) y un sistema significante (contexto) al que pertenece. Dicha relación contiene elementos y significados particulares que se visualizan en una serie de propiedades organológicas, interpretativas y compositivas.

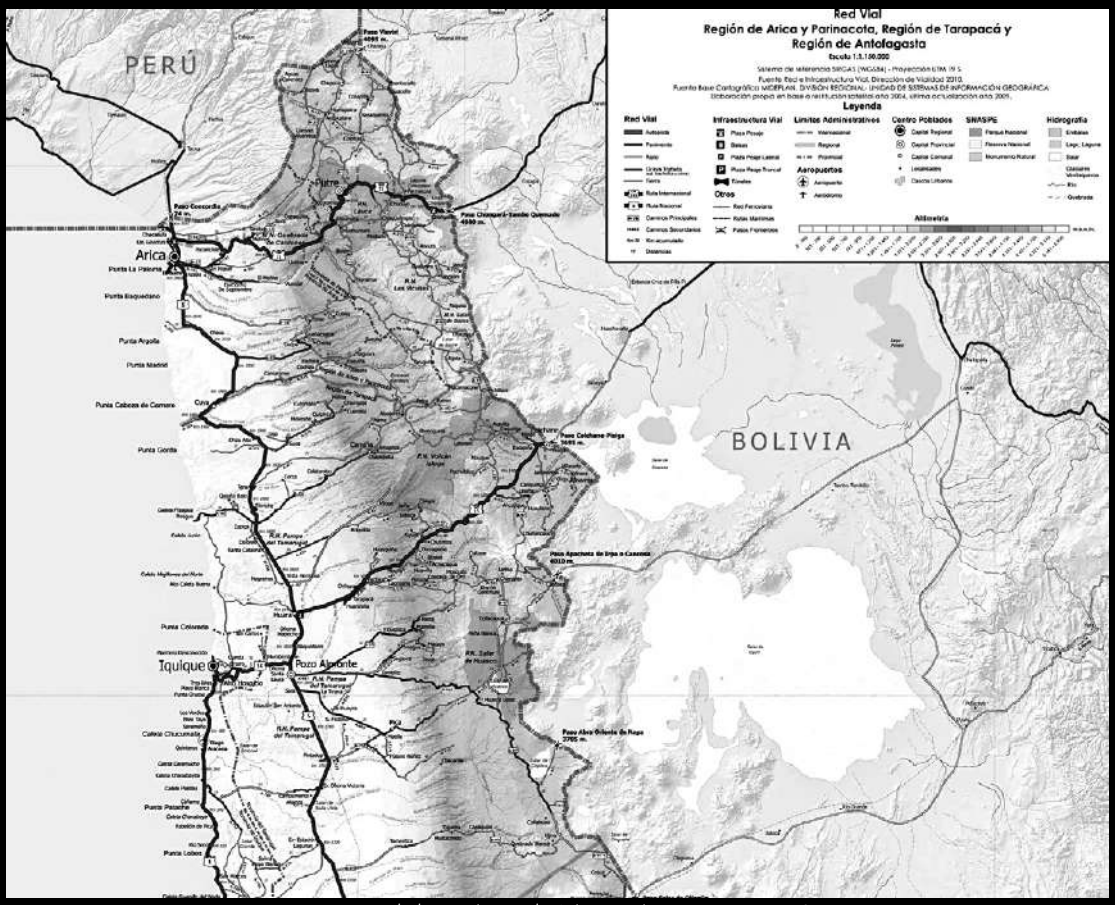
Diversas particularidades acontecidas en la última centuria –sobre todo en las últimas décadas– en el norte grande de Chile llevaron a una profunda transformación de la residencia (González y Gundermann 2008). Esta fue provocada por un dramático despoblamiento del altiplano y valles intermedios de las regiones de Arica-Parinacota y Tarapacá, territorio de hábitat tradicional de la cultura aymara en el país. Esta situación ha causado que varias de estas comunidades o pueblos se hallen prácticamente desocupados, residiendo los aymaras en una enorme proporción –casi el 80%[1]– en las ciudades de Arica, Iquique, Alto Hospicio y Antofagasta. Es por ello que la mayoría de las comparsas de lakitas se hallan en estas ciudades, además de en pueblos como La Tirana, Pica o Pozo al Monte, entre otros.

Por su parte, Arica-Parinacota y Tarapacá son las regiones de Chile que cuentan con una mayor cantidad de fiestas patronales, las que conforman un rico sistema ritual y devocional. En este contexto la música lakita goza de un espacio muy relevante que permite que muchas comparsas y sus miembros se relacionen con el mundo rural aymara. Esto ha concedido que los lakitas del norte de Chile participen de ritos y fiestas tradicionales generando una permanente vinculación rural-urbana a través de las categorías de contrato y padrinazgo. El vaciamiento de la ruralidad ariqueña y tarapaqueña exige buscar referentes en la ciudad para musicalizar las festividades altiplánicas y vallunas, condición que es facilitada gracias a la proximidad de las ciudades costeras con estos territorios; disminuida en las últimas décadas con mejores accesos viales.

Algunas de las actuales comparsas de lakita de las ciudades del norte grande chileno son contratadas en diversas fiestas patronales a lo largo de estas regiones. Un grupo importante participa junto a los bailes de pastores en la Pascua de los negros del pueblo de La Tirana (primera semana de enero); otras asisten únicamente a las fiestas de su pueblo. Finalmente, varias han desaparecido formando parte relevante de la historia de esta manifestación. Los testimonios recolectados en los últimos años, tanto en trabajos colectivos como individuales de ambos autores, así como también los aportes presentes en algunas publicaciones ligadas al tema, dan cuenta de este universo heterogéneo de ejecutantes lakitas.

En el presente artículo abordamos el desarrollo de la música lakita en las regiones chilenas de Arica-Parinacota y Tarapacá para analizar las características de esta expresión; entendida como un estilo dentro del género sikuri de los

1.– El 78,5% de los aymaras en Chile, tanto los chilenos como los extranjeros radicados en el país, son urbanos. (González y Gundermann 2008).



Mapa de las regiones de Arica-Parinacota y Tarapacá

Los Karpas de Jaiña en la Pascua de los Negros de La Tirana, década del ochenta

Andes centrales. Nuestra hipótesis sugiere que pese a que esta práctica musical adquirió en el contexto urbano local un nuevo lenguaje, mantuvo una serie de características previas que la constituyen, justamente, como parte del universo musical sikuri. Estas son (1) la lógica dual-complementaria y su forma dialógica de tocar vinculándose entre dos mitades (*jacktasiña irampi arkampi*); (2) la conformación sonora-melódica colectiva y el uso exclusivo del instrumento lakita como una tropa; (3) la dinámica comunitaria en formato de comparsa, incluyendo distintos roles musicales y registro de instrumentos dentro del conjunto (chuli, liko, contra, sanja, toyo, entre otros); y (4) la participación en ritos y festividades aymara.

A pesar de una serie de transformaciones estilísticas, sonoras y extra sonoras, las comparsas de lakita han mantenido las referencias musicales identitarias aymara rurales antes descritas. Entre los cambios identificamos modificaciones rítmicas y nuevos diseños melódicos; interpretaciones de diversos géneros musicales; creación de secuencias de baile; construcción de instrumentos en P.V.C.; e incorporación a dinámicas pampinas y costeñas en las que se han sumado sopladores de otros orígenes. Dichas transformaciones, así como la conservación de esquemas músico-culturales, han puesto en jaque la concepción de lo tradicional, cuestionando qué es lo indígena-andino-aymara y cuál es el genuino o legítimo acervo festivo-cultural en un dinámico proceso de novedades sonoro-musicales. En este sentido, la permanencia y revitalización de las comparsas de lakitas en el contexto urbano de las regiones de Arica-Parinacota y Tarapacá sitúa a esta expresión en el centro de la representación ritual, conformando uno de los principales patrimonios inmateriales performáticos-sonoros regionales.

La inserción en una expresión musical particular permite reconocer y, a partir de ello, analizar procesos de identidad, migración y dinámicas de relacionamiento propios de esta época. Asimismo, posibilita reflexionar sobre cuestiones metodológicas atravesadas por nuestros intereses que, a su vez, son articulados (construidos y deconstruidos) por las narrativas sonoras y el lenguaje de esta música.

Basándonos en investigaciones etnográficas realizadas durante los últimos siete años, en este trabajo integramos dos técnicas metodológicas. Por un lado, la observación participante que ha sido posible gracias a que, además de investigadores, hemos aprendido a soplar las lakitas, lo que nos ha permitido involucrarnos en ensayos, viajes y presentaciones como miembros de algunas comparsas de lakitas del norte de Chile. Y, por otro, la oportunidad de tener

conversaciones abiertas con cultores que han formado parte de varios productos audiovisuales (Virgen de la Candelaria en Cultane 2010; Lakitas de Jaiña Los Chaquetos Internacional 2010; Llegaron para quedarse 2010; y Lakitas en Tarapacá y la Pascua de los Negros de la Tirana 2014-2017, este ultimo con aportes del fondo de la música del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile). Considerando que los músicos son los portadores de las continuidades y cambios de este arte, nos parece pertinente escribir a partir de los relatos de los propios cultores en el territorio. Como arguye Grebe, "será fuente primaria preferente la colección de materiales musicales provenientes de música grabada al cultor *in situ*, o sea en su medio ambiente habitual y en ocasiones normales y espontáneas de acuerdo al contexto cultural" (1973: 12).

En un primer apartado analizamos de qué manera esta música proporciona elementos que construyen identidad colectiva mediante la descripción de cómo llegaron los lakitas a las ciudades costeras de las regiones de Arica-Parinacota y Tarapacá hace poco más de medio siglo. El propósito es reconocer la construcción de una identidad comprendida como lakita en la ciudad. En un segundo apartado, consideramos la formulación de una noción de lenguaje musical lakita a partir del análisis de elementos organológicos, interpretativos y composicionales, realizando un proceso de sistematización de archivos documentales y la propia experiencia, abordando la musica lakita desde perspectivas tanto interpretativas (performáticas) como reflexivas (teóricas).

1) La construcción de una identidad lakita en la ciudad

Las expresiones musicales son fenómenos culturales que se manifiestan en todas las sociedades. De esta forma, la música proporciona elementos que los actores sociales pueden utilizar en la construcción de una identidad colectiva. Es por ello que esta expresión se ha convertido en un tema de interés en la ciencias sociales, ya que es reconocida como una actividad humana que forja y moldea vínculos, identidades y prácticas colectivas (Avenburg 2012).

En dicho contexto, en este trabajo nos preguntamos si es posible reconocer una "identidad lakita"[2]. Según lo indagado consideramos que el discurso sobre una identidad lakita –nombre que denomina tanto a intérpretes como a instrumentos musicales– habría comenzado a surgir una vez arribados sus portadores a la ciudad a producto de la migración interna desde las salitreras

2.– Nos referimos aquí a identidad cultural, concepto que es posible traducir como la misma cultura, relacionando un conjunto de rasgos culturales asociados a la idea de sentido de pertenencia de un grupo cultural en contraposición de otro.

a Arica e Iquique (segunda mitad del siglo XX). Este proceso tuvo antecedentes en la movilidad desde el altiplano y los valles intermedios de la región de Tarapacá (y actual región de Arica-Parinacota[3]) hacia las salitreras pampinas desde fines del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX.

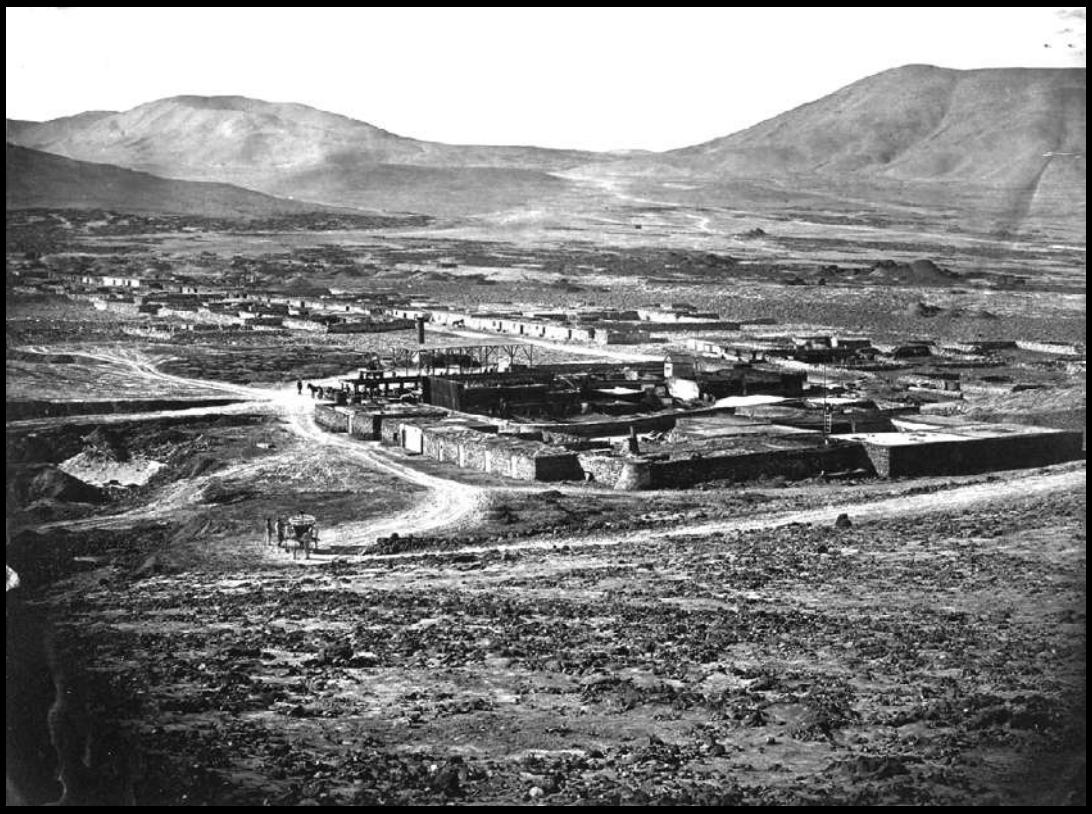
En los ayllus[4] o comunidades los intérpretes de lakitas también pueden ser ejecutantes de otros aerófonos en diversas instancias a lo largo del año y/o en el transcurso de varios años. Este es el caso de lichiguayos, pinkillos, tarkas, entre otros. El instrumento lakita, al igual que los demás, se toca en fechas concretas según el calendario agrícola festivo. De esta forma los tocadores de lakitas son ejecutantes temporarios; solo lo hacen durante una o algunas fiestas.

En el contexto urbano, en cambio, tocar lakita, como cualquier otra práctica cultural ajena, novedosa y apropiada, acarrea mecanismos de identificación necesarios en un espacio híper-diverso donde las identidades son múltiples pero a su vez frágiles y borrosas. Al no hallarse su ejecución vinculada a las actividades agrícolas y a los ciclos y creencias cosmogónicas el instrumento precisa de nuevos correlatos identitarios.

De esta forma, en Arica, Iquique o Alto Hospicio –al igual que sucede con muchos sikuris en otras ciudades–, quienes tocan el instrumento y estilo musical lakita a lo largo del año (sin necesariamente vincular su práctica a los tiempos de temporada seca), se reconocen a sí mismos como lakitas. Esta auto-adscripción la pueden experimentar tanto aquellos que nacieron en la ruralidad y migraron a la ciudad como sus descendientes, así como personas sin vínculos familiares con las comunidades del altiplano o los valles intermedios. De distintas maneras ser parte de un conjunto de lakitas es para muchas de estas personas un espacio que genera comunalización, entendida por James Brow (1990) como cualquier patrón de comportamiento que promueve sentido de pertenencia. De esta forma, estos lakitas consideran a la comparsa como una comunidad, una familia y, muchas veces, a sus compañeros como hermanos.

3.– En 2007 se creó la región de Arica y Parinacota, la que hasta ese entonces era parte de la Región de Tarapacá. https://es.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%B3n_de_Arica_y_Parinacota#Creaci.C3.B3n_de_la_nueva_regi.C3.B3n

4.– Definido como la unidad básica de parentesco. Modelo de economía local social, comunitaria y solidaria.



Fotografía de salitrera en La Pampa del Tamarugal

> "Esta música acá en el norte uno nace con música folklórica. Entonces, generalmente pa' un iquiqueño nace en la sangre". Sergio Sanjinés 2010: 00' 00" - 00' 10").

> "La comparsa en sí es de verdad una familia. Pa´ mí es ser laka, es ser zampoñero" (Sebastián Morales 2014: 47' 44" - 47' 52").

> "[Ser lakita es] una forma de vida. Por mientras viva uno tiene que afrontar la situación ahí" (Benigno Vilca 2014: 48' 47" - 48' 57").

En estas ciudades del norte de Chile han interactuado históricamente (época pre-hispánica, Colonia, República peruana en el siglo XIX y chilena en el XX y XXI) una diversidad de culturas. En el último tiempo, sobre todo aquellos que migraron a la ciudad desde comunidades rurales, tuvieron que crear mecanismos de auto-identificación que no eran necesarios en sus lugares de origen. Esto generó, a su vez, una nueva identidad. Como argumenta Angélica Ordóñez, "las identidades también se forjan en su relación con otros, por ello están sometidas a transformaciones constantes y no son fijas, estando, a su vez, marcadas por elementos comunes que trascienden fronteras nacionales" (2008: 78).

En esta línea, Frederik Barth (1976) plantea que la diferencia cultural no se explica por el aislamiento de ciertos grupos étnicos sino, al contrario, por sus interacciones. Para entender lo que planteamos, y asumiendo las dificultades que implica rastrear épocas anteriores, revisemos el proceso histórico de los lakitas en el último siglo.

1.1 La historia reciente

Según los testimonios del documental "Lakitas de Arica" (2015) realizado por el historiador Diego Veliz, los lakitas comenzaron a llegar a la ciudad de Arica desde mediados del siglo XX.

> Nosotros llegamos, bueno, me trajeron porque yo era un niño, una guagua no más. El '56 nos vinimos para acá, una vez que paralizó el salitre allá. Mi papá trabajaba en las salitreras […] desde esa fecha estamos acá. Cuántos años ya venimos, ya somos un ariqueño más. (Atilano Baltazar 2015: 1' 17" - 1' 45")

> [...] empiezan a cerrarse las oficinas salitreras en el norte y la gente, los pampinos comenzaron a venirse para acá porque vieron la posibilidad de encontrar trabajo. (Eduardo Hoyos 2015: 4'18" - 4' 29").

Por su parte, en el documental "Lakitas en Tarapacá y la Pascua de los Negros de La Tirana" que realizamos junto a otros colegas y que se estrenará duran-

te 2018, identificamos cómo en las salitreras se comenzó a interpretar esta música a partir del traslado y nucleamiento de los mismos comuneros en las distintas oficinas durante la primera mitad del siglo XX.

> Le cuento: toda la gente paró en esos años del tiempo de la salitrera, el mentado oro blanco. La gente bajó de la precordillera. Casi todos venían a trabajar a la oficina. Es decir, se juntaban, no cierto, todos los de Sotoca, por decir. Esos estaban en Don Guillermo, no estaban en Santa Laura. Los de Chiapa, en Peña Chica. Los de Soga, en San José. (Julián García 2014: 8' 34" - 9' 06").

A partir de estos testimonios podemos argumentar que hasta inicios del siglo XX los músicos lakitas eran aymara que habitaron históricamente los territorios del altiplano, quebradas y valles de la región de Tarapacá en pueblos como Chiapa, Jaiña, Mocha, Mauque, Cultane, Lirima, Sotoca, Enquelga, por nombrar algunos.

Debido al trabajo que ofrecían las oficinas salitreras del área pampina de la región tarapaqueña[5] los aymara comenzaron a emigrar a principios del siglo XX. En el nuevo contexto de habitación organizaron grupos de lakitas para compartir en sus tiempos libres y acompañar sus festividades.

> […] en la salitrera confluenció mucho instrumento musical, que fueron las guitarras, las bandas de bronce, cierto […] Para que el estilo haya alcanzado una característica muy, tan lamentera pero a la vez tan melodiosa y musicalmente tan variada, tiene que haber habido un aporte ahí final. (Aldo García 2014: 9' 58" - 10' 22").

Con la invención del salitre sintético durante la Primera Guerra Mundial la producción salitrera comenzó a decaer. Esto hizo que las oficinas salitreras cerraran sus faenas hacia fines de los años cincuenta. Al quedar sin trabajo los lakitas se trasladaron hacia Arica principalmente, y también hacia Iquique, donde algunos de ellos formaron nuevas agrupaciones musicales. Estas comparsas se constituyeron en espacios de encuentro entre los residentes de distintos pueblos, generando un nuevo y profundo sentido de identidad en la ciudad. Es así que varias veces las llamaron con los nombres de donde provenían, como "Lakitas de Jaiña" o "Lakitas de Cultane", situación similar a lo que ocurrió en lugares de Bolivia y Perú con agrupaciones de sikuris.

5.– Conocida como la Pampa del Tamarugal. La región de Tarapacá tiene cuatro grandes zonas geográficas: el altiplano, los valles intermedios, la pampa del tamarugal y la costa.

Con el paso del tiempo y las influencias de la ciudad, la música lakita –originalmente transmitida de forma oral– fue transformándose, integrando nuevos instrumentos, formas y géneros musicales. Al mismo tiempo, fueron sumándose nuevos integrantes que no necesariamente tenían descendencia aymara.

1.2 Los lakitas urbanos, procesos de identificación en un nuevo contexto

Las nuevas comparsas de lakitas formadas por migrantes radicados y posteriormente nacidos en la ciudad de Arica e Iquique generaron novedosas dinámicas identitarias. Fue su apropiación de la ciudad la que les permitió realizar incorporaciones melódicas y estilísticas, así como el surgimiento de nombres propios para denominar a los grupos y vestimentas que los diferenciaban, entre otras innovaciones. Estos recursos eran innecesarios en el contexto rural ya que, como antes mencionamos, las identidades se forjan en su interacción con otros.

La creación de estas dinámicas identitarias fue un proceso paulatino. Este, inicialmente racializado, se manifestó en el ámbito privado.

> En ese entonces era difícil ver grupos musicales de lakas. Llamaba la atención. Hasta ciertas personas con desprecio, con menosprecio, esa manifestación que en el fondo era una manera de la gente que ya estaba acá. Tú sabes que con esto del Puerto Libre llegó mucha gente de la pampa, mucha gente de los pueblos aledaños de la provincia de Tarapacá, de Arica y Parinacota también. Entonces fue una mezcla. Y ellos trajeron su manifestación, trajeron sus costumbres, sus tradiciones. Para el mundo andino fue muy importante. (Rodomiro Huanca 2015: 8’ 43” - 9’ 22”).

> No era algo que se veía mucho tampoco, o sea, era algo que estaba marginado totalmente. Cuando yo me metí a esta parte, o sea, había que buscar donde pudiera tocar. Así con el Armando Choque, un compañero, escuchábamos de repente la música de lejos, en la población Chile, y corríamos buscando dónde estaban tocando. Por ahí dentro de la casa, pero siempre en el ámbito privado” (Schmeling Salas 2015: 8’ 06” - 8’ 09”).

> Lakitas de Jaiña - Los criollos del Norte […] fue la primera comparsa uniformada. Ya dándole un poco más de formalidad al grupo, más uniforme. Se veía bien se veía. (Armando Vilca 2015: 15’ 10” - 15’ 30”).

Durante la década del setenta del siglo pasado aparecieron comparsas en las que la mayoría o el total de sus integrantes no tenía nexos parentales con la ruralidad aymara tarapaqueña. Estos miembros, a veces inicialmente, otras

Lakitas Imperiales de Iquique tocando
en la Pascua de los Negros de La Tirana, enero 2014

Dos miembros de *Lakitas* Contrapunto Musical tocando en la Fiesta de
Cruces de Mayo en Alto Hospicio, mayo 2014

con el pasar de los años, fueron generando un estrecho vínculo con las comunidades aymara de la ruralidad. Dadas las características de la práctica musical comunitaria aymara, esta dinámica implicó el involucramiento en ritos y festividades, incitando novedosas dinámicas músico-identitarias. De esta forma, habitantes urbanos "mestizos" o "blancos" fueron forjando y estrechando lazos con el mundo rural aymara a través de su rol como músicos o danzantes. Es el caso de Lakitas Hijos de Huarasiña, comparsa que tocaba en la ciudad de Iquique en contextos artístico-estudiantiles y adquirió su nombre después de ser alférez de la fiesta de la octava de San Lorenzo en el pueblo de Huarasiña. Los miembros de esta comparsa no tenían parentesco consanguíneo con personas del pueblo; su vínculo fue a través de la música, razón por la cual, justamente, aparece la palabra "Hijos" en su nombre. Este fenómeno puede comprenderse como un proceso de etnificación (Segato 2007), particularmente de aymarización, de la población urbana no indígena del norte chileno.

> Nosotros no somos una tropa de lakas altiplánica, somos de la ciudad. Ya se empezó a dar la devoción, el conocer porqué tocábamos, qué estábamos haciendo, porqué tocábamos zampoña, de dónde venía la música, qué es lo que era la zampoña. Empezaron las preguntas. (Claudio Campos 2014: 13' 56" - 14' 12").

> Somos todos de acá, la mayoría somos urbanos, respetamos y tenemos harta trayectoria en el mundo de los aymaras en los pueblos, pero somos todos urbanos, entonces igual no es fácil ser de la ciudad y estar tan arraigado y saber casi la mayoría de las costumbres del interior. Eso también habla de la confianza que tiene la gente del interior hacia nosotros […]Incluso los padrinos nuestros de conjunto son del interior. (Raúl Arenas 2014: 45' 16" - 45' 44").

> Esto va pegado a un tema religioso, un tema de tradición. Y es así en la Pascua de los Negros, es así para Cruces de Mayo y es así en todas las participaciones de los lakitas en el norte. (Eduardo Bustillos 2014: 39' 59" - 40' 09").

> Hacer una sola melodía entre dos personas a mí me genera un sentimiento. (Sebastián Morales 2014: 47' 39" - 47' 53").

1.3 La música lakita en la ciudad como espacio de resistencia

No queremos dejar fuera de este apartado un tema que ha aparecido tanto en investigaciones propias como en la de otros colegas: el vínculo entre la música y la historia reciente. Se trata del rol social que tuvieron los lakitas durante la dictadura militar de Pinochet (1973-1989). Así como Regula Qureshi (2000) identificó para la cultura sarangui de la India, el instrumento lakita ha sido

ícono de impugnación frente a la cultura hegemónica imperante en las ciudades de Arica e Iquique desde la "chilenización" de las áreas anexadas luego de la Guerra del Pacífico (Díaz y Tapia 2013).

> "[…] nuestra juventud fue en el tiempo de la dictadura militar además, donde estábamos con una represión gigante. Entonces, conocer de la música también era difícil. El tocar zampoña poco menos que uno era contrario a la dictadura" (Claudio Campos 2014 14' 12" - 14' 29").

> "Y también anécdotas de esas tocadas fue de que nosotros teníamos temas, por ejemplo un par de cumbias, que eran originales que nosotros la cantábamos: -'Vas a llorar, vas a llorar, vas a llorar mi cholita'. Y con el acontecimiento político, la gente gritaba: -'Y va a caer, y va caer, y va a caer Pinochet'. Pero era una cosa masiva totalmente" (Schmeling Salas 2015: 24' 44" - 25' 15").

En este apartado hemos querido dar a conocer cómo las comparsas de lakitas permiten apreciar un sugerente juego entre continuidad y cambio, entre pasado y presente, entre modernidad y tradición. El diálogo y las tensiones existentes entre estas dinámicas supuestamente contrarias son las que, justamente, estimulan la continuidad de esta práctica en la ciudad y, a su vez, su permanente vinculación con la ruralidad regional, el llamado "interior", asegurando la permanencia de esta expresión.

2) Elementos del lenguaje musical lakita chileno

Si bien es sabida la pertenencia de las lakitas a una identidad cultural de origen aymara[6], cabe decir que también presentan algunas particularidades dadas por distintas transformaciones y creaciones desarrolladas en torno a elementos sonoros y extra sonoros, adquiriendo, además, características propias. En el presente apartado abordamos la práctica musical de los lakitas chilenos considerando algunas particularidades relacionadas al instrumento-objeto; su ejecución-interpretación y los procesos de creación musical. Estas particularidades nos ponen en presencia de un lenguaje musical.

6.- Podemos observar otras expresiones musicales aymara denominadas laquitas/ lakitas (Jach'a y J'iska Laquita) en lugares como Anapia (Yunguyo, Perú) o Chijipina Grande (Prov. Omasuyos, Bolivia), Bolivia, las cuales emplean familias de siku-lakita. En el disco Musik Im Andenhochland/Bolivien (1982-1985) de Peter Baumann por ejemplo, aparecen varios temas del Depto. de La Paz, denominados como lakitas. Pensamos que el término aymara lakita/laquita se occidentalizó hacia el idioma castellano, reemplazando el final "ita" por "a", entendido "ita" como diminutivo (laka, lakita).

Schmeling Salas con los prisioneros del Floklor en Arica, decada del ochenta

2.1 Apuntes organológicos

El instrumento musical denominado lakita corresponde a un aerófono de origen aymara perteneciente a la familia del siku[7]. Una característica que mantiene es su construcción en cuanto instrumento constituido de dos partes/mitades que poseen sonidos intercalados y relacionados, los cuales actualmente generan una escala musical diatónica menor natural[8]. Ambas mitades son comúnmente denominadas "primera" y "segunda", equivalentes a la dualidad complementaria ira y arka. Algunos de los principales cambios en el instrumento se pueden resumir en tres elementos: (1) el uso del plástico (P.V.C.) como principal material de construcción en reemplazo de la caña, (2) la desaparición de la segunda hilera de tubos accionadas por soplo indirecto, y (3) la cantidad de tubos que posee cada hilera.

Los lakitas mayores recuerdan haber tocado con instrumentos hechos en caña, los cuales solían ser traídos o comprados en Bolivia (La Paz, Oruro). Los instrumentos recibían cuidados especiales, dado lo delicado del material, las condiciones climáticas y lo arduo del uso que se les daba:

> Antes era pura caña no más. Por ejemplo, para salir a un pueblo, por ejemplo para salir, llevaban tres, cuatro juegos. Porque la caña [es] muy delicado, con el frío se quiebra la caña. Entonces los viejos ¿qué hacían para que no se quiebre? Lo amarraban con nervio ahí al medio y a la punta, algunos lo metían tripa completa: a la sanja, a la grande, metían en tripa. Así lo apretaba y aguantaba así. Siempre los viejos llevaban tres, cuatro juegos. (Nery Ticuna 2014: 20' 14" - 20' 26").

> Entonces qué pasó, que cada vez que se salía se quebraban las cañas. Cualquier salida o alguien se cargaba o… porque siempre la caña se usaba acá, en la cintura, o la usaba bajo del brazo, pa' que se calentara. Entonces ¿qué es lo que pasaba? que se quebraban mucho, y había que andar con pitita o con […] scotch, se ponía el scotch [gesto de envolver el tubo]. (Osvaldo Tobar 2015: 11' 57" - 12' 26").

La fragilidad de las cañas y la creciente dificultad para conseguirlas motivó el reemplazo de este material por el plástico. Este cambio se inició durante la

7.- Proveniente del vocablo aymara sikhum y/o de la onomatopeya siku-siku que se genera al soplar (Elias Ticona, 2014). Su nombre en castellano es zampoña del latín sumponía.

8.- Hemos podido observar que cada agrupación posee una afinación propia, la cual se ha ido estandarizando sobre todo a partir del uso de afinadores electrónicos para la construcción. Las principales tonalidades que hemos podido conocer corresponden a La menor, Sol sostenido menor, Mi menor y Re menor. Sobre este punto podemos agregar que en dos ocasiones presenciamos afinaciones por oído: Nery Ticuna (Lakitas de Cultane) y Armando Vilca (Lakitas de Jaiña Los Chaquetos Internacional).

década del sesenta, momento en que las tuberías de diferentes materiales, y en mayor medida policarbonato de vinilo (P.V.C.), comenzaron a ser empleadas. Un reconocido constructor precursor en este cambio fue don Martín Coya.

> Él había dejado un par de los liko, no de los grandes. Y este caballero… empezaron a salir de estos tubos negros, esos P.V.C. negros, esos cauchos son, no son P.V.C. esos, son blandos estos. Y él con eso se las ingenió, hacer un par […] quizás cómo se las ingenió de tapar: con palos, quizás cómo lo hizo. Total hizo un juego de doce, ya vamos probando y salió bueno. Y de ahí se levantó la zampoña. (Severo Cayo 2015: 11´10”-11´54”).

> Vino Martín como vio que se podía hacer de plástico, él fue el primero que sacó de plástico de corriente, del azul que salió. Él hizo, de que yo recuerdo, un juego primero que lo ocupaba él. Después el segundo juego se lo mandó a hacer mi suegro. Doce no más, eran doce no más el juego […] que eran tapado con madera no más, con madera y pintura lo ponía el Martín. Le ponía la madera bien aprensá y los ponía en agua, pa' que se apretara. Y después la pintaba. Ya de ahí ya salió el P.V.C. (Osvaldo Tobar 2015: 12' 28” - 13' 30”).

Los constructores actuales buscan distintos tipos de tubos, empleando material que encuentran en las ciudades (p. e. tubos que llegan a la ZOFRI[9]) e importando tubos plásticos desde Bolivia y Perú. Esta búsqueda tiene relación con el grosor y el diámetro de los tubos, elemento que incide en las cualidades del sonido[10] que buscan los sopladores: volumen y vibración.

> “Los tubos que hay hoy en día, como está todo estandarizado, son estos tubos salmones que hay [P.V.C. eléctrico de 16 mm.], y muchas veces son muy rígidos y no sirven mucho para la zampoña. Al menos estos tubos [refiriéndose a unos tubos hechos de 'ula-ula'[11]] tienen un poquito menos de grosor y pueden vibrar un poquito más” (Raúl Arenas 2014: 20'36” - 20' 50”).

En la lakita chilena contemporánea también podemos ver la casi desaparición de los denominados resonadores[12]. Hoy son muy pocas las agrupaciones que

9.– Zona franca de Iquique.

10.– Aunque el cambio de material dificulta la construcción del instrumento más pequeño del juego de lakitas, el chuli (el cual ha desaparecido en algunas comparsas), esta situación también ha sido analizada por algunos intérpretes como algo positivo, resaltando algunas facilidades para el emboquillado en la interpretación producto de mantener uno o dos diámetros para todos los tubos, a diferencia de lo que ocurre con los sikus de cañas.

11.– Artículo deportivo y juguete consistente en un círculo hecho de una vara plástica. http://www.t13.cl/etiqueta/ula-ula.

12.– El resonador o segunda hilera, junto con amplificar el sonido principal por la añadidura de un segundo tubo armoniza el soplo agregando un sonido en relación relativa de octava superior, construyendo junto con la hilera principal un sonido doble o dual.

se ven con ellos, a la fecha hemos podido observar el empleo de este tipo de instrumentos en la agrupación lakitas de Mocha, también en la sanja de Carlos Cegarra. Algunos músicos consultados nunca han visto instrumentos con resonador, otros lo conocen pero afirman que nunca se ha usado en lakitas. De todas formas, los cultores más antiguos, además de algunas imagenes a las que hemos podido acceder, nos cuentan que los resonadores eran parte del instrumento. Estos podían ser del mismo tamaño que la primera hilera y con tubos abiertos con un corte diagonal desde la base de nudo vegetal, o bien de la mitad del porte y con tubo cerrado.

La gran mayoría de los instrumentos que se emplean actualmente en las lakitas tiene una cantidad de tubos mayor a la generalmente empleada para el siku: seis para la "primera" y siete para la "segunda". Los pares observados en su gran mayoría fueron de ocho y nueve tubos, y algunos juegos de siete y ocho tubos.

2.2 Interpretación. Roles y configuraciones orquestales

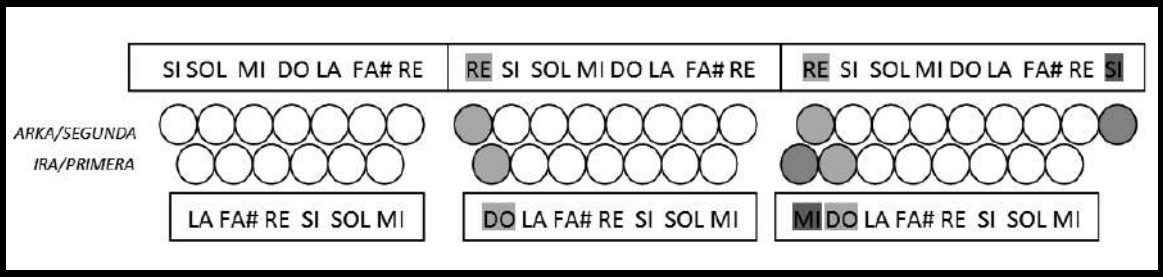
Para la interpretación de las lakitas el ensamble instrumental está integrado por la tropa o juego de zampoñas/lakitas y un set de percusiones: bombo, caja y platillo[13]; y cuando se tocan cumbias se emplean timbaletas acompañadas de tumbadoras y huiro. La interpretación que hacen las comparsas de lakitas permite observar una organización en la cual existen roles y formas de accionar específicos, los que construyen un diálogo entre lenguaje e identidad musical.

Dentro del toque o soplo de la línea melódica se han agregado sonidos complementarios. Estos son usados como "apoyos" que permiten reforzar las armonías, cadencias y cierres de las melodías. Dicha incorporación ha permitido el desarrollo de técnicas particulares en la emisión del sonido lakita. Elementos fundamentales en la interpretación son el soplo[14], el emboquillado y articulación del soplo, relacionados al uso del cuerpo del soplador en relación al largo, diámetro y espesor de los tubos. Los cultores saben que un *liko* y una sanja son instrumentos distintos, y al soplarlos buscan que cada porte suene

13.– Cabe mencionar que tiempo atrás se ocupaba triángulo en vez de platillo, el cual golpeaba todos los pulsos tocados por el bombo. Esto presenta una similitud con la música de agrupaciones urbanas de sikus, como los mistisikus, phusamorenos o sikumorenos, los cuales probablemente influenciaron a los lakitas, presentando algunos elementos en común.

14.– "La técnica empleada para ejecutar zampoñas [...] recae metodológicamente en la emboquillación y el soplido [...] en el campo de las técnicas de ejecución y en la tradición oral, [...] la relacionan directamente con la emboquilladura, movimiento muscular, emisión de aire, vibración, sonidos, tonos,acordes, melodías, etc. [...] la base técnica de la ejecución responde al manejo muscular de la emisión de aire por parte del músico, esto caracteriza notablemente a los ejecutores, que depositan la metodología de la instrumentación en la emboquillación de la zampoña". (Díaz y Mondaca, 1998:79-80).

Instrumentos de cañas con resonadores, izquierda: *Lakitas* de Macaya (Archivo Margot Loyola); derecha: *Lakitas* de Chiapa (Archivo María Ester Grebe)



Comparación de cantidades y disposiciones de tubos en tres modelos de *lakitas* chilenas (sobre tonalidad de Mi menor natural), izquierda: modelo 6–7; centro: modelo 7–8; derecha: modelo 8–9; Se remarca con grises los tubos agregados, destacando la particularidad del modelo 8–9

diferente. Incluso dentro del instrumento, por ejemplo la *sanja*, se soplan de forma diferente los tubos más largos:

> El tipo de sonido [de la sanja] tiene [que] ser 'grueso' […] si son los tubos bajos 'grueso' y bien 'alargado', y si son arriba a media fuerza, para que no chille mucho el tubo […] En la 'segunda' [arka] a los cuatro últimos tubos [los más largos] se les pega fuerte, bien ronquito, tenís que sentir que vibre acá abajo [en la base del tubo] en la 'primera´ en los tres últimos tubos, y al resto suave para que no de un chillido […]en liko es otro sonido, tiene que sonar bien 'silbadito', no sé bien cómo explicarlo… [el chuli] es otro sonido, más finito, puro labio. Sobresale solo y es más vibrada, más sentimiento, más tranquilo, más apasionado. La liko va justo en el tiempo, y la sanja más esperado. En base al par [primera y segunda], debe ser parejo el tipo de toque, pero siempre se va a diferenciar el tipo de tono en las 'caídas' o 'remate' [secciones finales de las melodías], el de la sanja va a ser un poquito más 'alargadito' y 'aguantado' […] Siempre se dice que la 'primera' es la hembra y la 'segunda' es macho. La 'primera' es la que siempre tiene la mayoría de los tubos, la 'segunda' es la que más acompaña o reacciona. Juntas hacen el complemento. (Edinson Quenaya y César Vásquez 2017).

De manera similar a diversas prácticas musicales comunitarias del área cultural andino-amazónica, la interpretación de los distintos instrumentos/portes dentro de la comparsa se realiza de acuerdo con roles establecidos, los que se relacionan a una organización y sonoridad que es conocida, entendida y buscada por los cultores. Los roles musicales, también, tienen ubicaciones espaciales particulares dentro del conjunto que cumplen distintas funciones en el hacer colectivo. Existen diversas formaciones y configuraciones orquestales que dependen de:

- El momento o acción dentro de una festividad. En un pasacalle o en una procesión los sopladores van dispuestos en dos filas detrás de la percusión (bombo, caja y platillo). Al formar filas los pares van organizados adelante/atrás, cuando hay número impar de parejas solamente la pareja que cierra la comparsa se pone frente a frente. Cuando están fijos en un punto (acompañando las mudanzas de un baile, por ejemplo), pueden mantener dos filas, formar un círculo y rotar (primero hacia la derecha, luego en sentido inverso), o formar una medialuna insertando al centro la percusión. Los cambios de formación los señala el caporal mediante el uso de una campanilla.

- La cantidad, variedad y afinación de los instrumentos/portes con que cuenta el "juego" de lakitas: chuli (también llamado requinto), liko (único porte que se repite en dos o más pares dentro de la comparsa), contra, sanja, contra sanja y bajón. Los chuli se ocupan cuando hay por lo menos dos o tres parejas de liko sonando y cuando la afinación de la comparsa es más bien grave (Mi menor por ejemplo). Se suelen agregar para los contrapuntos con otras comparsas.

- La cantidad y cualidad de los sopladores (conocimiento de la interpretación de los distintos instrumentos). Varios cultores han señalado que el número de sopladores para una comparsa completa es de doce personas (tres parejas de likos, una pareja de sanja, otra de contra y finalmente una de chuli o bajón). El mínimo que hemos podido ver han sido seis sopladores. El caporal, que generalmente es el "sanjero o sanja primera" ("primera" se denomina a la mitad ira), va al inicio de la fila cercano al bombo. El primer soplador que se ubica en la fila de en frente del caporal suele ser un liko "segunda" (la mitad arka). Esta primera pareja de tocadores de liko frente a la sanja son denominados liko cantante o liko cantor, pues son quienes generan variaciones de la melodía, interpretando con un margen de creatividad improvisatoria rítmica y adornando armónicamente algunos sonidos dentro de la línea melódica: hacen "cantar" a la melodía y la comparsa.

> El liko cantante es la primera pareja, o pueden ser cuatro, los más hábiles, los que le dan la picardía tanto en el ira como en el arka. Te va adornando, embelleciendo el mismo tema, las terminaciones sobre todo, con harta lengua arriba. No se trata de picar, [sino más bien] darle el gusto (Armando Vilca 2010. En Ibarra 2010b, conversación grabada).

> El liko cantor aquí le llaman en la fila a los primeros. Los dos primeros que hacen los chiris, como adornar más el tema. Adornarlo más, colocarle más cositas (Sergio Sanginés 2010: 12' 21"-12' 34").

- El género musical que se interprete. La conformación sonora que comúnmente se emplea para tocar los géneros más comunes (huayños, cumbias) en la actualidad son: sanja, contra y liko (dos o más pares de este último porte). Los bajones solamente se tocan en los huayños y en músicas de pulso lento (vals, taquirari y marcha fúnebre). El chuli (instrumento construido en una octava aguda respecto al liko) se sumará con un par dependiendo de la afinación general de la comparsa (siempre que no sea en una tonalidad tan aguda) y de la cantidad de tocadores de liko (dado el fuerte volumen que alcanza el instrumento agudo).

Filas y círculos: Arriba, Lakitas Real Juventud. Abajo, Lakitas de Iquique

Contrapunto musical

2.3 Percusión y sentido rítmico

Sin querer agotar el tema en desarrollo, debemos mencionar brevemente otro elemento relevante dentro de la interpretación, relacionado al uso de las percusiones. Existen distintas formas de tocar algunos géneros, así como también hay conceptos que caracterizan el desarrollo del toque de bombo, caja, platillo y –en el caso de las cumbias en algunos grupos– las timbaletas, tumbadoras y huiro. Antes de entrar en detalle vale recalcar la presencia de estos instrumentos en la música lakita de la que hablamos, pues en otras prácticas musicales que comparten la denominación (jiska y jachalaquita/lakita en el Departamento de La Paz, Bolivia) la percusión es diferente, solamente se emplean varios wankaras. Esto otorga a las lakitas chilenas una sonoridad que las diferencia de las lakitas existentes en Perú y Bolivia, emparentables con el sonido de las comparsas de sikuris urbanos (sicumorenos omistisikus, entre otros) y zampoñadas o sikureada (conjuntos de un solo bombo).

Un aspecto originado hace no más de tres décadas ha surgido en la interpretación del bombo, el cual posee particularidades en la forma de tocar ritmos de huayño y cumbia. Actualmente el ritmo de huayño es percutido de diferentes formas, denominadas "parejo" y "sambeado". El toque parejo, que también es entendido y denominado como "trote", suele ser de ritmo constante y pulso ágil, e integra una emiola de tres golpes en los "cierres" (secciones finales de las melodías). El toque "sambeado", que ha sido asimilado por la mayoría de los grupos actuales, recibe su nombre por ser vinculado a la música de "sambos caporales". En lo interpretativo, el "sambeado" recibe influencias de la música de banda de bronces así como también de la música tropical y caribeña, dando al huayño interposiciones de acentos entre la percusión y la melodía. Los músicos asumen esta dinámica como un elemento de la juventud, entendiendo que es una innovación respecto del toque anterior ("parejo"), y que se liga a las expresiones culturales y artísticas de las ciudades del norte chileno.

> Y el huayño se ha ido, como te digo pasó a la evolución de la juventud, después ya no era racaraca [golpea parejo] sino que era: racataca, racataca [golpea ritmosambeado] por el bombo. Y eso pasó quince años atrás cuando entró la juventud y llegó con un huayneado más tropical (Gonzalo Valdebenito 2014: 23' 10" - 23' 47").

El desarrollo de la cumbia interpretada por lakitas da para escribir un apartado entero. Si bien no será nuestro caso, podemos decir que los sopladores relacionan la cumbia lakita mayoritariamente a la música chicha (también llamada música tropical andina). Las ciudades del norte grande chileno han

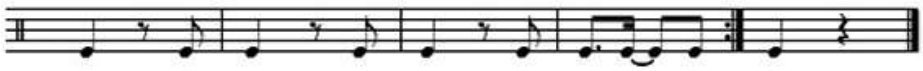
contado con la presencia de distintas agrupaciones y variantes de la cumbia del Perú y Bolivia: los conjuntos se escuchan en las radioemisoras locales y tocan desde décadas en las distintas fiestas de las comunidades del interior. Los lakitas no sólo toman el repertorio, sino que también transforman su forma de soplar y percutir.

"Antes se tocaban más lo que es huayños, taquiraris, pocas cumbias, cumbias 'incaicas' [de grupos como "Los hijos del sol" y "Los Destellos"]. Entonces yo siempre trataba de darle un poquito más 'chispa', escuchaba temas peruanos y los sacaba en zampoña y los llevaba pa' allá. Algunos les gustaban otros no les gustaban, y los que les gustaban tocaban" (Armando Vilca 2010. En Ibarra 2010b: 04' 24" - 04' 38").

En el caso de la cumbia, el ritmo anteriormente se percutía como una secuencia iniciada por un golpe y luego tres golpes seguidos, emulando la línea melódica del bajo:

Transcripción del patrón rítmico del bombo de las cumbias "incaicas".

En las comparsas hoy en día el ritmo base del bombo es iniciado por un golpe y seguido por secuencias de dos golpes:



Transcripción del patrón rítmico actual del bombo de las cumbias.

2.4 Creatividad y Composición

¿Cómo y por qué crean música los lakitas? Según sabemos continuamente aparecen nuevas melodías o "tonos", así como hay creaciones que tienen varios años (décadas) y que aún son interpretadas. Por lo general se preparan y estrenan nuevas melodías para cada festividad junto a un repertorio "histórico" de cada agrupación, existiendo también algunas melodías que han pasado a ser parte del acervo musical general de las comparsas (como el huayño conocido como "San Pedro" o "El legendario", creado por Pedro Vilca).

Dentro de la noción de creatividad entre los lakitas quisiéramos referirnos particularmente a algunas descripciones realizadas por cultores de mayor edad

en relación al proceso de composición de nuevas melodías/tonos. Entre estos, mantiene relevancia la capacidad de percepción e interpretación en relación a ciertos espacios y situaciones del entorno natural para el nacimiento de expresiones musicales. En una conversación que sostuvimos con don Julián García –comunero mayor de setenta años oriundo del pueblo de Jaiña, quien trabajó en la oficina salitrera Santa Laura y fue parte de la comparsa que ahí se creara– comentó el proceso creativo musical entregando información sobre la relación humano-naturaleza:

> Allá en Jaiña hay una cueva grandota, donde se guardan animales, y esa cueva tiene varias hendiduras donde duermen los pájaros. [En] Esas mismas cuevas dentra el viento y empieza a dar sonido [cantando:] uu… uuu…Ooo… pii… va formando soneto, igual a una escala musical idéntica. Me enseñaron eso los 'Larameños'. Los viejitos se iban a sacar las melodías de una cueva con varios hoyos donde también anidaban pájaros. Entonces esos señores se "perdían" en la noche para escuchar sonidos en estos lugares y llegar con un tono. A mí me gustó eso [para componer] yo me separo donde esté silencio. Tengo que escuchar el ratón o algo que esté haciendo el sonido. (Julián García 2014, conversación grabada).

También las melodías han surgido de la inspiración de los cultores en el contexto de las fiestas de sus comunidades. Por su parte Ramón Garrido cuenta:

> Ese lo hice atrás de mi casa en Macaya. Justo estaba amaneciendo, estaba mirando como rompía el día la banda y repartían los ponches afuera de la iglesia. Miraba pa' abajo, porque la gente se puso a trotar a bailar y ahí hice el tema justamente a esa hora, por eso se llama Amaneciendo en Macaya. (Ramón Garrido 2014, conversación grabada).

El rol del caporal, músico que generalmente interpreta sanja primera (ira) y que a la vez dirige el conjunto, también es relacionado a la creación de repertorio, así como también es vinculado a la proyección de las comparsas significadas como agrupaciones musicales y grupos comunitarios familiares. Comenta Armando Vilca:

> La responsabilidad de caporal es harto pesada, harto compromiso, al menos para mí, significa estar con algo de música que no se ha escuchado para entregarle a todos los integrantes cuando llegan aquí preguntando ¿Armando, cuál es el último huayño que hai sacado?¿la última cumbia? […] tengo esa habilidad, la saco altiro. Le doy el caché. Siempre tratando que no me sorprendan. Ahora en esa parte me ayuda mi hijo Milton, […] El caporal tiene que estar en todas. (Armando Vilca 2010. En Ibarra 2010: 07' 08" - 07' 23").

La dinámica desplegada por varias generaciones de lakitas tanto para adaptar y adoptar diferentes músicas como para introducir nuevos elementos sonoros y extrasonoros ha ido configurándose como una característica que permite reconocer un diálogo entre aspectos originarios y externos. La lógica de diálogo entre continuidad y cambio ha influido tanto en la diversificación del repertorio como en las formas de tocar lakita:

> En lo que es el instrumento de la zampoña tiene la diversidad de la persona que le guste y se dedique un poquito, puede interpretar la canción nacional, no sé, ritmo de sinfonía. Es un poquito dedicarse, con el instrumento se puede. (Armando Vilca 2010. En Ibarra 2010, conversación grabada).

Hoy en día cada comparsa presenta creaciones musicales propias junto con versiones de melodías y adaptaciones de géneros musicales tradicionales[15]. Dependiendo de qué comparsa escuchemos las melodías de lakitas a veces presentan más de una versión. Incluso la interpretación puede ser entendida como la revitalización del repertorio (por medio de la performance) de marcadores identitarios que cada agrupación posee, aceptando una idea de apropiación que otorga nuevas formas y variaciones sobre un tema ya creado: el vínculo (en la interpretación de una misma melodía) y diferenciación (por medio de la versión particular) operan en complemento. De acuerdo a nuestra experiencia este sentido de creatividad no es exclusivo de la práctica lakita, es posible observarlo en otras expresiones musicales de tradición comunitaria que poseen elementos formales comunes interpretados por cada agrupación con variantes propias. Algunos músicos refieren a la dialéctica "vínculo-diferenciación" como un punto de equilibrio entre la unidad expresada en la melodía base y las variantes que ocurren en el transcurso de la interpretación de dicha melodía:

> La *liko* tiene su función, la *contra* tiene su función, la *sanja* tiene su función, pero no tiene que perder la esencia del tema, es que es una mezcla entre uniformidad y ¿cómo es la palabra, cuando te van sorprendiendo? sin perder la monotonía pero tampoco sin perder la sorpresa, la novedad. (Edinson Quenaya y César Vásquez 2017).

15.– Sicuriadas, huayños, valses, marchas, dianas, taquiraris, sambos caporales, morenadas, tinkus y tobas. También existen repertorios particulares de algunas festividades y poblados (casarata, tolkahua), junto a una serie de melodías propias de las festividades religiosas patronales (adoraciones, benditos, villancicos).

Conclusiones

Actualmente hay un debate abierto respecto a la condición de la expresión lakita/laquita/laca. Controversia dada en el contexto de su expresión en la ciudad. Por un lado hay una postura que comprende que esta expresión musical se occidentalizó extraviando su vínculo con "lo aymara". Por otro una que la reconoce como una recreación que integra lógicas propias de los Andes centrales en un nuevo espacio urbano. Ambas coinciden en que la revitalización y continuidad de esta música en el actual contexto de Arica-Parinacota y Tarapacá constituyen uno de los principales aportes al patrimonio sonoro-musical del norte grande chileno.

En este artículo planteamos que pese a diversas transformaciones sonoras y extra-sonoras, la práctica musical lakita mantuvo dinámicas propias de su origen rural. Son estas la que la emparentan con el universo de la música sikuri que en este libro el lector encontrará. Sostenemos, además, que esta música se expresa como identidad y lenguaje particular articulada a través de las experiencias corpóreas de quienes la practican, así como también en el recuerdo y relato de los depositarios de aquellas vivencias.

Las transformaciones y continuidades observadas tanto en el instrumento como en la interpretación y en la creación son procesos propios en diversas músicas. Los lakitas de cada generación comprenden y explican de diferentes formas las transformaciones, entendiendo que estas gozarán de permanencia en la medida que logren una sintonía o coherencia con el contexto en que se insertan y entendiéndolas como representaciones de las reinterpretaciones actuales de una práctica tradicional.

> Los dos aspectos son buenos: que se preserve lo tradicional, pero también que se masifique con sus distintos estilos, claro que es bueno, porque de alguna manera tú no le puedes prohibir al joven que tome la zampoña, modernice, saque un estilo propio, no se lo puedes prohibir, si está dentro de su creatividad. Los abuelos diseñaron un modo de tocar, un aspecto… que tuvo renombre, tiene su tiempo, tiene su historia… no puedes parar esa masificación, eso es imposible. Lo que puedes hacer es complementarla, es juntarla, es mostrar a lo moderno de dónde nació. (Aldo García 2014: 40' 4"- 41' 23").

Bibliografía

Averbung, Karen
2012 Interpellation and Performance. The Construction of Identities through Musical Experience in the Virgen del Rosario Fiesta in Iruya, Argentina. Latin American Perspectives, Issue 183, Vol. 39 No. 2: 134-149.

Barth, Fredrik
1976 Los grupos étnicos y sus fronteras. Fondo de Cultura Económica, México.

Brow, James. 1990. Notas sobre comunidad, Hegemonía y los usos del pasado. Austin: Universidad de Texas.

Camara de Landa, Enrique
2003 Etnomusicología.ICCMU: Instituto Complutense De Ciencias Musicales. 572 pp.

Díaz, Alberto y Mondaca, Carlos
1998 Toquen soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las lacas Tarapaqueñas. Revista Percepción, nº 2. Arica: Universidad de Tarapacá, pp. 73- 94.

Díaz, Alberto y Tapia, Marcela
2013 Los aymaras del norte de Chile entre los siglos XIX y XX. Un recuento histórico. Atenea 507.

González, Héctor y Gundermann, Hans
2008 Pautas de integración regional, migración, movilidad y redes sociales en los pueblos Indígenas de Chile. Revista UNIVERSUM. No 23 . Vol. 1.Universidad de Talca, Chile.

Grebe, María Ester
1973 Objetos, Métodos y técnicas de la investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos". En Revista Musical Chilena. Santiago: Universidad de Chile. pp. 05-27.

Martí, Josep
2000 Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales. España: Deriva Editorial.

Ordóñez, Angélica
2008 Migración transnacional de los kichwa-otavalo y la fiesta del Pakwar Raymi. En Torres, Alicia y Carrasco, Jesús. 2008. [coordinadores] Al filo de la Identidad. Migración Indígena en América Latina. FLACSO, Aecid. Quito.

Ponce, Omar
2008 De Charango a Chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile. 186 pp.

Qureshi, Regula
2000 How does music mean? Embodied memories and the politics of affect in the India sarangi. Alberta: University of Alberta, American Anthropological Association, American Ethnologist 27(4): 805-838.

Recasens, Albert [Ed.]
2010 A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano". España: Akal Ediciones. 280 pp.

Segato, Rita
2007 La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad. Buenos Aires: Prometeo libros.

Zúñiga, Sebastián
2011 El trote del caballito. Lenguaje musical del maestro Carmelo Bustos. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile. 115 pp.

Entrevista documental: Lakitas de Arica. Diego Veliz, Arica, 52 min., 2015
-Severo Cayo, Arica 2015: 11'10" -11'54"
-Atilano Baltazar, Arica 2015: 1'17"-1'45"
-Osvaldo Tobar, Arica 2015: 11'57"-12'26" y 12'28"-13'30".
-Atilano Baltazar, Arica 2015: 1'17"-1'45".
-Armando Vilca, Arica 2015: 15'10"-15'30".
-Eduardo Hoyos, Arica 2015: 4'18"-4'29".
-Rodomiro Huanca, Arica 2015: 8'43"-9'22".
-Schmeling Salas, Arica 2015: 8' 06"-8' 09" y 24'44"-25'15".

Entrevista documental: Lakitas. En Tarapacá y la Pascua de los Negros de La Tirana. Alexander Ortega, Miguel Angel Ibarra, Pablo Mardones, Rodrigo Riffo, Victor Choque, 52 min., 2014-2017.

-Aldo García, Lakitas los Karpas de Jaiña,Pica 2014: 9'58"-10'22" y 40'41"-41'23".
-Claudio Campos, Lakitas Hijos de Huarasiña, La Tirana 2014: 13'56"-14'12" y 14'12"-14'29".

-Eduardo Bustillos, Lakitas Real Juventud, Iquique 2014: 39'59"-40' 09".
-Elias Ticona, Iquique 2014 (el testimonio que utlizamos no fue incluido en el documental).
-Julián García, Lakitas los Karpas de Jaiña, Pica 2014: 8'34"-9'06".
-Raúl "Chino" Arenas, Lakitas Contrapunto Musical, Iquique 2014: 20'36"-20'50" y 45'16"-45'44".
-Sebastián Morales, Lakitas Real Juventud, Iquique 2014: 47'44"-47'52" y 47'39"-47'53".
-Ramón Garrido, Lakitas de La Tirana, Iquique 2014.
-Nery Ticuna, Lakitas de Cultane, Iquique 2014: 20'14"-20'26".
-Gonzalo Valdebenito, Lakitas de Iquique Los Imperiales, Iquique 2014: 23'10"-23'47".

Entrevista documental: Llegaron para quedarse. La presencia lakita en Pascua de Negros. Juliana Lumaldo y Pablo Mardones, La Tirana, 17 min., 2010. http://alpacaproducciones.com.ar/Llegaron.html

-Sergio "Checho" Sanginés 2010: 00'00"-00'10" y 12'21"-12'34"

Entrevista documental: Lakitas de Cultane. Comparsa y devoción en el altiplano. Miguel Ángel Ibarra, Cultane 2010. https://www.youtube.com/watch?v=9i4iW3a0An8&t=6s

-Nery Ticuna, Cultane 2010.

Entrevista documental: Lakitas de Jaiña Los Chaquetos Internacional. Miguel Ángel Ibarra, Iquique 2010b. https://vimeo.com/12298865

-Armando Vilca, Iquique 2010: 04'24"-04'38" y 07'08"-07'23".

Entrevista Víctor Choque, Gabriel Pino y Miguel Ángel Ibarra.
-César Vásquez y Edinson Quenaya, Lakitas Revelación Andina, Iquique 2017.

Sitios web

https://es.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%B3n_de_Arica_y_Parinacota#-Creaci.C3.B3n_de_la_nueva_regi.C3.B3n / Sobre la creación de la región de Arica y Parinacota (2007). Consultado el 23 de abril de 2017.

http://www.t13.cl/etiqueta/ula-ula / Sobre el artículo ula ula. Consultado el 2 de mayo de 2017.

LOS AYARACHIS DE CHUMBIVILCAS: Sobrevivencias prehispánicas

Carlos Sánchez Huaringa | karlos_202@hotmail.com

Paul Huarancca Parco | qantucha@gmail.com

Resumen

Los ayarachis de Chumbivilcas (Cusco, Perú) son conjuntos de flautas de Pan cuyos caracteres etnomusicológicos propios vienen del tiempo y pueblo puquina antes de la expansión del aimara y, más aún, del quechua. Se trata de pequeñas y selectas agrupaciones que formaban parte de rituales de conexión con espacios supra humanos, actuando como agentes cuasi religiosos frente a divinidades andinas de Periodo Seco. Asimismo, como instrumentos performativos en la construcción del futuro, debieron participar en rituales propiciatorios y otros relacionados con el pasaje a otras dimensiones de la vida (y muerte), por lo que después de la imposición colonial se anexaron, también, a rituales sacros pero esta vez cristianos. Por otro lado, su instrumento musical, el aerófono, llamado también ayarachi, es una flauta de Pan para un solo tocador siendo contrario al conocido siku dual (para dos tocadores) y por el conglomerado de atributos que posee, hace que sea un tipo o modelo tan o más importante que el siku.

Palabras clave: *Ayarachi, Puquina, Chumbivilcas, flauta de Pan.*

Abstract

The ayarachis of Chumbivilcas (Cusco, Peru), are sets of Pan flutes whose ethnomusicological characters demand that they are traditions of the time and Puquina people, before the expansion of the Aymara and even more of the Quechua. These are small and select groups that were part of rituals of connection with suprahuman spaces, acting as quasi-religious agents against the Andean divinities of the Dry Period. Likewise, as performative instruments in the construction of the future, they had to participate in propitiatory rituals and others related to the passage to other dimensions of life (and death), so after the colonial imposition they were also annexed to sacred rituals but this time Christians On the other hand, his musical instrument, the aerophone also called ayarachi, is a Pan flute for a single player (unitary) being contrary to the well-known dual siku (for two players) and for the conglomerate of attributes that it possesses, makes it a type or model as or more important than the siku.

Keywords: *Ayarachi, Puquina, Chumbivilcas, Pan flute.*

Introducción

Ayarachi es una denominación genérica que refiere a 1) conjuntos de flautas de Pan colectivas asentados en puntos específicos del antiguo Kollasuyo, 2) a los músicos integrantes de estos conjuntos, 3) a los instrumentos de viento que usan estos conjuntos y 4) a la música o género musical propio de estas agrupaciones. Usando la primera mención, señalamos que de los conjuntos de "zampoñas" o flautas de Pan etnográficas del Perú profundo, uno de los menos estudiados y difundidos, son los conjuntos de ayarachis existentes en la provincia de Chumbivilcas en el departamento del Cusco, Perú. Estos conjuntos se ubican en muchas comunidades campesinas de algunos distritos exclusivamente en esta provincia.

La provincia de Chumbivilcas está ubicada al extremo suroeste de la región Cusco en una zona agreste alto andina aún de difícil acceso. Oficialmente, fue creada el 21 de junio de 1825; cuenta con 8 distritos, siendo su capital Santo Tomás. Colinda por el norte con las provincias de Cotabambas, Paruro y Acomayo del Cusco y la provincia de Abancay, Apurímac. Por el este, con las provincias de Canas y Espinar del Cusco. Por el sur, con el departamento

de Arequipa y por el oeste, con los departamento de Apurímac y Arequipa. En ninguna de las provincias colindantes se encuentran conjuntos de ayarachis o de otros tipos de flautas de Pan. Dentro de la provincia existen agrupaciones de ayarachis en los siguientes distritos de la provincia de Chumbivilcas: Santo Tomás, Colquemarca, Llusco, Chamaca, Quiñota y Livitaca; los distritos que no cuentan con dichas agrupaciones son Ccapacmarca y Velille. El difícil acceso entre comunidades campesinas y distritos hace imposible un registro puntual; esperamos lograrlo más adelante.

El profesor Miguel Álvarez dice que, semánticamente, "Chumbivilcas" proviene del vocablo *chumpivilcas* o *chumpi huillcas* que en lengua quechua significa "hombres aguerridos vestidos de color marrón". Posiblemente, en tiempos prehispánicos, estos vestían de ese color por el uso de la lana de la alpaca para diferenciarse de las otras poblaciones (Álvarez 2000). Por otro lado, el expediente del Ministerio de Cultura acerca del tema señala que, de acuerdo a Luis E. Valcárcel, en esta región habitaban los *allkawisas* que quiere decir algo así como gente de "altura o paraje solitario y fríos de la cordillera" (p.14). Se indica, además, que en estos lugares se "hablaba un idioma propio" al que llamaban "el chumbivilcano" (p. 15) el cual, según el lingüista Rodolfo Cerrón Palomino, sería el puquina[1].

Por gestión de la Dirección Regional de Cultural de Cusco, el "ayarachi de Chumbivilcas" fue declarado patrimonio cultural en el 2011 con Resolución Viceministerial N° 413-2011-VMPCIC -MC donde se señala que se declara Patrimonio Cultural de la Nación a los ayarachis de esta provincia, con el nombre de "ayarachis de Chumbivilcas"[2]. Entre las consideraciones de tal Resolución se lee lo siguiente:

> Declara Patrimonio Cultural de la Nación a la música y danza del ayarachi de Chumbivilcas, del departamento de Cusco (…), es una danza fúnebre de origen prehispánico de características lúgubres y con alto contenido ceremonial. Es interpretada por un conjunto particular de ejecutantes de antaras o zampoñas, (...) el sonido de las antaras se acompaña con la ejecución de grandes tambores o bombos, también llamados caja o wankar, que le dan ritmo a la danza.

1.– Entrevista personal con Rodolfo Cerrón Palomino.

2.– Nombre completamente aleatorio, pues, no existe una denominación popular de esta naturaleza. Estos conjuntos se denominan como la comunidad a la que pertenecen, y Chumbivilcas no es una comunidad campesina, sino, el nombre de la provincia.

Para tal fin, la Dirección de Investigación y Catastro del Ministerio de Cultura de Cusco, con la participación del antropólogo José Mosocos Villarreal, presentan un voluminoso expediente que contiene pocos aportes en el tema de los ayarachis. No se trata de una obra etnomusicológica como la que se hubiera ameritado para tal mención. No es, tampoco, una obra etnográfica que mucho nos hubiera ayudado en la presente pretensión. Se señala, por ejemplo, que "…el origen de la danza Ayarachi se ubica en el periodo transicional y violento de la conquista española cuando las huestes funestas de Pizarro invadieron el Cusco y se apoderaron de la capital incaica (…) el ayarachi es la expresión musical de un rito autóctono de origen Quechua" (MC 2010: 34). Argumentaciones que no contienen rigurosidad investigativa.

1. Los ayarachis de Chumbivilcas en extinción

Iniciamos viajes al Cusco en el año 2013 con el objetivo de obtener información sobre estos conjuntos y observamos que representaban testimonios culturales de nuestro gran pasado andino de valor inconmensurable. Al parecer, el "agreste" contexto geo cultural había permitido la conservación y continuidad de estas agrupaciones, sin embargo, advertimos que se encontraban en franco proceso de desaparición. Los testimonios de gente conocedora de la cultura (profesores, artistas, ex alferados, etc.) señalan que hace algunas décadas los ayarachis solían tener mayor presencia en las diversas festividades.

Pero actualmente esta tradición ha desaparecido en varias comunidades y en otras viene desapareciendo[3]. En todos los casos, nos hemos dado cuenta de que estos conjuntos tienen como integrantes solo a personas de la tercera edad (en su mayoría ancianos) quienes lamentan que las nuevas generaciones no se comprometan con esta tradición[4]. Este lento y lamentable proceso nos recuerda a las "leyes del Folklore" que, según Morote Best, valida la desaparición de una expresión o su reconstitución y vigencia bajo otros formatos. Un ejemplo clarísimo es el siguiente: hacia el año 2013 tuvimos contacto con un integrante de los ayarachis de la comunidad de Llique (Santo Tomás), pero,

3.- Entre los diferentes motivos que influencian el lento declive de los ayarachis, podemos mencionar: a) El ingreso de nuevos estilos musicales que impactan en el gusto musical popular, b) la asimilación –desde tiempos coloniales–, de los cordófonos para la realización musical de sus pobladores y, en la actualidad, de los diversos electrófonos, c) la injerencia de nuevos y radicales grupos religiosos evangélicos que influencian en el comportamiento social dentro de las comunidades.

4.-Sin embargo, tengamos en cuenta que tradicionalmente, debido a su "responsabilidad social" ("carácter sacro" diremos más adelante), estos conjuntos debían ser integrados por varones adultos y en poco número (no más de una docena).

para el año 2016 este ya había fallecido. De los demás miembros solo quedaban unos 3 y los hijos de todos ellos, ya mayores, no habían aprendido a ejecutar el ayarachi. Hoy en día no existen ayarachis en esta comunidad. Este mismo proceso ha sucedido en Puno a lo largo del siglo XX según Cuentas Ormaechea (1982)[5].

De esta manera, en los distritos que conforman la Provincia de Chumbivilcas, cuando se busca saber de estos conjuntos, nos encontramos con pobladores que, en su mayoría, desconocen de los ayarachis. No solo es desacertado preguntar a los pobladores, sino que además, con preocupación observamos que casi ninguna Municipalidad tiene en sus oficinas de cultura o turismo informes pertinentes, menos pormenorizados y algunos ni siquiera saben acerca del tema del que se les pregunta. Allende de no poder encontrar publicaciones con las costumbres de sus poblaciones, directorios, referencias y menos aún investigaciones específicas; problema estructural y de política cultural.

Así llegamos el año 2013 a Santo Tomás, capital de Chumbivilcas y luego realizamos varios viajes en algunos casos infructuosos, como en el 2014 que arribamos al distrito de Colquemarca donde algunos funcionarios de la alcaldía nos habían informado que los ayarachis iban a participar en la fiesta de la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre. Logramos estudiar a conjuntos de ayarachis como el de la comunidad de Curpiri (distrito de Colquemarca), registramos sus instrumentos musicales y grabamos, también, su repertorio. En el mismo distrito pudimos registrar un grupo de instrumentos pertenecientes a un conjunto ya extinto. A pesar de ello, el guía del grupo, el Sr. Isidoro Ordoñes de 89 años, nos facilitó sus ayarachis (instrumentos). Este mismo Municipio había organizado el año 2011 un Encuentro de Ayarachis al cual asistieron solo cuatro conjuntos del distrito y felizmente pudimos acceder a grabaciones caseras de dicho único evento, puesto que no se volvió a realizar otro similar. Lo mismo sucedió el año 2015 cuando viajamos al distrito de Quiñota donde se había realizado un similar Festival de Ayarachis en el contexto festivo del "Año Nuevo Andino" y fiesta patronal "San Juan" (mes de junio). Nuevamente, la mala fortuna nos acompañó; pues, la Municipalidad había decidido no volver a organizar este encuentro. El motivo: la poca convocatoria que tiene. De todos modos, ese año pudimos grabar a los ayarachis

5.– Flores Ochoa manifiesta que los ayarachis "en época pasadas tenían un área de dispersión mucho más amplia" mencionando que, por ejemplo, estos existían en el ayllu Jila del distrito de Asillo, provincia de Azángaro en Puno. Cuentas Ormaechea por su parte señala que existían ayarachis en el distrito de Coasa de la provincia de Carabaya y en las islas de Taquile y Amantaní donde han desaparecido. "También suele presentarse en Arapa (Azángaro) y Cupi (Melgar) (...) también hay referencias de que existía en la provincia aymara de Huancané actualmente ya no subsiste" (p. 82).

de la Comunidad de Pumallacta y estudiar los ayarachis (instrumentos) de la comunidad de Huañacahua.

A diferencia de otros conjuntos de flautas de Pan en el territorio andino, los ayarachis no tienen un evento que los aglutine, como una festividad a la cual asistan masivamente. Cada conjunto actúa muy particularmente dentro de su territorio comunal o distrital, salvo por algunos excepcionales concursos o festivales organizados en estos últimos años por las municipalidades de Santo Tomás, Colquemarca y Quiñota. De tal manera que en la actualidad estos se presentan principalmente en fiestas religiosas del pueblo (santos patrones) y ocasionalmente en rituales ganaderos. Estos espacios de participación obviamente se han constituido a lo largo del régimen colonial a nivel de todo el mundo andino. Así tenemos, por ejemplo, que los ayarichis de Yamparáez (Bolivia) actúan en "… fiestas dedicadas a los diferentes santos católicos que rigen el orden social y cósmico e influyen en la conservación de la vida."[6]

2. La modalidad del ayarachi: Tipología

Dentro de la variedad de conjuntos de flautas de Pan en el mundo andino, reconoceremos con mucha especificidad el tipo, variedad, modelo o *modalidad ayarachi*. Dentro de esta modalidad serán incorporados muchos conjuntos que, a pesar de ser denominados o autodenominados con otros nombres, por sus características externas visibles serán agrupados bajo esta tipología.

Los conjuntos de ayarachis se asientan hasta hoy a lo largo de una gran área altiplánica que actualmente ocupan los países de Perú, Bolivia y Chile y es seguro que fueron sus lugares originarios desde hace cientos de años. Todo este sector fue el asiento del mundo aimara o kolla, por lo que se cree que los ayarachis tienen estos orígenes, desestimando anteriores asentamientos humanos como el Puquina. Habiendo sido un espacio de encuentro intercultural lingüístico en el pasado precolombino, la denominación general de ayarachis y su constitución en sí, habría ido variando a formas locales o regionales como suri sikus, mimula, kallamacho, sicuras, etc., en los que seguro la participación de las culturas y lenguas puquina, aimara y quechua han incidido en sus formas. Sin embargo, debido a que todas estas agrupaciones presentan fundamentales patrones externos, las podemos emplazar bajo una misma tipología a la que podemos seguir denominando ayarachi.

6.- http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-pujllay-y-el-ayarichi-musicas-y-danzas-de-la-cultura-yampara-00630

Instrumentación.- Todos los conjuntos de ayarachis usan el bombo modelo wancar o wancara, llamado también, "caja" y la "zampoña" de "modelo antara". 1) El único instrumento percutivo que se utiliza es el membranófono denominado por los españoles "atambor" o "caja" (figura 1a y 1c) y cuya denominación originaria parece haber sido *huancar (wancara)* o *huancartinya* de doble membrana (de llama o vicuña), sin duda uno de los modelos antiquísimos de las sociedades prehispánicas que observamos nítidamente entre los mochicas (figura 1b). 2) Los conjuntos de ayarachis se caracterizan por hacer uso de la flauta de Pan de modelo unitario al que definiremos como "de ejecución melódica individual y orquestación colectiva". Se trata de una flauta de Pan de "modelo antara", no actúa en "pares complementarios" (como el siku), pero si grupalmente (figura 2). Salvo específicas excepciones como los ayarachis de Lampa y de Sandia[7]. Por ello, siendo el instrumento musical, base de la constitución y caracterización del conjunto, este se diferenciará (y se "opondrá") de la *modalidad sikuri*.

Asientan su orquestación musical en el uso de familias, cortes, alturas o tamaños de ayarachis. Estos son de tres tamaños que se encuentran separadas por "octavas", es decir, todas van en proporción de dos a uno: el *ayarachi mama* es el doble de la *malta* y este el doble del *chilli* (figura 10). Este tipo de

Figura 1) El wancar o tinya o wancartinya es un membranófono que viene de los primeros tiempos precolombinos como vemos en la cerámica mochica (figura 1b: Museo Larco) que ha permanecido en uso con los ayarachis bajo la denominación hispana de caja y tambor (figura 1a y 1c: Fotografías de los autores).

7.– Es necesario ahondar en el porqué de esta excepcionalidad, pues tenemos la impresión que el modelo de "zampoña unitario" es mucho más antiguo y representativo que la "zampoña dual", que si bien puede tener la misma o mayor antigüedad, su masificación se potencia recién en el siglo XX y en sectores mestizo-urbanos, dejando la presencia del anterior modelo en zonas periféricas alto andinas.

orquestación lo podemos observar en la sociedad nazca, se trata entonces de otra continuidad andina desde los primeros años de nuestra era. (figura 13).

Musicalización.- Estos conjuntos de ayarachis habitan en zonas aún "recónditas" o de "refugio" como señalaba Flores Ochoa a mediados del siglo XX. Las transformaciones socio-culturales repercuten indefectiblemente en el concepto y práctica de la música de sus pobladores, se re-construye así el sentido sonoro y esto debe haber ocurrido a lo largo de estos siglos de alta presencia sonora occidental y el gusto por los cordófonos en Chumbivilcas. A pesar de ello, estos conjuntos nos trasladan fácilmente al pasado donde la sonoridad y sus componentes materiales (como el bombo y el ayarachi) parecieran haberse perpetuado en el tiempo, expresando sentidos y colores sonoros que nos permiten distinguir "lo andino" de "lo occidental", por ejemplo, el "sistema musical pareado" (que describiremos más adelante). Se percibe una especie de "despreocupación" por la estética musical homogenizante en el instrumento y en tocar (afinación, tiempos y fuerza), en el desinterés por el desplazamiento homogéneo (bailar o moverse todos al mismo tiempo y nivel); todo esto nos habla de una prehispánica persistencia andina.

Por ello, es razonable que sus instrumentos no sean temperados y, aunque sus melodías pueden ser ya mestizas, hay huellas del tiempo prehispánico; por ejemplo, en la persistencia del género *qashua*. Este exquisito género musical – danzario, muy mentado por los cronistas españoles, es conservado por estos ayarachis (también por los conjuntos de antaras de Huanta, Ayacucho llamados "chunchos").

Indumentaria: las monteras.- Todos los conjuntos de ayarachis de Perú, Bolivia y Chile visten peculiares monteras (*phurus*, penachos o plumajes). Estas se construyen sobre un sombrero campesino de paño en el cual se han atado

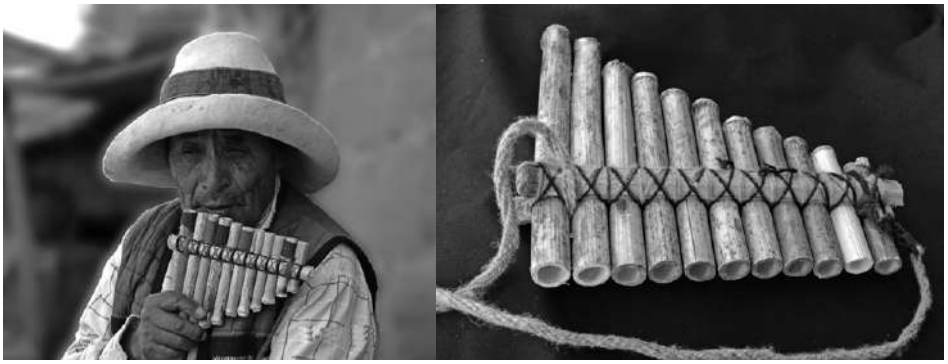


Figura 2) El ayarachi individual (el instrumento) posee la escala musical necesaria para que un solo tocador pueda hacer toda la melodía, empero requiere de tres tamaños (registros, cortes) para orquestar el grupo.

8.– Las monteras fueron usadas en el tiempo prehispánico con fines principalmente estéticos y de distinción jerárquica. Esta diferenciación estaba basada en la exuberancia o simplicidad de la prenda.

plumas de aves de cóndor, suri, wallata o parihuana. Las monteras parecen reflejar algún simbolismo con el cóndor, ave que encarna poder y prestigio en los andes: "El cóndor como el suri eran símbolos sagrados de las lluvias, tormentas y nubes" (Paredes s/f: 124). El uso de estas monteras sería, también, herencia de antiguas prácticas prehispánicas como los mochica y nazca quienes ya las usaban buscando absorber o impregnarse de los atributos de los animales de su referencia. También se encuentra el simbolismo jerárquico y el sentido estético.

Simbolismo del cóndor.- La montera del ayarachi tiene motivos del cóndor (*vultur gryphus*), majestuosa ave andina que representa poder, prestigio y nobleza entre los animales andinos, una especie de "Apu Kuntur o Mallku", mensajero o nexo entre los dioses y los hombres. En el caso de los ayarachis de Lampa esto es inequívoco, pues inclusive realizan un ritual durante sus actuaciones representando el acto de carroña de los cóndores[9]. Pero en el caso de los ayarachis de Chumbivilcas esta relación parece ausente entre los mismos actores, dado que ninguno pudo confirmar esta referencia; sin embargo, es repetido por algunos académicos como Ramiro Cárdenas (2014) que señala que "la indumentaria utilizada por los músicos representa al cóndor…" (p. 98) y por el Ministerio de Cultura en su expediente dice "…tiene simbolismo relacionado con su carácter fúnebre y alusivo al cóndor como un animal totémico." (p. 36). Posiblemente, esta relación sea cierta lo que supone una deificación también del ayarachi puesto que en nuestras sociedades precolombinas el cóndor tenía un simbolismo de poder y jerarquía debido, posiblemente, a su vuelo de altura y gran tamaño.

Indumentaria: las capas.- Sobre los hombros cuelgan, cual capa, un manto largo ("pañolón" o *yaqollo*) que llega a diez centímetros del suelo; puede tratarse de una frazada, de un poncho desdoblado o de un gran manto pesado construido especialmente para ese fin. Estos pueden ser de variados colores, tamaños y formas; en Chumbivilcas el poncho de uso cotidiano se convierte en capa o, como en otros casos, es el mismo poncho que ha eliminado el uso de las capas. Estas capas de los tocadores nos recuerdan nuevamente a las imágenes iconográficas de los músicos de "antaras" mochicas y nazcas.

9.– Es posible que el performance de carroña que realizan los ayarachis de Lampa sea una evocación del beneficio simbólico que significa que el cóndor se coma a las alpacas o llamas de los comuneros. En el altiplano, la "creencia popular" considera "de buena suerte" que el cóndor dé caza a los animales domésticos pues esto repercutirá más adelante en bonanza, es como si el Apu Mallku o Kuntur se hubiera alimentado por lo que no es una desgracia alimentar a una divinidad y más aún, se espera que este retribuirá lo tomado: "… el cóndor es un animal que finalmente ayuda a la producción. Los lugareños comentan que cuando el cóndor o el águila se come un cabrito o corderito, es "señal de buena suerte", es decir que el productor puede predecir un aumento en su producción" (Mamani 2009: 170)

Antigüedad y "aislamiento".- Flores Ochoa, para mediados del siglo XX, ya consideraba que estos conjuntos debían su continuidad al hecho de encontrarse en "zonas aisladas" o "de refugio", vale decir, en zonas alto andinas. De acuerdo a Cuentas Ormaechea, los ayarachis de zonas mestizas fueron desapareciendo, por lo que podemos colegir que gracias a esta "barrera protectora", aún podemos observar conjuntos de ayarachis en Chumbivilcas. Arnaud Gerard reafirma que uno de los rasgos de estos conjuntos es su carácter "no occidental": "…estos ayarachis / ayarichis de la parte andina de Bolivia no son urbanizados ni criollizados, son autóctonos, rurales de las comunidades nativas y probablemente son el reflejo de tradiciones anteriores a la Colonia…" (Comunicación virtual). En el caso de los ayarachis peruanos, muchos han desaparecido producto del desencuentro cultural desde la colonia o se han readaptado como es el caso de los ayarachis de Sandia, Paratía y Taquile.

En el caso de los ayarachis de Sandia, Idelindo Mamani Chambi nos relata que en su comunidad, Ura Ayllu, estos habían, prácticamente, desaparecido para mediados del siglo XX. Recuerda haber visto cuando niño a los ayarachis; en su juventud, junto a otros jóvenes de su comunidad se interesaron por estos desaparecidos conjuntos y lograron dar con un ex integrante (Sr. Francisco Ccataique) quien tenía guardado un ayarachi (instrumento), el de mayor tamaño y bajo sus indicaciones lograron construir los de demás tamaños. Luego recuerda las melodías que aún tenía en la memoria y también la forma de vestir. Es así que los jóvenes vuelven a darle vida al ayarachi que había estado extinto por mucho tiempo en la comunidad de Ura Ayllu en la provincia de Cuyo Cuyo, Sandia. Luego es desarrollado y con sus propias características, tal como se le conoce actualmente.

En el caso de Paratía, el mismo Flores Ochoa señala hacia la mitad del siglo XX que los ayarachis "es música que carece de danzarines" habían hecho "introducciones por insinuación de personas ingenuas y de buena fe, con el objeto de causar favorable impresión en los jurados calificadores, de los mal llamados y peor organizados concursos folklóricos..." (pp. 70-71) refiriéndose al cuerpo de danzarinas que habían constituido. Entonces nos habla de introducciones mestizas o "modernas" por lo que podrían haber estado realizando esta práctica ya mucho antes, posiblemente una de ellas sea la adopción del "siku dual complementario" en desmedro de los ayarachis individuales que aún les caracteriza a los que parecen estar más "aislados". En el caso de Taqui-

le, algunas versiones de conocedores nos indican que los antiguos ayarachis de esta isla (Cuentas 1982), no habrían desaparecido, sino que dieron paso a los actuales "sikuris de Taquile", adoptando posiblemente el siku dual complementario, pero conservando el uso de sus bombos y monteras de modelo ayarachi.

Prácticas musicales.- Los ensayos musicales pensados en la búsqueda de calidad y homogeneidad sonora e interpretativa, vuelven a ser un modelo occidental que no ha calado en estas agrupaciones; fundamentalmente porque "la música" no es considerada una labor exclusiva, sino parte de los diferentes momentos de la vida. Por ello, se distingue una espontánea participación, no existen por lo tanto ensayos programados a lo largo del año, sólo previo a la participación del grupo. No son conjuntos de animación de fiesta, es decir no actúan, sino son parte del rito y de la fiesta, y aunque pueden salir a tocar a donde se les llame (contratos), se encuentra ausente la razón lucrativa y no se observa la noción de "profesión del músico". A esto le podemos sumar la ausencia del canto, se trata de conjuntos musicales tradicionales; el canto tiene que ser una inclusión moderna (Flores Ochoa 1966).

Nombre de los conjuntos.- Otro punto que reafirma esta antigüedad son los usos y costumbres de nombrar a sus agrupaciones. En este caso ayarachi (igual que sikuri) es un término aglutinante; significa tres cosas: el tocador, el género musical (función o carácter musical) y el instrumento musical. En el mundo mestizo urbano estos elementos suelen desligarse y autonomizarse en la denominación. Por otro lado, no existe la costumbre de buscar un nombre específico (o "artístico") para autoidentificarse como agrupación. En la actualidad es muy común en toda el área andina que los grupos artísticos se asignen un nombre que proyectarán en el campo musical generándose así una serie de atributos. Pero los ayarachis se siguen reconociendo como parte integral de la comunidad por lo que se asumen su representatividad y toman de ellos el nombre cuando haya necesidad de distinguirse; por ello es muy seguro que en la comunidad solo existe un conjunto de ayarachis.

Género y número.- Las flautas de Pan en el mundo andino, tradicionalmente son ordenas de acuerdo con las relaciones o visiones del género: "… los sikuris iniciarían su "actividad musical" en mayo (…) cuando se inicia una nueva etapa, la de tiempo masculino (tiempo seco) tiempo de este tipo de instrumentos y música dedicada a los Apus…" (Ponce 2007: 159). Los ayarachis se encuen-

tran más próximos a esta estructuración con la participación exclusiva de varones en su conformación musical y el tiempo en el que participan. Lo mismo se observa en la ausencia de un cuerpo coreográfico femenino moderno[10]. Sin embargo, hallamos que el conjunto de Curpiri había incorporado una mujer exclusivamente para el canto, ella no toca ni viste como los ayarachis. En los demás casos no existe la mujer como parte integrante de estos conjuntos ni como tocador ni como cuerpo danzario.

Por otro lado, la conformación numérica de estos conjuntos suele ser de tres parejas, número que está directamente relacionado a los pares complementarios, vale decir dos tocadores por tamaño de ayarachi; lo mismo sucede en Bolivia, donde los conjuntos de mimula por ejemplo suelen ser 2 o 3 parejas, y el ayarichi de Tarabuco (Chuquisaca) "está basada en el simbolismo del tawa (numero 4), 4 ayarichis, 4 hombres músicos..." (Arnaud Gerard, comentario virtual). De la misma manera, en Chile, donde los sicuras (ayarachi) tradicionalmente no pasan de ser más de 6 parejas[11]. El incremento de integrantes es propio de los grupos mestizos y citadinos como los sikuris y sikumorenos.

Hipótesis.- De acuerdo a las tipologías, los conjuntos que comparten o se asemejen en los elementos centrales de su estructura, pueden ser definidos como del mismo tipo o género, en este caso: ayarachis. De tal manera que, aunque tenemos conjuntos de flautas de Pan con denominación o autodenominación variada, podemos centralizarlas bajo esta tipología. En el caso peruano encontramos ayarachis en la provincia de Chumbivilcas (Cusco) en los distritos de Santo Tomás (comunidad de Llique), Colquemarca (comunidades de Yauyinco, Curpiri, Huaylla huayla y Ututa), Llusco, Chamaca (comunidades de Collage y Conchaccollo), Quiñota (comunidades de Pumallacta y Huañacahua) y Livitaca (comunidad de Huaylla huaylla). En el departamento de

10.– Estamos seguros que en el caso que sucede lo contrario es por la influencia de los contextos urbanos modernos o de las políticas culturales de festivales y concursos. Por ejemplo para el caso de Paratía, Flores Ochoa señala que "Los ayarachis (...) carece de danzarines. Ni varones, ni mujeres acostumbran bailar a sus sones, es para escuchar, no para danzar (...) las comparsas mixtas, de hombres y mujeres, que se presentan fuera de Paratía como en los escenarios de las grandes ciudades (...), no son sino introducciones hechas por insinuación de personas ingenuas y de buena fe, con el objeto de causar favorable impresión en los jurados calificadores, de los mal llamados y peor organizados concursos folklóricos. Sólo en estos espectáculos prefabricados es posible ver ayarachis con bailarines" (p. 71). Lo mismo vienen sucediendo en la actualidad con el conjunto de ayarachis de Huaylla Huaylla quienes en su presentación en la fiesta de la Candelaria de Puno el año 2016 presentaron un cuerpo danzario femenino moderno.

11.– Sin embargo, hay que tener en cuenta que en la actualidad los sicuras en el caso de Chile, algunos tienden a un crecimiento numéricos de integrantes, lo mismo debe haber sucedido con los ayarachis de Lampa y Sandia (Puno) y vienen sucediendo en los ayarachis de Huaylla Huaylla (Chumbivilcas) que es el único conjunto de esta zona que suele hacer presentaciones en diversos lugares como la ciudad del Cusco, Puno y Lima, de cuya experiencia vienen asimilando esta idea del crecimiento numérico de integrantes y del cuerpo coreográficos de mujeres danzando a su compás homogéneamente.

Puno en la provincia de Lampa (comunidad de Paratía), provincia de Sandia (en Sandia, Patambuco y Cuyo Cuyo), en Carabaya aunque todos hayan desaparecidos, según Cuentas Ormaechea (1982), existían en las comunidades de Coasa, Ayapata y Usicayos. En el caso de Azángaro en Arapa, Asillo y Santiago de Pupuja, también, desaparecidos. En Melgar, en Cupi y Llalli, también, desaparecidos. En Taquile e Isla de Amantaní, según Cuentas Ormaechea, también, desaparecidos; aunque según César Suaña estos son los mismos que actúan hasta ahora sólo con algunos cambios. Finalmente, consideraremos, de acuerdo con nuestra tipología, a los kallamachos de Conima (Puno) que serían también una variedad de ayarachis.

En Bolivia los encontramos con la denominación de *waylis* en la región de Tapacarí, Arque e Independencia en el departamento de Cochabamba; como *mimulas* en la Paz, en la provincia de Aroma y *arachi* en las provincias de Loaysa, Pacajes, José Manuel Pando y Gualverto Villarroel; como *ayarachis* en la provincia de José María Linares en Potosí; como *ayarichis* en el departamento de Chuquisaca en la provincia de Yamparáez; como *suri siku* o *sikura* los encontramos en Cochabamba. De igual manera, en la región nortina de Chile, actual territorio aimara, encontramos un tipo de ayarachis con la denominación de *sicuras* en los sectores de Isluga, Cariquima, Cancosa, Apamilca, Enquelga y Colchane (Tamarugal, Tarapacá). (Ver: cuadro 1 y figura 5)

Allende que sus funciones o caracteres expresivos (mensaje) sean diferentes en la actualidad (guerreros, festivos, propiciatorios, etc.), pueden ser agrupados en esta tipología (cuadro 1). Entonces, tenemos que los ayarachis estaban presentes en gran parte del altiplano en tiempos preínca y posiblemente estos tuvieron razones o roles diversos que aún se puede observar en la actualidad. Por ejemplo, nos dice Cavour (2009) que el ayarachi es una "…danza ceremonial guerrera, de origen precolombino, conocida también como phukuna o phukunero que se acompaña con sicus del mismo nombre y bombos." (p. 17). Luego señala que el kallamacho es "Música de ritmo marcial que se toca en los matrimonios acompañando con sicus y bombos…" (p. 85). Mientras que el mimula sería "Música del tiempo pe hispánico que era parte de un ritual agrícola para atraer las lluvias…" (Ordoñez 2013); e igual se dice que el sicura en el caso de Cariquima (Chile) forma parte de los rituales propiciatorios para la lluvia[12]. Según Leonidas Cuentas (1981), el kallamacho "es una danza cere-

12.– Documental: Serie pueblos originarios aymara.

3a

3b

3c

3d

Figura 3) Tipología ayarachi: 3a) ayarachis de Paratía, Lampa, Perú (foto: Carlos Sánchez), 3b) Aarachi de Mik'ulpaya, Potosí, Bolivia (foto: Arnaud Gerard), 3c) Ayarachis sicuras de Villa Blanca, Tamarugal, Chile (foto: de los autores) 3d) Ayarachis Mimula, Aroma, La Paz, Bolivia (foto: David Ordoñez).

monial de invocación a los Apus, que se bailaba en ocasiones especiales, como las inhumaciones de héroes de guerra, dignatarios o patriarcas de la comarca."

3. Escenario geo cultural de los ayarachis

Chumbivilcas es hoy una zona quechua, pero de acuerdo a algunos cronistas (Bertonio, Pedro Cieza y otros) e investigadores contemporáneos (Alfredo Torero, Cerrón Palomino, Rigoberto Paredes y otros), fue una zona aimara hasta la expansión inca: "pertenecía a la gran nación del kollasuyo y hablaban el kollana (aimara) que por los tiempos preíncas estaba más generalizada que el quechua" (Paredes s/f: 07). También Max Uhle señala que "La suposición de que la provincia peruana de los aimaraés perteneció a esta misma lengua está apoyada no solo por el nombre dado a este idioma por Bertonio en Juli, sino también por el censo de 1795 que no exime estos aimaráes de la raza y lengua de los otros. La lengua chumbivilcana de la provincia del mismo nombre mencionada en las Relaciones Geográficas, tampoco puede haber sido otra que el aimará…"[13] Además, Max Uhle menciona un tema que será reiterativo en adelante: la lengua o idioma chumbivilcano.

El informe del Ministerio de Cultura preparado para la declaratoria de los ayarachis como patrimonio de la nación, también señala que antiguamente estas provincias del Cusco eran poblaciones aimaras y que los chumbivilcanos tenían un propio idioma: "En los territorios que hoy constituyen los distritos de Velille, Chamaca, Santo Tomás, Livitaca (provincia de Chumbivilcas) y la provincia de Paruro vivía gente que hablaba el idioma "chumbivilcano" (idioma ahora desconocido) y otros hablaban el quechua… además había otro grupo de aymaras hablantes residentes en la región de Llusco" (MC 2010: 15)[14]. Rodolfo Cerrón Palomino (2013) se suma asegurando que todo este territorio cusqueño del sur (Espinar, Canchis, Chumbivilcas y Canas) eran poblaciones aimaras, pero en épocas anteriores debió estar ocupado por los puquinas: "Las actuales provincias cusqueñas de Chumbivilcas, Espinar, canas y Canchis habrían sido también inicialmente, sino collas, de habla puquina, aunque aimarizados tempranamente…" (Cerrón 2013: 62). Así, de acuerdo con el mapa de Cerrón Palomino (figura 4) en esta zona había bilingüismo *puquina-aimara* y vuelve a sugerir que este "idioma chumbivilcano" debió

13.– Max Uhle en las Actas de XVII Congreso Internacional de Americanistas. Sesión de Buenos Aires 17–23.

14.– Con estas iniciales presentaremos los contenidos en el expediente técnico de declaratoria como patrimonio cultural de la nación de la música y danza del ayarachi de Chumbivilcas. Presentado al Ministerio de Cultura en diciembre de 2010.

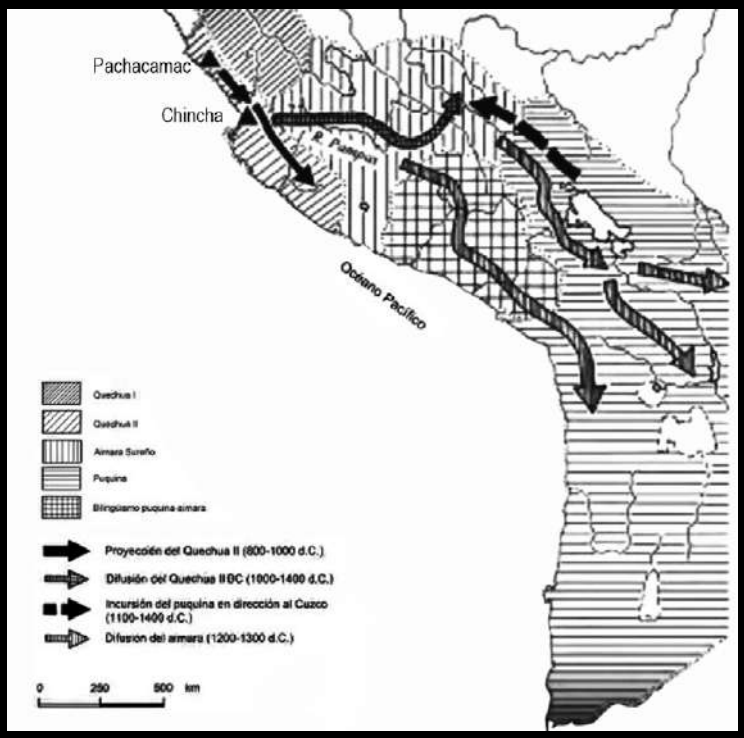


Figura 4) Mapa lingüístico pre hispánico (recogido de Rodolfo Cerrón Palomino) señala que los actuales territorios donde se encuentran asentados lo ayarachis, serían anteriormente territorio Puquina.

Ayarachis de la comunidad Pumallaccta Quiñota, Chumbivilcas (Fotografía: Héctor Espinoza).

haber sido el puquina pues el aimara habría sido rápidamente identificado eliminando la necesidad de referirse a un idioma "propio y desconocido".

Chumbivilcas está enclavada en una zona quechua alto andina, colinda por el Este con Espinar, Canas y Canchis (que en tiempos preínca también eran aimaras), pero donde no existe absolutamente ninguna tradición de flautas de Pan y al parecer nunca hubo. Hacia el oeste colindan con los antiguos Collaguas, actualmente quechuas, pero que también tienen linaje aimara pues de acuerdo a las visitas de Ulloa y Mogollón en 1586 estos Collaguas eran de habla aimara y los Cabanas quechua. Entonces, resulta paradójico que las poblaciones chumbivilcanas colindando con espacios culturalmente semejantes no compartan esta tradición musical.

Sin embargo, hay que tener presente que antes de la imposición de los incas, las poblaciones de este territorio ya presentaban grandes diferencias étnicas, posiblemente siendo los de la zona de mayor altura (Chumbivilcas) los encargados de constituir especiales conjuntos musicales como los ayarachis (nada nuevo si recordamos al pueblo kallawaya especializado en la medicina). Pero fundamentalmente creemos que los ayarachis se encuentran situados en "enclaves culturales" de tradición puquina, pueblos que al parecer eran muy dedicados a rituales especiales con sonidos de flautas. La existencia del "idioma chumbivilcano" y del ayarachi exclusivamente en esta zona nos sugiere que estas eran desde siempre poblaciones puquinas, mientras que grupos de aimaras se asientan tardíamente en las actuales provincias de Espinar, Canas y Canchis procedentes de la sierra centro sur del Perú (Cerrón 2013). Entonces estamos seguros de que la existencia de grupos de ayarachis exclusivamente en zonas chumbivilcanas responde a que estos tienen un largo y continuo linaje puquina.

Según el mapa idiomático de Cerrón Palomino (figura 4), donde hoy se encuentran asentados los ayarachis, fueron territorios puquinas (cuadro 1). Como señalamos en el punto sobre la tipología, estos conjuntos se caracterizan por utilizar la flauta de Pan de *"modelo antara"* de una sola fila y unitario, por el uso del *wancar tinya* o de la *wancara* (milenario instrumento de percusión), por vestir *monteras* de plumajes que llevan sobre la cabeza, el uso de "capas" o mantones que cuelgan sobre sus hombros, su poca numerosidad (entre 2 a 6 parejas de tocadores), sus procedencias culturales altoandinas,

Cuadro 1

Lugar	Zona lingüística actual	Zona lingüística pasado	Zona lingüística primigenia	Nombre que recibe en la actualidad	Obs.
Chumbivilcas	Quechua	Aimara	Puquina	Ayarachi	Vigente
Lampa	Quechua	Aimara	Puquina	Ayarachi	Vigente
Melgar	Quechua	Aimara	Puquina	Ayarachi	Extintos
Carabaya	Quechua	Kallahuaya o Machaj juyai	Puquina	Ayarachi	Extintos
Azángaro	Quechua	Aimara	Puquina	Ayarachi	Extintos
Sandia	Quechua	Kallahuaya o Machaj juyai	Puquina	Ayarachi	Vigente
Taquile	Quechua	Aimara	Puquina	Ayarachi	Extintos
Amantaní	Quechua		Puquina	Ayarachi	Extintos
Cambria, Conima	Aimara	Aimara	Puquina	kallamacho	Vigente
Cochabamba	Quechua	Aimara	Puquina	Wayli	Vigente
La Paz-Aroma	Aimara	Aimara	Puquina	Mimula	Vigente
La Paz	Aimara	Aimara	Puquina	Aarachi	Vigente
La Paz	Aimara	Aimara	Uru Puquina	Kallamachu	Vigente
Potosí-José María Linares	Quechua	Kunza	Puquina	Ayarachi	Vigente
Potosí/Oruro /Cochabamba	Aimara-quechua	Aimara	Puquina	Suri siku o sikura	Vigente
Chuquisaca-Yamparaes	Quechua	Aimara	Puquina	Ayarichi	Vigente
Tarapacá-Tamarugal	Aimara	Aimara	Puquina	Sikura	Vigente

connotaciones musicales no occidentales y algunos usos musicales en la ejecución del instrumento que revisaremos más adelante.

Por lo tanto, si revisamos las áreas geográficas culturales donde han subsistido hasta la actualidad los conjuntos de ayarachis en Perú, Bolivia y Chile[15], todos están situados a lo largo del área altiplánica (Collasuyo). Luego, observamos que algunos conjuntos de ayarachis se encuentran en zonas quechuas y otras en zonas aimaras, en el caso peruano están todos en zonas quechuas (Cusco y Puno), en el caso boliviano existen en zona aimara (La Paz) y quechua (Chuquisaca), mientras que en el caso chileno todos los grupos de sicuras (ayarachis) se encuentran en zonas aimaras. Pero el ingreso del quechua en el Collasuyo fue tardío, recién en épocas del incanato como parte del sistema de mitimaes o como imposición idiomática; por lo tanto obtenemos que los ayarachis existen desde que estas poblaciones eran aimaras. Pero, si aceptamos la teoría, casi irreprochable también de que los aimaras en tiempos del Horizonte Medio se expanden desde la región centro-sureña del Perú hacia

15.– En el norte de Chile, los conjuntos de sicuras cumplen con la tipología ayarachi.

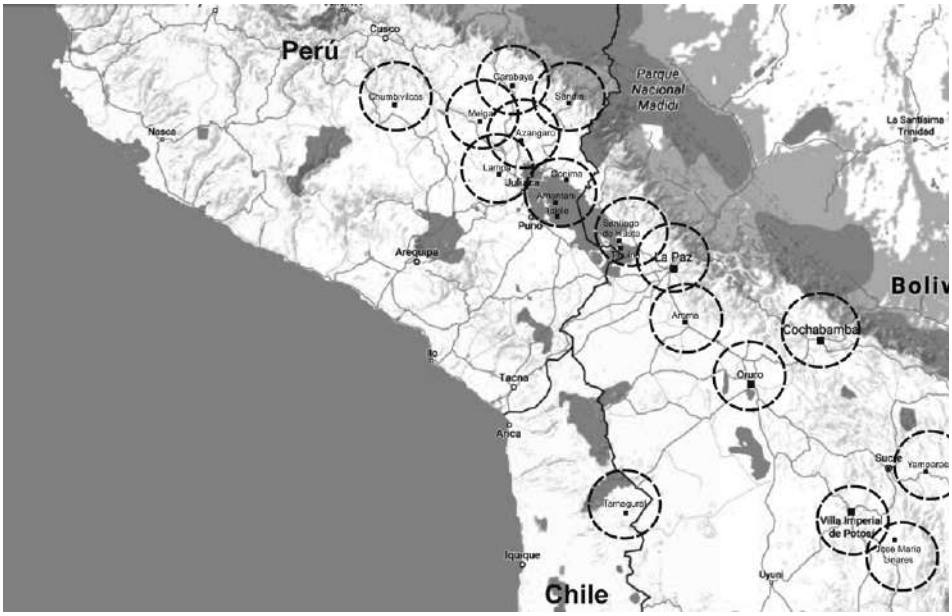


Figura 5) Mapa de localización de conjuntos de ayarachis en el siglo XXI. Según nuestra tipología, muchos ayarachis son conocidos con otras denominaciones producto de muchos factores socio culturales. Como podemos observar se encuentran situados en el amplio territorio aimara, antes puquina.

el altiplano según Alfredo Torero y Cerrón Palomino (Cerrón 2013: 223), entonces es seguro que estos tengan orígenes preaimaras, es decir Puquinas. Cerrón Palomino afirma categóricamente que el vocablo ayarachi no se puede explicar con el quechua, con el aimara no es muy claro, entonces habría que buscar su sentido en el puquina, lengua de los antiguos tiwanacos y pukaras.

4. Escenario temporal festivo: las fiestas patronales

En la actualidad, y desde hace varios siglos, los principales escenarios de actuación de los ayarachis de Chumbivilcas son las fiestas en honor a los santos patrones, es el mismo caso de los ayarachis de Bolivia y Chile. Algunas fiestas patronales en las que actúan estos conjuntos son: En Santo Tomás se presentan en la fiesta de la Virgen del Rosario (7 de octubre), Santo Tomás (21 de junio) y Santa Rosa (30 de agosto); en el distrito de Quiñota en la fiesta de San Juan (24 de junio), San Santiago (25 de Julio) y Virgen del Rosario (8 de setiembre); en Colquemarca por la Virgen de la Natividad (8 de setiembre),

para la Virgen de la Asunción (15 de agosto), Virgen del Carmen (16 de julio) y Virgen de la Exaltación (14 de setiembre); en Livitaca se señala dos fiestas importantes donde participa el conjunto de Huaylla huaylla: en honor a Santa Isabel (8 de julio) y a San Ramón (31 de agosto). En el caso de Puno los de la isla de Taquile tocan para San Santiago el 25 de julio, los ayarachis de Lampa para Santa Cruz (3 de mayo), Virgen del Rosario (7 de octubre), Virgen del Carmen (16 de julio). En algunos casos también suelen asistir a los cementerios en "fiesta de los difuntos" (Todos los Santos), los 02 de noviembre (MC 2010).

Lo mismo sucede en el caso boliviano; en el portal del Ministerio de Culturas leemos: "El Ayarichi, se baila en la *temporada seca*, en las fiestas dedicadas a los santos católicos."[16] Sobre los sicuras de Tapacarí (Cochabamba), Eveling Sigil señala que "según la comunidad, las sikuriadas son tocadas entre Pascua y San Andrés o pasada la Semana Santa hasta Todos los Santos" (2012: 359), esto se da entre abril y noviembre. Dentro de esta temporada tenemos fiestas como el Corpus Christi donde tocan los arachis en Aroma; los ayarachis en Oruro salen para San Bartolomé o fiesta de los Chutillos el 24 de agosto, etc.

En el caso chileno, igualmente, todos los ayarachis (sicuras) participan en las fiestas patronales principalmente de *temporada seca*, entre ellas en las fiestas de Santiago: los sicuras de Isluga en Tamarugal, Tarapacá tocan para San Santiago el 25 de julio y para la Virgen de la Concepción el 8 de diciembre, los sicuras de Villa Blanca también de Tarapacá salen para la fiesta de Santiago.

En el documento del Ministerio de Cultura y varios testimonios nos indican que los ayarachis de Chumbivilcas también participan en rituales ganaderos como la *marcana* (señal del ganado) que ha sido incorporada desde la colonia dentro de la fiesta en honor a San Santiago (en julio) y en rituales agrarios como la *t'inkana* que se hace a los *apus* y *wamanis* a lo largo del mes de agosto antes de iniciar las siembras y en solicitud de las lluvias que vendrán en noviembre. Para nosotros en este contexto, como veremos en el siguiente punto, es que se construye la idea del "ayarachi ligado a rituales de la muerte".

16.– Cita extraída del portal del Ministerio de Cultura de Bolivia: http://www.minculturas.gob.bo/

Cuadro 2
Escenarios temporal festivos donde se presentan los ayarachis en la actualidad: todos se sitúan dentro del periodo seco del Collasuyo

Festividad	Grupo	Provincia/localidad	País
Santa Cruz (Mayo)	ayarachi	Paratía, Lampa	Perú
	mimula	Omasuyos	Bolivia
Corpus Cristi (Junio)	arachi	Aroma/Umala	Bolivia
	lakita	Manco kapac, La Paz	Bolivia
	Jacha siku	Ingavi	Bolivia
San Juan (Junio)	mimula	Omasuyos	Bolivia
Santa Isabel (Julio)	ayarachis	Chumbivilcas	Perú
San Santiago (Julio)	sikuris	Taquile	Perú
	ayarachis	Mik'ulpaya	Bolivia
	sicuras	Tamarugal	Chile
San Agustín (agosto)	suri siku	Tapacarí, Chochabamba	Bolivia
Virgen de la Asunción (agosto)	kallamacho	Cambría, Conima	Perú
San Bartolomé (agosto)	ayarachi	José María Linares	Bolivia
San Ramón (agosto)	ayarachi	Chumbivilcas	Perú
Virgen del Rosario (octubre)	ayarachi	Paratía, Lampa	Perú
Virgen de la Concepción (diciembre)	suri siku	Oruro	Bolivia
	ayarachi	Yamparaez, Chuquisaca	Bolivia
Virgen de Guadalupe (diciembre)	arachi/ayarachi	Inquisivi	Bolivia
	ayarachi	Yamparáez, Chuquisaca	Bolivia

5. Antiguo escenario temporal festivo: los rituales andinos

Los ayarachis en el Perú, Bolivia y Chile suelen presentarse en las fiestas patronales que se encuentran dentro de la llamada *estación seca o tiempo seco* del altiplano, cumpliendo así con el ciclo correspondiente al uso de aerófonos de varios tubos (flautas de Pan o zampoñas)[17]: "La estación seca (que abarca los meses de abril a octubre, cuando la Pachamama descansa y es el tiempo de los Apus), se desarrolla con el acompañamiento de instrumentos "masculinos"

17.– Respecto del inicio y fin de la estación seca y por ende de la estación húmeda o de lluvias no hemos encontrado un consenso. Hocquenghem (1996: 142) señala que el Inti Raimi (junio) y el Capac Raimi (diciembre) eran especialmente dedicados al festejo por estar relacionados con el principio y fin de la temporada seca y de lluvias respectivamente. Yenine Ponce (2007: 158) señala que para el caso de los usos de los aerófonos altiplánicos el periodo seco inicia en abril y termina en agosto.

como sikus y antaras, que no poseen agujeros y la melodía sólo se forma con el aire del soplo del ejecutante sobre las cañas del instrumento" (Ponce 2007: 158)[18]. Así tenemos ayarachis en fiestas como la Santísima Cruz (mayo), Corpus Christi (junio), San Santiago (julio y agosto), San Bartolomé (agosto), Virgen del Rosario (octubre), etc. Todas estas, deben suponer algún tipo de súper posición sobre antiguos calendarios y rituales aimaras o puquinas. Nosotros vamos a referirnos a dos importantes; a las fiestas del Situa, Coya Raymi (octubre- setiembre) y al culto a los fenómenos atmosféricos, Illapa (julio – agosto).

1) Las fiestas del Coya Raymi y Situa (octubre - setiembre).- En las crónicas de los primeros años de la colonia se registran a conjuntos de flautas de Pan actuando en rituales de "espantar a la muerte" como parte de las fiestas del *Coya Raymi* y, posiblemente, en las fiestas de *Ayar Marka* o tiempos de recordación de los que habían partido a la otra dimensión de la vida (la muerte). Revisamos escritos de cronistas como Bernabé Cobo, quien manifiesta que en tiempos de *Coya Raimi* se hacía la fiesta del situa que tenía por objeto alejar las enfermedades y rechazar la muerte, encontramos que: "Hacían un baile particular desta fiesta, y los que entraban en él venían vestidos de unas camisetas coloradas largas hasta los pies, y unas diademas de pluma en las cabezas, **tañendo unos cañutos pequeños y grandes puestos á modo de cañones de órgano**"[19]. Hocquenghem (1996: 168) señala, a partir de testimonios como el de Cristóbal de Molina, que en tiempos de fiesta de alauicitua taqui (en el mes de equinoccio de la estación seca), se "celebraba frente a los cuerpos de los antepasados de los linajes incas y las figuras de sus ancestros míticos (acompañados con) unos **cañutos de caña**, chicos y grandes, haciendo con ellos una música llamada tica tica. Davan gracias en aquel día al Hacedor por los aver dejado llegar a aquella fiestas y que los llegase a otro año sin enfermedades y lo mesmo al Sol y Trueno."[20]. Si bien no se menciona literalmente a los ayarachis, suponemos que se trata de ellos por las descripciones y otras características que veremos más adelante.

18.– "Durante la estación lluviosa y caliente del año, las ceremonias y rituales se realizan con las flautas y las trompetas, que reciben denominación de femeninas. Las flautas, pinkullo y las tarkas son de las lluvias: son "vivas", porque tienen varios "agujeros". El "agujero" se refiere a las aperturas que el músico cubre y descubre con sus dedos para dar vida y forma a la melodía. En las mentalidades andinas se asocia esta acción casi como el alumbrar o parir la melodía." (Ponce 2007: 158).

19.– El resaltado nuestro. Este texto extraído Flores Ochoa 1966 (pág. 80).

20.– Más adelante en "Las zampoñas y lo fúnebre en tiempos pre colombinos", desarrollamos más sobre este punto.

2) Culto a los fenómenos atmosféricos (julio – agosto).- De entre las fiestas patronales de tiempo seco, sobresale en especial el de San Santiago (25 de julio) y otras de los meses de agosto, setiembre y octubre donde se hallaban situados rituales agrarios (como el actual día de la tierra o la *Pachamama*) y la "limpia de acequia" o rituales al agua. Veamos las fiestas de Santiago que han sido superpuestos sobre rituales a la divinidad Illapa, Libiac o Chuqui illa que tiene orígenes preínca, y que como podemos leer en el párrafo anterior, donde según el cronista Molina: grupos que tocaban **"cañutos" formaban parte de los rituales dedicados al sol y también al trueno (Illapa)**.

6. La divinidad Illapa y Santiago

> "Como atribuian al trueno la potestad de llover y granizar con todo lo demas que toca a las nubes y region del aire, donde se fraguan estos mixtos imperfectos, asi debajo del nombre de trueno, o como adherentes a el, **adoraban al rayo, al relampago, al arco del cielo, las lluvias, el granizo y hasta las tempestades, torbellinos y remolinos de vientos.** Llamaban al trueno con tres nombres: el primero y principal era chuquiilla, que significa resplandor de oro; el segundo catuilla, y el tercero, intiillapa." (Cobo 1954 [1653]: 160)

A San Santiago se le considera la representación o continuidad de la divinidad Illapa (rayo, trueno) que era reverenciado en tiempos precolombinos: "Sacrificaban al Yllap, el rayo, en la misma fecha y modo como se celebra ahora a Santiago, quemando coca, dando grandes comidas y chicha, ayunando sal y evitar dormir el hombre con sus mujeres (…) velaban toda la noche *pacari*, en un desvelo ceremonial llamado *curi caccha yllapa* "luz dorada del rayo" (Guamán Poma 1936 [1615]: 149). Entonces Illapa era responsable de los fenómenos naturales que incidían en la agricultura como la lluvia, también benefactor de los animales:[21] "A finales de julio es el momento en el que, tradicionalmente, en el mundo andino se realizaban rituales destinados a evitar la pestilencia en los ganados y propiciar su reproducción, que eran atribuciones del dios rayo." (Baulenas 2016: 47). Además esta autora sostiene largamente cinco facetas que habría tenido la divinidad Illapa: 1) deidad agrícola fertilizadora,

21.-Los cronistas recogen otros nombres para esta deidad como Líbiac, Chuqui illa y otros, además estudios como de Baulenas (2016) refieren que fue una divinidad preínca y lo caracterizan muy bien haciendo referencia de su papel dentro del panteón de divinidades como su "transformación" en San Santiago, además de ella otros autores han trabajado este tema (Choy 1979; Valderrama 1979; Cardich 2000).

2) deidad propiciatoria de los animales, 3) deidad mítica, ancestro e iniciador o legitimador de linajes, 4) deidad generadora y transmisora de conocimiento y 5) deidad de la guerra.

Illapa o Chuqui illa fue una gran deidad incorporada por los incas a su panteón de divinidades debido a su gran importancia (antigüedad y "feligresía") (Choy 1979; Cardich 2000; Baulenas 2016 y otros). Era responsable de la futura bonanza agrícola y ganadera, tenía que ver fundamentalmente con la llegada de las lluvias y en su mejor momento esta dejaba caer *illas*, pequeños "amuletos" que forman parte luego de las mesas rituales en su honor: "… rendían culto a la divinidad del Rayo al cual pedían para que favoreciera la multiplicación del ganado. Los mitos indican que la noche del último día de julio llueven estrellas o lo que es lo mismo, caen illas que serán progenitoras del ganado." (Sánchez 2014: 60). Estas ceremonias se realizaban en *épocas secas* (junio – octubre), tiempos a donde también pertenece el uso de las flautas de Pan: "El tiempo de las zampoñas wawqu y Siku es también para soplar las nubes, despejar cielos para la helada que congelará papas para convertirlas en chuño y moraya." (Arnold y Yapita 1999). Eveling Sigil (2012: 359) también señala que "La sikuriada es una "música de encuentro", asociación que encaja muy bien con la característica que se da a la época seca o awti pacha (…) además una gran parte de las fiestas patronales caen en esta época."

La participación de los ayarachis en esta fiesta debe provenir desde los tiempos de illapa. Así habría razón de sostener que los conjuntos de kallamachos (una variedad de ayarachi según nuestra tipología) en el caso peruano y boliviano, representan rituales de guerra (Cavour 2009). También explica la relación de los ayarachis con rituales ganaderos como en Chumbivilcas (Ramiro 2014). No puede ser de otra manera ya que hasta ahora Santiago es la fiesta que conserva más pasajes de rituales prehispánicos como el *pagapu*, ritual dedicado a las divinidades andinas centrales (*Pachamama* y *Apus*) a quienes se les solicita lo necesario para una buena etapa agrícola y ganadera como la llegada de las lluvias. También hasta ahora es fundamental la presencia de la *illa* (o *illas*) en las mesas rituales; luego la música sigue teniendo como base a los membranófonos prehispánicos como las tinyas (atambores o cajas) y por supuesto el uso de aerófonos tradicionales o modernos diversos dependiendo de las zonas[22]. Por lo tanto, la presencia de los conjuntos de flautas de Pan (en el Collasuyo) en las fiestas actuales en honor a Santiago tienen que ser indefectiblemente una continuidad del periodo preíncaico y de rituales dedicados a las fuerzas

22.– La preparación de chuño en los andes suceden los meses de mayo y junio.

naturales o fenómenos atmosféricos, en especial a Illapa a quien se le solicitaba, en este *periodo seco*, que las lluvias regresaran[23].

De esta manera, cobra sentido que David Ordóñez (2013) en una ponencia sobre los grupos de mimulas (Aroma, Bolivia) señale que estos "… participaban en los rituales agrícolas propiciatorios, del tiempo seco que consistía en atraer las lluvias para las siembras". Según este autor los mimula (ayarachis) tenían el encargo de conectarse con las deidades de la naturaleza para que las lluvias venieran, esto en los meses de julio y agosto. También habíamos observado que uno de los elementos fundamentales del atavío del ayarachi son sus exuberantes monteras (*phurus*) construido con plumas de aves sagradas los cuales son relacionados a los fenómenos atmosféricos en el Collasuyo: "El cóndor como el suri eran símbolos sagrados de las lluvias, tormentas y nubes" (Paredes s/f: 124), además personajes ataviados con estas plumas sagradas realizaban los rituales del *purucaya* en momentos de muerte de personajes importantes (Hernández 2016), desgraciadamente en las referencias revisadas sobre este ritual no hemos encontrado una mención directa a grupos de flautas de Pan[24]. Complementariamente observamos que algunos conjuntos de ayarachis, como los de Tapacarí, Cochabamba (Bolivia) presentaban hasta hace algunos años figuras centrales en sus actuaciones como los achachis o yatiris, el jukumari (oso andino) y el cóndor (Sigl y Mendoza 2012: 359). Entre otros aspectos, esto no ayuda a sustentar el carácter sacro del ayarachi (ver: sacralidad del ayarachi).

Lo mismo sucede con muchos grupos de ayarachis (sicuras) en el norte de Chile (zona aimara) que continúan siendo parte de rituales agrarios de *tiempo seco*, como en el *Machaq Mara* (Año Nuevo Aimara). Hasta el siglo XX en Cariquima se recuerda que desde tiempos de Tunupa subsisten rituales propiciatorios de lluvias donde los sicuras eran y son parte fundamental. En tiempos secos los achachis mallkus y los sicuras de Cariquima pedían permiso a los Apus para viajar en una larga caminata al lago Titicaca a Copacabana (Bolivia) o a Yunguyo (Perú) a recoger -ritual de por medio- agua del lago sagrado mientras otra delegación hacía lo mismo en el Océano Pacífico. En

23.– En departamentos andinos de Perú como Junín, Huancavelica y Ayacucho; las fiestas de Santiago o Tayta Shanty es al compás de conjuntos de aerófonos sean estos modernos (orquestas típicas) o tradicionales (huajra phukus) son acompañados por las tinyas indefectiblemente casi como elemento sagrado.

24.– Pero, también muchos cronistas van a relacionar a Illapa con los difuntos de gente principal. Guamán Poma de Ayala refería que el inca al morir se transformaba en illapa o mallqui (trueno, luz de noche), participando en adelante de los más importantes rituales. Entonces esta relación de illapa y difunto, podría también haber generado esta relación ayarachi y lo fúnebre. Sobre esto volveremos en otra oportunidad.

los puquios nacientes de la comuna de Chulluncane unen las aguas de estas dos grandes *qochas* solicitando a las divinidades de la naturaleza (Arax, Aka y Mancapacha) traigan las lluvias (ritual llamado "de las dos aguas"), acompañado de sacrificios de animales y por supuesto al son de los sicuras o ayarachis. Dicen que los *achachis mallkus* y los sicuras sabían conectarse con las deidades andinas, especialmente con Tunupa, quien era responsable de los fenómenos atmosféricos importantes como la lluvia y el trueno, que era benevolente, pero también traía desgracias (paredes s/f : 111)[25].

Por lo tanto, los ayarachis fueron conjuntos cuya motivación central era su participación en rituales propiciatorios de temporada seca, conjuntos de carácter sagrado que participaban en rituales fundamentales que tenían que ver con la vida y la muerte ya que los fenómenos naturales eran deidades con criterio que podían determinar la prosperidad (otorgando las lluvias) o el infortunio (sequías, hambrunas). Posiblemente consideraban al dios Illapa, el principal o aquel que podía controlar a sus pares de la naturaleza y a él se dirigían en sus rituales. El mimetismo con las aves sagradas como el cóndor y el suri se debía a su carácter de sacralidad y simbolismo con estos fenómenos naturales. Sin embargo, a lo largo de la colonia se fueron desestructurando estos contextos primigenios e imponiéndose nuevos escenarios dedicados a la religiosidad cristiana, a quienes en adelante se les va a responsabilizar de la buenaventura de la agricultura, la ganadería y por ende, de la vida. Por ello, en Chumbivilcas aún participan en rituales ganaderos requiriendo bonanza a las divinidades cristianas y andinas en tiempos de fiesta de Santiago, igual sucede en Bolivia y Chile. Esto debe ser una de las complejas readaptaciones y resignificaciones que sufrió el ayarachi a lo largo de varios siglos.

7. La sacralidad del ayarachi y su "carácter fúnebre"

Se menciona en el expediente del Ministerio de Cultura que "la danza del ayarachi tiene una trascendencia histórica y cultural como rito y danza fúnebre de los inkas y se constituye en una de las manifestaciones culturales más profundas de la época del incanato". (MC 2010: 14). En primer lugar, es falso que esta tradición provenga del tiempo del incanato; los diversos estudios demuestran que este tipo de instrumentos y agrupaciones musicales ya se encuentran presentes en sociedades preíncas. En segundo lugar, se rea-

25.– En el documental "Serie pueblos originarios aymara" (YouTube), se menciona que los sicuras al llegar a Copacabana no ingresan a la iglesia expresando sobrevivencias de supuesto paganismo; esta idea la desarrollamos en el punto sobre el carácter sagrado del ayarachi.

firma el "carácter fúnebre" del ayarachi, el que observamos tiene tres razones como sustento: 1) Existen relatos (¿míticos?), una especie de memoria colectiva sobre la participación de ayarachis en funerales incas y de principales personajes y además una probable práctica actual. 2) Estudios arqueológicos y testimonios de cronistas dan cuenta de la relación entre la muerte y el uso de instrumentos y música de "zampoñas" en el tiempo prehispánico. 3) Una rápida interpretación lingüística y semántica de la palabra "ayarachi" en base al quechua.

7a. La memoria colectiva: el ayarachi y los funerales[26]

Jorge Flores Ochoa en 1966 en su estudio sobre los ayarachis de Lampa (Puno), resalta el relato de Manuel Flores Aragón quien en 1956 había escrito sobre los ayarachis de Chumbivilcas: "… esta danza, según la tradición data, más o menos desde la muerte del Inca Atahualpa; pues dicen que a la muerte de este monarca el Imperio inca quedó sumido en la más grande desesperación y tristeza" (p. 76) y en el cual habrían participado estos ayarachis. Sin embargo, Flores Ochoa presupone que este relato sería sólo "… una fábula moderna, invento de personas cultas que no resiste el menor análisis etnohistórico…"[27] (p. 81).

Por otro lado, Enrique Cuentas Ormaechea en 1982, escribe también sobre los ayarachis de Lampa y señala que "… un relato oral que me hizo Santiago Mamani, un anciano de Paratía. Me manifestó que de sus antepasados había oído que en la época de los Incas, cuando fallecía un Inca, o noble, debían bajar (los ayarachis) de Paratía al Cuzco con el objeto de acompañar procesionalmente el cadáver…" (Cuentas 1982: 82). También, Lizandro Luna (1975) se refiere a una "leyenda" que narra cómo los ayarachis de Paratía serían producto del refugio de un grupo de personas que ante el dolor y peligro por la muerte del inca Atahualpa habrían llegado a esos lugares inhóspitos entonando melodías tristes y con estos motivos (se dice que cuentan con una pieza musical llamado justamente "funerales de Atahuallpa". Estas versiones parecieran comunicarnos alguna veracidad sobre la posible participación de

26.- La memoria es un hecho y un proceso colectivo, la existencia de un lenguaje y significación común a los miembros de un grupo hacen que estos vuelvan a su pasado de manera colectiva (...) la memoria colectiva es múltiple y se transforma a medida que es actualizada por los grupos que participan de ella: el pasado nunca es el mismo. (Halbwachs 2002).

27.- Jorge Flores Ochoa señala que Manuel Jesús Flores Aragón, escribe un corto artículo titulado "Mamacha Natividad. Fiesta Titular de la Villa de Santo Tomás en la Provincia de Chumbivilcas del departamento del Cuzco". Fue escrito para el Calendario General de Fiestas Populares del Perú. Editado por Garcilazo, Cuzco en 1956, pp. 16-17.

los ayarachis de Chumbivilcas y de Paratía en los funerales del Inca (Atahualpa) y que muy a pesar de ser catalogada como antojadiza por Flores Ochoa (1966) y Valencia (2006: 113) parecieran soterrar razones históricas.

Desde el punto de vista de las memorias colectivas, puede ser acertado pensar que alguna vez estos conjuntos estuvieron articulados de alguna manera a funerales de personajes principales y que paulatinamente se han ido reconfigurando a nuevos centros de acción. Algunos pasajes que juegan a favor de esta teoría son, por ejemplo, lo narrado en el expediente del Ministerio de Cultura, una entrevista realizada a un ayarachi: "Nos dijo que desde tiempos inmemoriales sus padres le habían contado que en las fiestas patronales y religiosas bailaban y tocaban el ayarachi y en los homenajes a sus muertos o difuntos." (p. 56). También otro ayarachi respondió que "sus abuelos y sus padres bailaban esta danza del ayarachi en las fiestas religiosas y el día de los difuntos donde llevaban comida a los camposantos del cementerio donde rendían culto a sus deudos…" (p. 57). También se encuentra la supervivencia de algunas costumbres de la fiesta Ayamarka Killa ("fiesta de los muertos"), en la que se retiraban a las momias de personajes importantes de sus tumbas para pasearlos y hacerles tributos muy, seguramente, al compás de estas músicas, se dice de ahora: "En algunos pueblos como Paruro, Lucre y otros, se celebra la visita del difunto con cantos y danzas llamadas ayarachi o danza de la muerte…" (p. 38). Por otro lado, Cesar Suaña investigador del siku en Puno, nos cuentan que hasta el día de hoy en muchas comunidades campesinas y en zonas urbanas de Puno los conjuntos de sikuris suelen acompañar y recordar a sus muertos al son de las "zampoñas". Es decir, resulta razonable pensar que los ayarachis estuvieron alguna vez relacionados a rituales que tenían que ver con el tránsito al mundo de los ancestros, a una nueva vida que en términos hispanos era la "muerte"[28]. Es, también, interesante la propuesta de la antropóloga Yenine Ponce (2007) quien nos dice que "El siku, en este criterio de contextualización temporal y espacial, está desde tiempo pre hispánico vinculado a la culminación de un ciclo, al término de una etapa y a la muerte." (p. 158) Por ello los sikuris iniciarían su "actividad musical" en mayo (en fiestas que ahora están dedicadas a la cruz cristiana) pues sería el momento en que "muere" simbólicamente una etapa (la de lluvias, el tiempo femenino) e inicia una nueva etapa, la de tiempo masculino (tiempo seco) tiempo de este tipo de instrumentos y música dedicada a los Apus. Luego tenemos el ritual del

28.– Sería más que importante analizar la diferencia de sentidos sobre el concepto de muerte que tenían entonces el mundo andino y el occidental. Es posible que semánticamente ayarachi cobre otro sentido que no necesariamente tenga que ver con el concepto de muerte que tenemos hoy en día.

purucaya (que veremos más adelante) que se realizaba en funerales y recordación anual de personajes de gran importancia donde personajes ataviados de plumas eran partícipes, tal vez, una detallada búsqueda nos muestre a los ayarachis (que también se ataviaban con esplendorosos plumajes de aves totémicas) participando en estos rituales que nos aventuramos a creer que así fue. Finalmente mencionaremos referencias populares de la localidad de Conima, Perú; en donde los lugareños relatan que los kallamachos de la parcialidad de Cambría, participaban en los rituales de inhumación de los guerreros muertos en combate y en ceremonias fúnebres de sus altos jefes; por ello, se traduciría como "acto de conducir el féretro del viejo".

7b. Las flautas de Pan y lo fúnebre en tiempos precolombinos

Es muy común en la arqueología peruana discursar sobre la relación entre la muerte y los instrumentos musicales, en especial las flautas de Pan. En este mismo libro se consideran artículos como el de Daniela La Chioma que respaldan lo dicho en el caso Mochica. No sería entonces extraño que uno de los antiquísimos roles o funciones de los ayarachis haya tenido que ver con ritos funerarios y más aún con las fiestas del *Situa* o *Coya Raymi*.

Anne Marie Hocquenghem (1996) relacionará las iconografías mochicas con estas fiestas incaicas: "Las representaciones de guerreros moche que lanzan con propulsores flores en el aire pueden relacionarse con la ilustración de Guamán Poma de Ayala de los ritos del Coya Raimi o Citua que muestra guerreros inca tirando con ondas de paja encendida o flores de color tornasol." (Hocquenghem 1996: 168) fiesta en la que participaban conjuntos de flautas de Pan. Además, señala que de acuerdo al cronista Cristóbal de Molina el *alaucitua taqui* se celebraba **frente a los cuerpos de los antepasados de los linajes incas** y (de) las figuras de los ancestros míticos (Hocquenghem 1996: 164). Estas fiestas eran parte de los rituales que se hacían en tiempos de equinoccio de la estación seca y **se acompañaba con "…unos cañutos de caña, chicos y grandes**, haciendo con ellos una música llamada tica tica. Davan en aquel día gracias al Hacedor por los aver dejado llegar a aquella fiesta y que los llegase a otro año sin enfermedades y lo mesmo al Sol y Trueno." Finalmente, concluye Hocquenghem (1996: 168): "Las representaciones de **procesiones con trajes largos, ornamentos de plumas**, con las insignias de los moches al **son de las antaras**, trompetas y caracoles, se pueden acercar a las descripciones de la procesión del Itu y el Alaucitua taquie."[29]

29.– Todos los resaltados de este párrafo son nuestros.

Flores Ochoa, también se refiere a las costumbres andinas de acompañar a los muertos con música de "zampoñas" (posiblemente ayarachis dice)[30]. Fue el primero en relacionar las fiestas del *situa* o *Coya Raymi* que eran fiestas de "alejar a las enfermedades y rechazar a la muerte" con los grupos de antaristas (o ayarachis). Basado en las crónicas de Bernabé Cobo quien señala que en las "Fiestas y sacrificios que se hacían en el décimo mes", se refiere a la fiesta del *situa*, momento en el que se realizaban diversas ceremonias:

> … ofrecían a sus ídolos las comidas mejores y más bien aderezadas que alcanzaban, las cuales recibían sus sacerdotes y las quemaban en sacrificios. Así mismo sacaban los cuerpos de los Señores muertos los que de su linaje los tenían a cargo, y los lavaban en los baños que solían ellos usar cuando eran vivos; y vueltos a sus casas, los untaban con dicho SANCO y les ponían delante de las comidas que cuando vivían con más gusto solían comer; y las personas que cuidaban de los dichos muertos, las quemaban. Después desto, sacaban a la plaza mayor las estatuas de sus dioses y cuerpos embalsamados ricamente vestidos, y así el Inca como los sacerdotes, caballeros y gente ordinaria salían con las mejores galas que tenían y sentados por su orden entendían en sólo comer y beber y holgarse. Hacía un baile particular desta fiesta, y los que entraban en él venían vestidos de unas camisetas coloradas largas hasta los pies, y unas diademas de pluma en las cabezas, **tañendo unos cañutos pequeños y grandes puestos á modo de cañones de órgano**[31].

Luego Flores Ochoa señala que lamentablemente en la cita, Cobo, no consigna el nombre de los instrumentos, pero la función y el empleo se distingue claramente. Acompañan sacar "…a la plaza mayor las estatuas de sus dioses y cuerpos embalsamados ricamente vestidos…" No hay lugar a equivocación, son los músicos que tocan para que "… los cuerpos de los Señores muertos" desfilen en imponente cortejo fúnebre por la plaza mayor del Cuzco. Son los ayarichic de hace más de cuatro siglos. Son los actuales ayarachis (Flores

30.– Además señala que "(ayarachi) fue el nombre descriptivo, ya que eran los instrumentos que servían para interpretar la música con la que se acompañaba al cortejo fúnebre, encargado de conducir los muertos hacia su última morada. Costumbre que de ningún modo es extraña ni insólita en nuestro medio. Se tienen noticias de tal cosa en tiempos pre-colombinos y también en los actuales. Sobre todo en los medios rurales, donde los muertos son conducidos al cementerio, a los sones del acompañamiento musical de grupos de músicos, que, según las circunstancias y las regiones, pueden estar compuestos de quenistas, violinistas, arpistas, zampoñistas e incluso tocadores de instrumentos metálicos de viento en ruidosas bandas pueblerinas. Cuando los muertos son niños, la música debe ser alegre y los deudos e invitados bailan y cantan en medio de gran regocijo. En cambio, si se trata de adultos, la música es lenta, con cierto tono de grave tristeza." (Flores Ochoa 1966: 79).

31.– El resaltado es nuestro.

Ochoa 1966: 80). Una vez más podemos decir que este pasaje nos recuerda a los rituales fúnebres del *purucaya*.

Cieza de León también escribe: "Y cuando los señores morían se juntaban los principales del valle y hacía grandes lloros. Y muchas de las mujeres se cortaban los cabellos hasta quedar sin ningunos, y **con atambores y flautas** salían con sones tristes cantando por aquellas partes por donde el señor solía festejarse más a menudo para provocar a llorar a los oyentes" (2005: 221)[32]. Finalmente en el expediente del Ministerio de Cultura se señala que aún hoy "…en las comunidades de Livitaca los ayarachis tocan sus instrumentos a la llegada del *qhapaq situwa* en agosto (…) mes de la purificación humana, desde tiempos ancestrales en el contexto andino se realizan diversos rituales para la "limpieza" de males e impurezas…" (p. 55).

El hecho de que los ayarachis hayan participado en rituales fúnebres en tiempos precolombinos y coloniales no les exime necesariamente de su "carácter festivo" como si fuera este opuesto a lo "fúnebre", basta recordar que el concepto de muerte cambia radicalmente ante la llegada del mundo occidental. Hasta antes el "pasaje" al mundo de los ancestros era festivo, pero desde la Colonia surge el concepto de "lo fúnebre" con el carácter conocido actualmente: triste, penoso, luctuoso, tétrico, siniestro, macabro, aciago, etc, etc. Entonces los ayarachis pudieron acompañar y participar en estos contextos fúnebres, pero no por ello pudo dejar de ser festivo.

7c. Lingüística y semántica: Los ayarachis no son de carácter fúnebre

El quechua y el aimara.- La base léxica *aya* en el quechua actual se traduce rápidamente como muerto, difunto, cadáver, alma, espíritu, etc., También en el diccionario de Holguín (1608) *aya* se traduce como *cuerpo muerto*, y sobre la palabra ayarachi Jorge Flores Ochoa señala que es una palabra quechua que traducido al castellano quiere decir el "que hace ir a los muertos" o "para acompañar a los muertos" (1966: 79). Américo Valencia ratifica que "en la actualidad ayarachi es un vocablo quechua que según los naturales de Paratía significa: "alma que llora" (2006: 109). Ciertamente, la raíz *aya* en el quechua nos refiere a muerte, por ello Rene Calsin señala que el pueblo de Ayaviri (hoy distrito de Puno) recibe ese nombre por la masacre que ahí sucediera en tiempos de la conquista incaica al pueblo kolla, reiterando que la raíz "aya" refiere

32.– Es muy probable que la designación de "flauta" sea general y se esté considerando dentro de esta a las "flautas de pan" o "zampoñas", puesto que el periodo de uso de los aerófonos en estos tiempos debió prever que hasta noviembre o diciembre no se usen las flautas verticales y finalmente Cobo ya había mencionado a los "cañutos" dentro de esta misma "fiesta".

a lo fúnebre, a lo lúgubre y sombrío que fue aquel lugar luego de la incursión Inca[33]. Sin embargo, Rigoberto Paredes (s/f) basado en el cronista Pedro Cieza de León, señala que Ayaviri es un nombre de raíces aimaras y que recibe esta denominación debido a que era una zona kolla bastante alejada hacia el norte: "desde Ayaviri comienzan los collas, y llegan hasta Caracollo" (Cieza 2005 [1553: 253), por lo que Paredes señala: "Hayaviri está compuesto de las palabras aymaras: *haya*, lejano, y *huiri*, porción. La famosa raya del Vilcanota, era la que, por esta parte dividía ambos dominios, es decir, el de los Incas y Kollas antes que estos fuesen sojuzgados por aquellos" (p. 34). Ciertamente, la actual provincia de Melgar antes era llamada provincia de Ayaviri y su frontera era bastante más al norte y esta denominación de *haya huiris* habría estado en tiempos de Sinchi Roca y lloque Yupanqui cuando iniciaron las conquistas del kollao (Rigoberto Paredes s/f). Bertonio da fe que *haya* significa *lejos* o *lejano* (tal vez tenga que ver con el "más allá"), pero según Cerrón Palomino no es funcional para nuestro caso pues la *h* la aleja completamente de la palabra ayarachi.

Entonces, la raíz aya está completamente relacionada con "lo fúnebre" en el quechua, pero, a la vez, en este idioma sigue siendo desconocido el léxico ayarachi y sus anteriores versiones: ayarichi, ayarichic y arachi. Mientras que en aimara no encontramos tradiciones literales para ellos. Sin embargo, Lizandro Luna afirma que "Ayarachi es una voz aimara formada de las raíces "aya" que significa espíritu, "ara" que quiere decir fuerza vital y "hachi" que es el llanto, por lo que etimológicamente significaría "que el espíritu y la fuerza vital se desatan en llanto" (1975: 46). Sin embargo, el significado de aya como señala Bertonio y los actuales diccionarios es "huso de hilo lo que comúnmente hilan de una vez en un huso o husada" y no lo que indica Lizandro Luna.

El puquina y el uro.- El lingüista Cerrón Palomino nos refiere que la palabra ayarachi no es quechua y no procede del quechua: "el error está en querer interpretarlo desde el quechua, más aún desde la raíz *aya* que tiene que ver con la muerte", nos dice[34]. No se encuentra en ningún diccionario quechua y aunque en el aimara sí, no nos facilita para un análisis semántico, pues Bertonio solo señala que *ayarachi es un instrumento* y *aya es huso de hilo*, como ya señalamos. Por lo que respaldados en el carácter etnohistórico de estos grupos

33.– Ciertamente hay mucha literatura que indica que en Ayaviri se sucedieron cruentas batallas entre los incas y los kollas.

34.– Este párrafo y todas las frases encomilladas que no tengan referencia bibliográfica corresponde a conversaciones con Rodolfo Cerrón Palomino quien tuvo la gentileza de dialogar largamente con nosotros sobre el tema.

compartimos la idea de una procedencia puquina de la palabra y de los mismos grupos de ayarachis, de tal manera que eso explica que no exista en el quechua ni en el aimara su sentido semántico.

Ciertamente, en los lugares donde hoy se encuentran los ayarachis fueron antes puquinas quienes debieron haber dado vida a estas antiquísimas formas musicales y donde se debería buscar su significación literal o su sentido semántico. Cerrón continúa señalándonos que la raíz pura que se debe analizar es *ayar* y no *aya* ni *haya* y es definitivamente puquina; su aimarización es *ayara* (el aimara siempre le agrega una vocal en este caso la *a*), y significa *quinua silvestre*, aunque tiene también un significado más amplio: tronco, raíz o cepa (algo así como la base, origen, la episteme de algo) e igual sigue sin darnos mucha relación con estos grupos musicales o el instrumento. También, Cerrón nos señala que la palabra que debemos analizar es ayarichi (ayarachi con a ya es castellanización) por lo que continúa: "el sufijo *richi* no tenemos en aimara y *ayari* es imposible en el aimara, hubiera sido *ayiri* (es decir *ayirichi*) pero así no está escrito por los cronistas. Pero el *chiq* sí parece claramente en el quechua, es un sufijo causativo pero en todo caso habría sido *ayarichiq* (con la *q* final que convierte al sustantivo en verbo) aunque el cronista Bernabé Cobo si escribe con c al final (*ayarichic*). Según Cerrón, si este hubiera sido recogido como *ayarachiq*, entonces podríamos tener como resultado "hacer que se haga el *ayara*" o "hacer que suene como el *ayara*" (como el origen de algo o de un todo).

De tal manera que esta palabra podría contener los aportes del puquina, aimara y quechua quedando demostrado que semánticamente ayarachi no tiene que ver con ningún carácter fúnebre. Cerrón Palomino se suma señalando que la presencia antiquísima del puquina y de otras lenguas contemporáneas han aportado mucho al aimara como parece ser el caso de la palabra siku o sicu que fue recogido por el alemán Walter Lehman hacia 1929 de la lengua uro del altiplano como *sisk'o* (siku) y *chicures* (refería a los bailarines que danzaban al ritmo de estos instrumentos, probablemente tocándolos) (Cerrón 2016: 151). No podemos asegurar si la palabra fue tomada por los uros de los puquinas, al revés o estas dos lenguas lo asimilan del aimara (proceso inverso un poco más extraño), lo que parece es que esta es aimarizada como *sico* y luego *sicu* (Bertonio lo recoge como palabra aimara y señala: Sico. Unas flautillas atada como ala de órgano).

Complementamos con los siguientes presupuestos: 1) Hay zonas donde existen ayarachis pero no son quechuas sino aimaras y sabemos que los aimaras

poblaron estos territorios antes de la quechuización de algunas zonas como Chumbivilcas y Chuquisaca. Por ejemplo, en La Paz, en contextos completamente aimaras, estos grupos son llamados *aarachi*, palabra aimarizada del puquina señala Cerrón Palomino, aunque una vez más aparece el *chi*, de posible influencia quechua. En todo caso lo que queda claro es que no es acertado traducir o analizar el vocablo ayarachi usando el quechua, último idioma adoptado por estas poblaciones. Estos conjuntos existen en zonas aimaras y quechuas de Bolivia donde han olvidado el significado semántico de la palabra, pero antes eran puquinas, uros, kallawayas y luego castellanas. Por ello, creemos que existe una conjunción de estos idiomas, pudiendo ser así por ejemplo: siku (puquina), sico (aimara), arachi (aimara), phuko (quechua), phukuna (quechua)[35], zampoña (castellano). Ayarachi posiblemente tenga de puquina, aimara, quechua y castellano (con la inclusión de la a en reemplazo de la i: ayarichi / ayarachi).

2) Entre las personas quechua hablantes entrevistadas en Chumbivilcas nadie nos pudo dar una traducción literal del término expresando indiferencia o negación a que estos tengan que ver con algún "carácter fúnebre". Por ello, creemos que la palabra es anterior a la llegada del quechua a estos lugares, de modo que no es plausible de ser identificado más allá de su referencia musical. En este caso puntual es posible que haya formado parte del "idioma chumbivilcano" (puquina) y se mantuvo en su época quechua y aún hoy con el castellano (no adquieren todavía la denominación genérica de "grupos de zampoñas").

3) En el caso de Chumbivilcas como en la mayoría de los casos, estamos ante una población constante, lo que va migrando es el idioma, vale decir que cuando decimos que estos lugares eran puquinas, luego aimaras y, finalmente, quechuas; no estamos sugiriendo que se trate de nuevas poblaciones sino de la misma que va asimilando nuevos idiomas conservando muchos de los anteriores. Por lo que estos grupos deben ser propio de estos lugares y de tiempos antiquísimos pues es sabido que el instrumento acompaña los inicios de la civilización andina.

4) Otros académicos como Arnaud Gerard de Bolivia señalan que entre los ayarachis en ese país, menos aún encuentran una explícita relación del ayara-

35.– Algunos conjuntos de ayarachis como los de Paratía (Lampa, Puno) han adoptado el término de siku (puquina – aimara) y/o phuko (quechua) para llamar a su instrumento pero debe ser un proceso reciente ya que como hemos visto, el aimara como el quechua son idiomas y poblaciones que se asientan posteriormente en estas zonas.

chi con la muerte: "… en nuestros trabajos *in situ* en numerosas comunidades de acá del sur de Potosí, los comuneros en absoluto concuerdan con esta idea, incluso entrevistamos a comuneros músicos y fabricantes ancianos ya y declaraban que de ninguna manera era música fúnebre y que según ellos nunca fue así, que la música y danza de ayarachis era una danza alegre y festiva ajena al ámbito fúnebre…"[36].

Por lo tanto, resulta coherente la crítica que se hace en el medio académico y popular al supuesto contenido o carácter fúnebre del ayarachi partiendo del sólo análisis del léxico en base al quechua. Esto es reforzado por el padre Ludovico Bertonio quien en la segunda parte del Vocabulario de la lengua aymara (1612: 28, 125, 218, 315), encontramos la palabra *aya* y *ayarichi* sin referencia a la muerte:

Aya: Un huso de hilo, lo que comúnmente hilan de una vez en un huso.
Ayarichi: Instrumento como organillos que hacen armonía.
Ayarichi phufatha: Tañerle. Sico es instrumento más pequeño.
Haya: lexos, lexano (haya con h significa "lejano")
Phufata: Soplar, y tañer qualquiera inftrumento
Sico: Unas flautillas atada como ala de órgano.
*Sicona ayarichi phusath*a: Tañer las dichas flautas, cuya armonía se llama Ayarichi.

En el diccionario de Diego Gonzáles Holguín de la lengua Qquichua si tenemos la referencia de aya con la muerte (1607: 56)[37]:

Aya: Cuerpo muerto.
Ayarayani: Estar sin sentido como un muerto.
Ayar: La quinua silvestre.
Antara: Flautillas juntas como órgano

8. El carácter sagrado del ayarachi

Como hemos observado, los conjuntos de flautas de Pan (posiblemente ayarachis) participaban en los principales rituales espirituales de tiempos precolombinos como la "limpia de enfermedades" (Situa) y el de "recordación a los muertos" (Ayar Marka), en el primero se contrarrestaba la muerte y

36.– Conversación virtual con Arnaud Gerard.

37.– Vocabvlario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengua Qquichua, o del Inca. Digitalizado por Runasimipi Qespisqa Software (http://www.runasimipi.org) para publicación en el internet, 2007.

en el segundo se "revivía" a los muertos, lo que ciertamente los relaciona a "momentos fúnebres" y no sería descabellado que hayan participado en los funerales de personajes importantes como el Inca Atahualpa. Se menciona que en las ceremonias del *purucaya*, participaban personajes emplumados esplendorosamente y nosotros no descartaríamos que "emplumados ayarichis", también hayan sido partícipes generando así la construcción de una memoria colectiva alrededor de los "sucesos fúnebres" evidenciando el carácter sacro de los ayarachis[38].

Además, fueron parte de rituales propiciatorios ofrecidos a divinidades como *Illapa* a quien se le responsabilizaba del advenimiento de las lluvias (Baulenas 2016) y a los *Apus* o *Wamanis* y a la *Pachamama* responsables de la agricultura y la vida en sí misma (Millones 2017), todas estas eran divinidades anteriores al estado Inca. A ellos debió estar dirigido el rol de los ayarachis por ello hasta tiempos republicanos conservaban antiquísimas costumbres cosmogónicas como participar exclusivamente en temporada seca, tiempo de flautas de Pan, de dioses e instrumentos masculinos (Ponce 2007)[39].

El desestructurado sistema religioso andino fue reemplazado paulatinamente por nuevos escenarios de sacralidad cristiana los que eficazmente se posicionaron como nuevos escenarios reajustándose muchos elementos y formas anteriores, entre ellos la participación de estos conjuntos. Queda así revelado su carácter sacro pues siguieron siendo parte de ritualidades conectoras con las mayores divinidades del hombre andino sean estas cristianas o andinas. Casi en su totalidad estos conjuntos en el Perú, Bolivia y Chile fueron articulados a estas festividades impuestas en reemplazo a las divinidades andinas, por ejem-

38.– Se menciona que una de las últimas grandes ceremonias del purucaya se realizó "En 1550 se celebraron en la ciudad del Cuzco, antigua capital del imperio inca, los funerales de Paullo Inca. El cronista Juan de Betanzos cuenta que vio, entre otras cosas, a cuatro hombres ataviados con vestimentas de plumas y los rostros pintados que le parecieron "figuras en su traje y cosas que hacían los demonios que no de personas y de ángeles del cielo". Juan de Betanzos, Suma y narración de los incas, Madrid: Polifemo, 2004, p. 183. (Francisco Hernández 2016: 14).

39.– Ponce (2007: 160) señala que "Durante la estación lluviosa y caliente del año, las ceremonias y rituales se realizan con las flautas y las trompetas, que reciben denominación de femeninas (...) la estación seca (que abarca los meses de abril a octubre, cuando la Pachamama descansa y es el tiempo de los Apus), se desarrolla con el acompañamiento de instrumentos "masculinos": sikus y antaras, que no poseen agujeros y la melodía sólo se forma con el aire del soplo del ejecutante sobre las cañas del instrumento." Y nos deja un testimonio: "Antiguamente, los más ancianos de la comunidad afirmaban que los instrumentos tenían su tiempo, no se podía tocar en cualquier mes. Eso se respetaba, porque las plantas vivían de acuerdo a los sonidos de los instrumentos: entonces, si se tocaba el instrumento equivocado en la época que no correspondía, podía perjudicarse alguna cosa." (entrevista a don Aldemir Calderón, Conima, Mayo de 2002)

plo, San Santiago que desde la colonia intentará borrar las huellas de grandes ritualidades dedicadas a la deidad Illapa (rayo) responsable de la bonanza animal y de las futuras lluvias, sinónimo de vida. En el caso de Chumbivilcas, algunos de estos conjuntos participan en estos rituales ganaderos donde expresarían un carácter propiciatorio de vida ("contrario a un supuesto carácter fúnebre").

En el documental "Serie pueblos originarios aymara" (canal YouTube), se narra que los ayarachis (sicuras) acompañan una marcha ritual desde Cariquima (Tarapacá, Chile) hasta las orillas del Lago Titicaca (Copacabana, Bolivia) a donde los pobladores llegan para recoger muestras de agua para un "ritual de las lluvias", pero al llegar al templo cristiano (que también es visitado por la delegación), los sicuras no ingresan a la iglesia. La explicación de los pobladores es que en tiempos coloniales los curas no los dejaban entrar o que ellos mismos se abstenían argumentando que no podían arrodillarse ante santos cristianos o que, tal vez, en algún tiempo fueron prohibidos por "los curitas". Este desencuentro deja entrever nuevamente el carácter sacro de los ayarachis (sicuras) pues este tipo de oposición solo se puede suceder con personajes de la misma jerarquía (por ejemplo: sacerdotes – yatiris). Este caso se observa nítidamente en los *danzantes de tijeras* quienes no suelen ingresar a las iglesias por considerarse representantes de los dioses andinos y por ende "seres paganos" para la cristiandad. Por lo mismo, los sicuras también debieron ser considerados paganos pues estaban dedicados a deidades andinas.

Finalmente las indumentarias de los ayarachis contribuyen a esta sacralidad. Los cronistas señalan que estos portaban capas largas, que para el tiempo eran símbolo de distinción, pues las usaban los gobernantes y otros personajes de importancia como los oficiantes de ceremonias. Sobre la cabeza usan monteras (*phurus*) exuberantes de plumas de aves sagradas como el cóndor y el suri (y tal vez el búho) los mismos que utilizaban oficiantes del ritual del *purucaya* (ritual funeral cuyos personajes importantes usaban *phurus* o plumajes exuberantes) (Hernández 2016). Luego, se menciona que tañían "cañutos", vale decir flautas de Pan y membranófonos de modelo *wancara* que en tiempos precolombinos estuvieron mayormente ligado a ceremonias importantes, así nos evidencian las iconografías mochicas. Todo esto nos permite señalar que se trataban de especializados y selectos (sacros) grupos relacionados a rituales que implicaban conexión con las principales divinidades andinas.

9. Descripción de los conjuntos de ayarachis estudiados

9a. Ayarachis en Santo Tomás

Ayarachis de Llique.- Conformado por 5 integrantes, quienes tocan todos sus ayarachis de 11 tubos envueltos en hilos de lana de colores. Encontramos en ellos tres tamaños: 2 chillis, 2 maltas y 1 mama. Fueron acompañados por una wankara (membranófono). Recogido el año 2011 en Santo Tomás con ocasión de haberse declarado como patrimonio cultural de la nación a los ayarachis de Chumbivilcas organizado por esta Municipalidad.

Ayarachis de Challacce.- Con una formación de 5 integrantes, que también presentan ayarachis completamente envueltos por hilos de colores, en total 11 tubos por instrumento; tenemos así la siguiente distribución: 2 chillis, 2 maltas y 1 mama, acompañados de una wankara. Recogido el año 2011 en Santo Tomás con ocasión de haberse declarado como patrimonio cultural de la nación a los ayarachis de Chumbivilcas organizado por esta Municipalidad.

9b. Ayarachis en Colquemarca

Ayarachis de Llaullinco.- Esta agrupación lo integraron 6 comuneros todos adultos. Ejecutaban 2 ayarachi chilli de 13 tubos, 3 maltas uno de 15 tubos, y 1 mama de 11 tubos de plástico (pvc) minuciosamente forrados con hilo blanco de carnero, el cual unicamente lo exhibía, pues en aquel momento solo ejecutaron una melodía. El comunero que acompañaba con el wancar (membranófono) no tocaba ayarachi. Recogido el año 2010 en Colquemarca durante el concurso organizado por la Municipalidad.

Ayarachis de Curpiri.- De la Comunidad de Curpiri del sector Pocaloma se presentaron 6 integrantes, todos tocando sus ayarachis y dos de ellos tañendo además wankaras, conformados de la siguiente manera: 1 chilli, 4 maltas -que forman la base del conjunto-, dos de estos tocaban la wankara además del aerófono y los otros dos acompañaban y 1 mama. Cada uno de ellos de 12 tubos. Recogido el año 2010 en Colquemarca durante el concurso organizado por la Municipalidad.

Ayarachis de Paycama.- Se presentaron con 5 integrantes. Conformando el conjunto con una guitarra, una mandolina y 3 ayarachis, 1 chilli y 2 maltas de 11 tubos. Esta agrupación se presentó en el año 2011 con ocasión de los festejos de la declaración como Patrimonio de la Nación del ayarachi chumbivilcano. Además, los ayarachis portaban colgados al pecho por lo menos dos

tamaños de zampoñas, lo que podría indicar que sus instrumentos estaban temperados o afinados al patrón occidental, pero respetando los tamaños al doble con respecto al otro corte o de octavas; dos de ellos tocaban los wancar.

9c. Ayarachis en Quiñota

Ayarachis de Quiñota.- Participaron con 5 músicos, teniendo 2 chillis, 2 maltas y 1 mama, con 11 tubos cada uno, adornados con hilos de colores, y tañendo solamente una wancara. Recogido en el concurso realizado el año 2015 por la Municipalidad de Quiñota.

Ayarachis de Ccollana.- Se presentaron en el concurso organizado por la municipalidad distrital de Quiñota el año 2015, siendo integrado por 6 músicos, teniendo 2 chillis, 2 maltas y 2 mamas de 10 tubos cada uno, los cuales algunos de los ayarachis estaban adornados con los hilos blancos y también de colores envueltos en toda la dimensión del tubo, con el acompañamiento de una wancara. Recogido en el concurso realizado el año 2015 por la Municipalidad de Quiñota

Ayarachis de Pumallaccta.- El grupo estaba constituido por 4 músicos, quienes tañían 2 chillis, 1 malta y 1 mama, de 12 tubos adornados con hilos de lana de oveja de colores, acompañados por un wankar. Recogido en la misma comunidad en junio del 2016.

Ayarachis de Huañacahua.- Agrupación que está conformada por 6 músicos, todos ellos familia (familia Gómez se denominaban, pues también habían otras familias que tocaban el ayarachi en la misma comunidad), siendo esta la conformación, 2 chillis, 2 maltas y 2 mamas, acompañados de 2 wankaras. Esta versión fue recogida en la misma comunidad y manifestada por el señor Asunción Gómez el año 2016.

9d. Ayarachis en Llusco

Ayarachis de Ccahuana Marca.- Ubicados en la comunidad de Lutto Kututo, anexo Kututo. En esta ocasión se presentaron 4 músicos, ejecutando una wancara, la distribución de los instrumentos fue de 2 chillis y 2 maltas, las cuales cuentan con 10 tubos cada ayarachi. Recogido el año 2011 en Santo Tomás con ocasión de haberse declarado como patrimonio cultural de la nación a los ayarachis de Chumbivilcas organizado por esta Municipalidad.

Ayarachis en Livitaca

Ayarachis de Huaylla huaylla.- de la comunidad del mismo nombre, quizás la agrupación más conocida de los ayarachis del Cusco, quienes han participado en diferentes festividades a nivel nacional, el año 2011 se presentaron 5 músicos siendo la distribución de instrumentos: 2 chillis de 12 tubos, 2 maltas de 13 tubos y 1 mama con 10 tubos; cada uno de ellos portaba una wancara, además podríamos destacar que los tubos de los ayarachis no estaban adornados con los hilos de colores. Recogido el año 2011 en Santo Tomás con ocasión de haberse declarado como Patrimonio Cultural de la Nación a los ayarachis de Chumbivilcas organizado por esta Municipalidad.

10. La flauta de Pan de los ayarachis de Chumbivilcas

10a. Definición y caracterización

El ayarachi es un instrumento musical de la orden de los aerófonos que recibe el nombre científico y genérico de flauta de Pan y/o siringa (del griego: σνριγξ). Curt Sachs y Erich M. von Hornbostel (1914) la clasifican como un aerófono, de soplo verdadero, de filo o flauta (sonido de bisel), sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, con tubos cerrados en el extremo distal (número de clasificación 421.112.2). Su denominación de ayarachi viene desde tiempos prehispánicos y en el mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú, encontramos la clasificación número: "421.112.211.122.- Antaras o Zampoñas, Cerradas, en Forma de Balsa, de Una Fila, en Escalera, de Uso Colectivo, sin Corte en Bisel (…) Este instrumento es un aerófono de soplo simple, de filo, sin aeroducto, de forma longitudinal, en juego, con el extremo distal cerrado y de una hilera en escalera" (INC 1978: 202). El trabajo clasificatorio que realizó el Instituto Nacional de Cultura del Perú en la década de los 70, menciona que denominaban también al instrumento como "kinray". Nosotros no hemos hallado referencia alguna sobre esta denominación en nuestro trabajo en Chumbivilcas[40].

Entonces, morfológicamente el ayarachi de Chumbivilcas es una flauta de Pan de "modelo antara", de una sola hilera cuya cantidad de tubos oscila entre 11 y 12 tubos construido de caña *takna*, y se encuentra dispuesto en "escalera simple" cuyos tubos van dispuestos de izquierda a derecha de menor

40.– "En Chumbivilcas las Antaras de los Ayarachi, llamadas allí también Ayarachi o Kinray, se emplean igualmente en tres registros "fundamentales": el grave o Mama, la mitad de aquel o Malta y la mitad de este último o Ch'ili" (INC 1978: 204).

a mayor. No posee fila secundaria llamados comúnmente "resonadores", esta es una diferenciación importante pues otros conjuntos de ayarachis en Bolivia y Chile si poseen dos filas. Tenemos la hipótesis de que el uso de las dos filas es un sello característico de la influencia aimara mientras que su ausencia nos demanda una tradición mucho más profunda o autóctona (como es el caso de los instrumentos de los chiriguanos, de los jula jula, de las antaras de chunchos de Huanta que no llevan "resonadores")[41].

Como instrumento musical (y como expresión músico coreográfico), existe antes de la llegada de occidente claramente situado al sur del Tawantinsuyo de acuerdo a los testimonios de los cronistas de la época (Bertonio, Cobo, Orsúa). Por ello, podemos inducir que no sólo se trata de una de las denominaciones (junto al de antara y siku) más antiguas y conocidas que el mundo aimara usaba para designar a las variedades de "zampoñas" en su territorio, sino que se referían también a un modelo específico: la flauta de Pan de carácter unitario de ejecución melódica individual y orquestación colectiva al que llamaban "ayarachi". El ayarachi es por tanto una flauta de Pan andina (altiplánica) que por consideraciones etnohistóricas y musicales, nos lleva a pensar que se trataría de un tipo especial (por el contexto de su uso) y antiquísimo (proviene del tiempo puquina o más atrás), por lo tanto muy diferente y "opuesto" al siku. El ayarachi en un instrumento individual (requiere de un solo músico) mientras que el siku es dual (requiere de dos músicos).

10b. La flauta de Pan unitaria o individual: el ayarachi

Por su técnica interpretativa se distingue a los ayarachis de los sikus, diferenciación que viene desde tiempos precolombinos: el ayarachi es un instrumento musical individual pues tiene toda la escala musical requerida para que un sólo músico pueda hacer la melodía completa, mientras que el siku se divide en dos medios instrumentos, exigiendo dos músicos para un sólo instrumento para constituir así la unidad musical. El ayarachi solo requiere de un músico para tocar el repertorio requerido tan igual como los antaristas y rondadores de la zona norte del Tahuantinsuyo. El siku en cambio se centra en el altiplano y su técnica interpretativa se le conoce en idioma aimara como "iraqhata – arkaqhata", en términos musicológicos es el "hoquetus" y popularmente conocido como "diálogo musical" o técnica del "trenzado". Por este carácter,

41.– Tenemos impresión que la influencia aimara en las flautas de pan como el ayarachi de origen puquina, ha sido en varios aspectos: en las denominaciones, en la adición de las filas secundarias o "resonadores" y en la adopción del "dialogo musical" (propio del siku) en algunos ayarachis como es el caso de Paratía, Sandia y Taquile (Perú). En otro trabajo venimos sosteniendo que la migración aimara en tiempos tardíos de la costa central y sur hacia el altiplano pudo haber trasladado el conocimiento del "resonador" y del "diálogo musical" puesto que en la cultura chincha se observa nítidamente un siku con resonador construido en cerámica.

Figura 6) siku y ayarachi

El ayarachi en un instrumento individual (requiere de un solo músico), mientras que el siku es dual (requiere de dos músicos). El ayarachi es, por tanto, una flauta de Pan de ejecución melódica individual y orquestación colectiva.

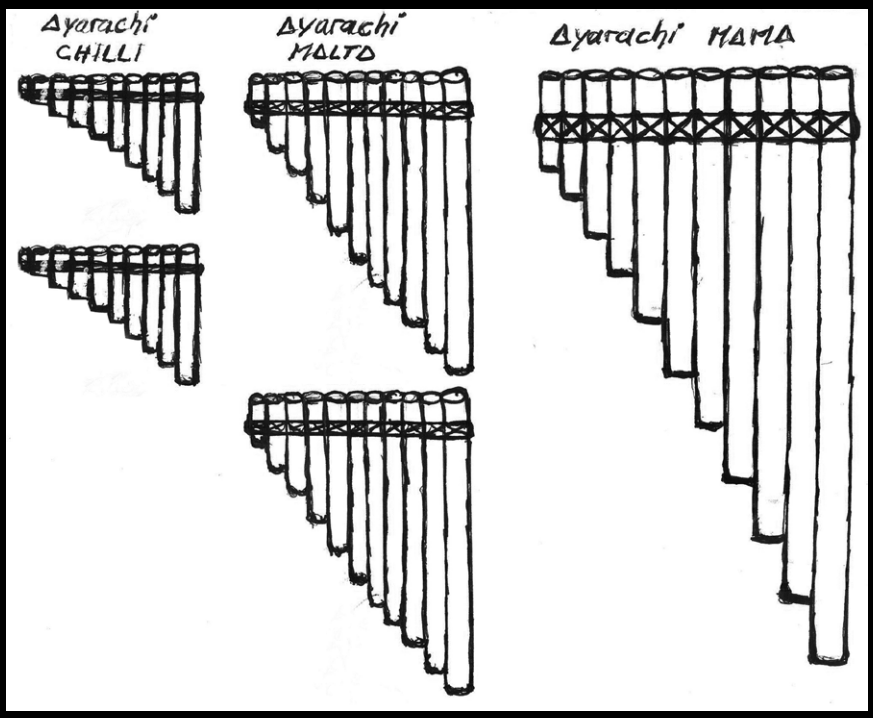


Figura 7) Conformación de un conjunto de ayarachi: En estos tiempos hemos encontrado que se forman en grupos de 4, 5 o 6. Su formación: dos chillis (uno de ellos el guía), dos maltas y una mama.

se reconoce al siku como un instrumento "dual complementario", Américo Valencia (1989) lo denomina "siku bipolar". Por lo que, desde el punto de vista de la interpretación musical podemos definir al ayarachi como flauta de Pan de ejecución melódica individual y orquestación colectiva. Existen conjuntos de ayarachis que denominan siku a su instrumento, pero ratificamos que se debería a la influencia aimara así como al uso del "resonador".

Entonces, el ayarachi es, además de diferente, opuesto o antagónico al siku (figura 6), aunque esta inexistencia del "diálogo musical" se hace un tanto relativo si observamos detenidamente el llamado "sistema pareado" de los ayarachis que desarrollaremos más adelante. Lo que sí es semejante en estos tipos o modelos de flautas de Pan, es su carácter colectivo y su formación en pares. Los ayarachis de Chumbivilcas se orquestan en base a pares de ayarachis semejantes, dos por cada tamaño: chilli, malta y mama, tres tamaños de ayarachis siendo cada una el doble del tamaño que la otra, formando así tres octavas paralelas. (figura 10 y 13).

El padre Ludovico Bertonio en su *Vocabulario de la lengua aymara* (1612 II: 28) define ayarichi: "Instrumentos como organillos que hazen harmonía". Expresando claramente que el ayarachi es un instrumento musical en sí mismo. A continuación señala: "Ayarichi phufatha: Tañerle. Sico es instrumento más pequeño". Aquí diferencia claramente "ayarichi" de "siku" al que define como un instrumento más pequeño, reafirmado por el historiador Rene Calsín quien basado en Alfredo Torero, señala que la palabra "sicu" es puquina y que significaría "chico"[42]. Pero, Bertonio va más allá y nos da a entender que la palabra también designa la sonoridad de los conjuntos, a la expresión misma, con la siguiente afirmación: "Sicona ayarichi phusatha: Tañer las dichas flautas, cuya armonía se llama Ayarichi", es decir, denominaban ayarichi a su música, a los conjuntos mismos y no sólo al instrumento.

Por su lado, el padre Bernabé Cobo escribe hacia 1653: "Usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de órganos, juntas y desiguales, que la mayor será larga un palmo y las demás van decreciendo por su orden: **llaman a este instrumento ayarichic**, y tócanlo puesto sobre el labio bajo y soplando en las dichas flautillas, con que hacen un sordo y poco dulce sonido" (Cobo 1956: 270). Observamos nuevamente que la palabra ayarachi designa al instrumento mismo y como vemos, medio milenio después, sigue siendo el término con el que identifican al instrumento los conjuntos de Chumbivilcas.

42.– Ver en este mismo libro René Calsín Anco: "La historiografía del siku..."

También, él cronista Bartolome Arzáns Orsúa y Vela (1676 – 1736), en un párrafo describe una procesión en Potosí (Bolivia): "Luego seguían hasta 40 indios, vestidos todos de plumas de varios colores con ricos llutus en las cabezas, los cuales tocaban diversos instrumentos: flautas gruesas de cañas, caracoles marítimos, trompetas de calabazos con cañas largas, y **unos cañutillos aunados duplicadamente**, que siendo mayor el primero van disminuyéndose hasta el último que es pequeñito, y soplando de un cabo a otro hace la armonía conforme el tamaño de la caña, y **llaman a este instrumento ayarichis**..." (p. 56)[43].

De este párrafo extraemos dos ideas centrales: primero, la ratificación de que en otros sectores del Collasuyo (hoy Bolivia) también existían estos grupos y al igual llamaban "ayarichi" a su instrumento, a la flauta de Pan (aunque no necesariamente lo diferencia del siku). En segundo lugar, vemos que la frase "cañutillos aunados duplicadamente" refiere claramente que este "ayarichi" estaba constituido de dos filas, lo que hoy en día se denomina comúnmente "resonadores". Es por ello que hasta la actualidad muchos ayarachis (instrumentos) llevan filas secundarias o "resonadores" aunque no es el caso de Chumbivilcas.[44]

Arnaud Gerard (1999; 2004) también señala que el término debió ser usado en aquella época (como ahora) para denominar a las flautas de Pan de "modelo unitario" y diferenciarlo del siku presentándonos varias descripciones de estos en un amplio trabajo aún inédito de donde extraemos lo siguiente: "En los Ayarachi de Potosí y Chuquisaca, los instrumentos no se tocan por par, sino que cada instrumento realiza la totalidad de la melodía. La técnica de interpretación es individual, cada músico ejecuta la totalidad de la melodía." (Gerard 1999: s/n).

10c. Construcción del ayarachi

En la actualidad, el ayarachi en Chumbivilcas es fabricado artesanalmente por los mismos músicos utilizando una planta conocida popularmente como *takna* (o taccna, taqna) (*conium maculatum*). En algunos casos, hemos observado que suelen conseguir la cañas de bambú la cual es conocida comúnmente como *sokos* (se trata de una especie *rhipidocladum*). La planta *takna* crece de manera silvestre en muchos parajes del distrito de Chumbivilcas, es conside-

43.– Resaltado nuestro.

44.– Además de lo mencionado en la nota anterior podemos mencionar una prueba del proceso de aimarización puesto que en Livitaca los ayarachis de la comunidad de Huaylla Huaylla denominan suqus al instrumento de viento (olvidando el término de ayarachi): "...es probablemente una adaptación análoga de cómo los músicos altiplánicos llaman "cañas" a sus instrumentos musicales" (Cárdenas 2014: 93). En el caso chileno ya asumieron el aimara sicu.

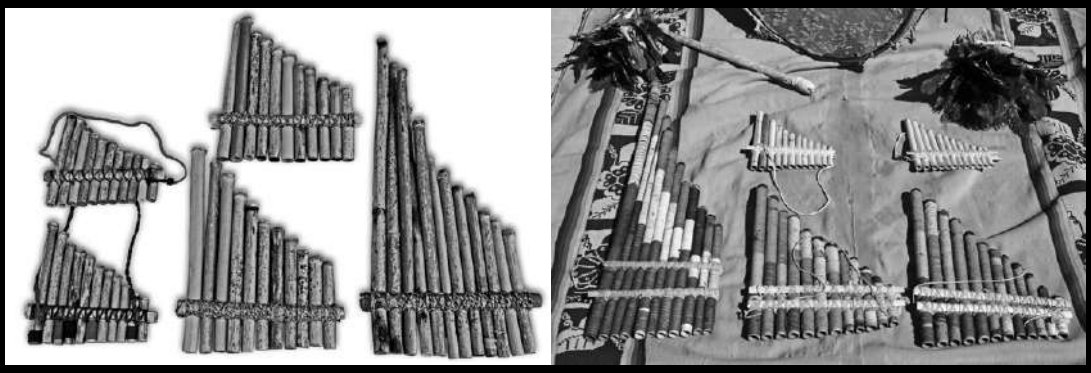


Figura 8) Juego o familia de ayarachis de dos comunidades: a) Comunidad de Colquemarca b) Comunidad de Pumallaccta. Observamos el conocimiento de las mitades (octavas) y los dúos por cada tamaño (fotografías de los autores).

Figura 9) Construcción del ayarachi en Colquemarca

Para la construcción de este aerófono se usa la planta silvestre llamada popularmente tak'na (*conium maculatum*). Esta es medida en base a los anteriores o a los ayarachis dañados y afinada al "oído". (fotografías de los autores).

rado "mala yerba" y se suele encontrar en cualquier ladera, preferentemente al borde de las acequias. Los pobladores interesados en su uso, solo esperan a que madure y seque naturalmente para ser empleada en la fabricación del ayarachi (también es usado como leña). Al secarse se forman tubos rectos ahuecados con nudos naturales; su fragilidad la hace de fácil corte, pero también puede fracturarse rápidamente. Las paredes internas son gruesas y presentan una consistencia suave y de color blanca; las externas, en cambio, son rugosas y el borde áspero al contacto con el labio. El peso del material es mucho más ligero que el bambú por lo que su durabilidad es también relativa.

En todas las comunidades de Chumbivilcas denominan a este instrumento ayarachi con una sola excepción en el distrito de Livitaca, donde los ayarachis de Huaylla Huaylla han cambiado esta denominación por el de *suqus* (¿siqus?): "solo las personas mayores saben que alguna vez también fueron denominados ayarachi. Ahora dicho instrumento es denominado *suqus* (…) la denominación suqus al instrumento de viento de los Ayarachi es probablemente una adaptación análoga de cómo los músicos altiplánicos llaman "cañas" a sus instrumentos musicales." (Cárdenas 2013: 99). De igual manera, este autor informa que este conjunto manda a elaborar sus instrumentos con expertos y material especial, es decir, con *sokos* (cañas de bambú traído de la selva alta peruana) de donde provendría la denominación de suqus. Pero, no es el caso de los conjuntos que hemos estudiado, uno de los cuales inclusive construyó un ayarachi en el momento de nuestro registro. La palabra *suqus* para denominar al instrumento surge justamente a raíz del uso de esta planta para construir el ayarachi que ciertamente adquiere mayor prestancia en sonoridad, durabilidad y estética que la planta *takna*.

El instrumento es fabricado por una sola persona, quien guiándose de las medidas de cañas o tubos de instrumentos anteriores, luego va afinando exclusivamente al oído. Normalmente, es una persona de mayor edad, el que demanda más experiencia y que tiene el don para lograr construir un buen ayarachi. Las herramientas empleadas son solamente cuchillos, pues, como dijimos, la planta al estar seca es blanda y frágil. Para unir las cañas o tubos se usa hilo de oveja y un pedazo de *takna* que recorre transversalmente todo el ayarachi y sirve de apoyo para el amarre. En el caso de los ayarachis hechos de *sokos* encontramos que estaban adornados con hilos de colores alrededor de cada caña o tubo (ayarachis de Pumallaccta y Huañacahua, distrito de Quiñota). Ellos manifestaron que el hilo en los tubos es para que no se resquebraje la caña y otros sostuvieron que se trataba de adornos. Lo interesante es que en cada comunidad había solo una persona encargada (o dedicada) a construir y afinar los ayarachis e incluso guardarlos y repararlos en su casa.

El instrumento musical no es de gran tamaño y quizás en esto influye la planta *takna* que no alcanza un gran tamaño en su madurez, o quizás la fuerza de la tradición estética sonora que se mantiene a través de los años, que busca sonoridades agudas y medias, ya que los ayarachi hechos en caña *sokos*, también son cercanos en tamaño con las de *takna*.

10d. Forma de tocar el ayarachi

El método para ejecutar el ayarachi es a través de la insuflación de aire en cada tubo. Se coloca el labio inferior sobre el borde de la caña o tubo y se sopla dentro, lo cual produce el sonido por la vibración del aire. Las melodías son siempre iniciadas con un característico toque o estribillo, donde interactúan la nota la de un chilli y responden los demás con la misma nota La en los demás cortes de los ayarachis, vendría a ser el tubo número 12 contados a partir del tubo más pequeño; esto para el caso de los ayarachis de Pumallaccta, fue al que tuvimos la oportunidad de ver y escuchar; siendo un estribillo característico de inicio; al final de las melodías varía un poco teniendo como respuesta la nota do# en el tubo número 10, parecido a los estribillos de los ayarachis de Lampa y Sandia (Puno). Algo similar se escucha en Colquemarca, pero con la diferencia de que es al final de la melodía que hacen un estribillo, pero, de una sola nota y en este caso podría decirse que es la tónica; para finalizar el tema se toca la tónica que vendría a ser el tubo número 10, la sensible tubo número 12 y un tercer grado de la tónica en el tubo 8 que son semejantes al estribillo de los lugares mencionados.

El instrumento se ejecuta en grupo, se trata de una flauta colectiva, haciendo todos los músicos la melodía completa, es decir, el conjunto toca al unísono con ciertos "caracteres" que tratamos en el siguiente subtítulo. El canto es realizado por todos los integrantes, salvo en la comunidad de Curpiri donde una mujer entona las canciones, pero no toca el ayarachi ni tampoco la percusión y mientras canta siguen sonando los ayarachis. Los ayarachis no acompañan normalmente el canto, todos los integrantes tocan y cantan. El instrumento musical es solo ejecutado por varones.

El chilli es el que guía, el que inicia las melodías; se podría decir que es la voz principal; la malta sigue la melodía o la acompaña y la mama, normalmente, procura llevar toda la melodía, pero puede darse licencia de "acompañar" con sonidos largos a modo de "bajos". El acompañamiento percutivo indefectible le corresponde a la caja o wancara (bombo) que es ejecutado por el guía o punta y por otros músicos si hubiera más "cajas". En la oportunidad que tuvimos de ver a los ayarachi, solo una persona tocaba el bombo, pero hemos

observados imágenes y videos donde procuran introducir wancaras por pares (2, 4 o 6).

10e. El sistema pareado: "diálogo musical" entre pares iguales

La ejecución de los ayarachis deja entrever la persistencia de un carácter musical andino que se opone a la unicidad occidental. Se trata de un lenguaje musical al que vamos a dar cuenta como "sistema pareado" puesto que esto se da entre pares de instrumentos idénticos. Se trata de una intencionada técnica interpretativa entre pares semejantes de ayarachis logrando disonancias cuando estas deberían sonar al unísono ("como uno") pues se trata de instrumentos replicados. En el primer caso, uno de ellos busca diferenciarse de su par en tiempo de soplo generando así una especie de eco o resonancia. En el segundo caso, existe una alternancia en el tañido de los tubos entre los pares semejantes, es decir, un "diálogo musical" entre pares: chilli con chilli, malta con malta y mama con mama[45]. Un diálogo que se denota muy claramente en el *estribillo* que sucede y señala justamente el fin del ciclo melódico y su regreso al punto de inicio, en este se turnan los pares y realiza estrictamente dicho "diálogo" (ver partituras).

Sin duda, se trata de la sobrevivencia de un peculiar método de interpretación musical, de un complejo sistema o lenguaje musical que viene desde tiempos prehispánicos y que se puede escuchar claramente en la actualidad entre los ayarachis suri sikus (Bolivia) y entre los ayarachis sicuras (Chile). Desgraciadamente esto va quedando en el olvido en el caso de Chumbivilcas, pues no sólo es casi imperceptible sino que ya sólo lo hemos ubicado entre las versiones de los músicos más ancianos.

La homogeneidad entre pares símiles, puede ser sólo aparente pues no exime el carácter de interdependencia entre ellos en otros momentos que pueden ir más allá de la musicalización. Veamos un testimonio: "A su vez, cada dúo asume durante la ejecución dos roles diferentes, por un lado, los que comienzan y por otro los que reciben, sustentan y continúan. Los primeros son conocidos como Qalla, palabra quechua que expresa empezar, o el que está empezando, y los segundos como Chaski, que quiere decir recibir, o el que está recibiendo. Dado que Ch'ilo, Malta y Ch'arqa poseen las mismas notas, se complementan a modo de prolongación de su símil, mas no de respuesta, este elemento caracteriza el peculiar modo de tocar de los Ayarachi de Huaylla Huaylla. Durante

45.– Agradecemos a Luis Carlos del Carpio Enriquez, ejecutante de estos instrumentos y conocedor de los ayarachis que venimos indagando y que amablemente conversó acerca del tema.

la ejecución conforman un círculo en el que giran en ambos sentidos, desde el inicio al final de cada canción. Los duetos que tocan Ch'ilos y Ch'arqas están juntos, en tanto que cada instrumentista que toca Malta está separado, en medio de ambos dúos…" (Cárdenas 2014: 94)

Figura 10) Los tres tamaños, registros o cortes de ayarachis que conforman un conjuntos: chilli, malta y mama (fotografías de los autores).

10f. Ayarachis "desafinados": disonancia y batimento

Al sistema pareado que sucede entre pares símiles ya mencionado, se suma otro atributo que sucede de manera "ilógica": las alturas de las notas de estos ayarachis idénticos (o replicados) tienen cierto grado de "desafinación". Decimos "ilógico" pues de acuerdo a los parámetros de la música occidental y moderna, estos deberían emitir la misma altura sonora tratándose de instrumentos "replicados" o en todo caso deberían ser replicados exactamente. Esto no sucede, es intencionalmente "desafinado".

Algunos informantes nos manifiestan que "antes", los pares de ayarachis semejantes nunca estaban a la misma afinación, sino, uno de ellos (el que sigue), tenía que estar "un poquito" diferente (posiblemente más alto) lo que genera una disonancia al tocarlos al mismo tiempo. Entonces, estamos ante un encuentro de dos notas que difieren sutilmente en altura (desafinadas entre sí) y que suenan en disparidad (a destiempo, pareado), dos caracteres que construyen un aparente "mal sonido". Esta búsqueda de sonidos "desafinados" sólo se puede entender desde el punto de vista de una peculiar estética sonora andina basada en el uso intencionado de armónicos o disonancias que desde la musicología se ubica como *sonidos de pulsación o batimento* y para el caso andino, Arnaud Gerard lo ubica como el *sonido "tara"* (estudiando aerófonos andinos como las tarkas en Bolivia) y José Pérez de Arce como *sonido "rajado"*

(estudiando las flautas de chino en Chile). Al respecto, el musicólogo Arnaud Gérard nos explica:

> El efecto de *pulsación* o *batimiento* es un efecto físico-acústico que se presenta cuando dos fuentes (dos cuerdas, dos instrumentos musicales, dos voces, etc.) emiten simultáneamente casi la misma altura de sonido, es decir dos veces la misma nota pero con alturas ligeramente desigualadas (…). En tal caso lo que ocurre es que las ondas de ambos sonidos se desfasan periódicamente y las dos ondas se suman sucesivamente de manera constructiva (cuando están en fase) y luego destructiva (cuando están desfasadas), dando lugar a una onda resultante ondulante o pulsante (…) (se escucha wa wa wa wa wa wa wa…, más o menos rápidamente). (Gerard 2009: 126)

Al analizar las alturas sonoras de una orquesta de ayarachis de una misma agrupación, observamos que existen diferencias aproximadamente de un tono en tubos que deberían ser unísonos (ver cuadros 3-8). Esta variabilidad es entonces intencionada y responde a esta estética sonora andina, pero, que al ser desconocida, da como resultado la percepción de "desafinaciones". Muy por el contrario, estas comunidades andinas suelen expresar desagrados a instrumentos temperados (afinados) a los que pueden llamar "chulla" (incompleto, desabrido), si es que estos suenan completamente afinados.

10g. Los tubos o notas "de paso": el miedo al vacío

En las melodías que tocan los ayarachis, regularmente emplean los tubos de manera intercalada, pareciera, entonces que "sobran" o están de "adorno" muchos tubos que aparentemente nunca se usan. Se trata de una característica más que contribuye a esta estética sonora andina que da la impresión de estar basada en la búsqueda de disonancias y armónicos, pues al trasladarse de un tubo a otro se sucede un inevitable pasaje por dichos tubos (de paso, de adorno o intermedios) produciéndose sonidos con los restos de aire que llegan a ellos. En este caso se acercan más a la función de las hileras secundarias o "resonadores" de los sikus. Entonces, estas hacen que el pasaje de un tubo a otro no sea directo y "limpio" sino contribuya con un nuevo y diferente sonido a la fundamental creando una especie de atmosfera sonora continua. Es decir, no hay vacíos sonoros en la ejecución de un ayarachi individual y este procura ser tan continuo como sucede cuando los sikus se "trenzan" o "dialogan".[46]

46.– Una vez más tenemos que este carácter musical continuo, como una especie de "miedo al vacío" nos recuerda los caracteres de las cerámica Nazca, los que, en su próximo desarrollo debieron haber sido influenciado en el altiplano.

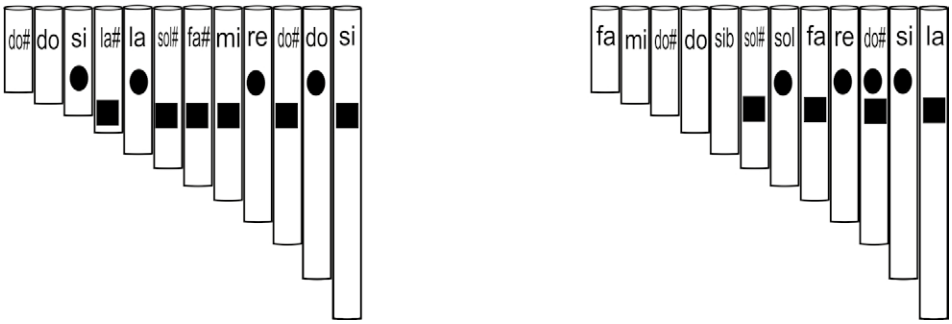


Figura 11) Los tubos "de paso" o "adornos" marcados con (●) y las notas "fundamentales" en (■). A la izquierda, ayarachi de Curpiri y a la derecha, ayarachi de Pumallaccta.

10h. Los músicos

Hay una clara diferencia entre realización y representación; los ayarachis de Chumbivilcas son conjuntos de realización aun en su totalidad en la provincia, es decir, no hay actuación, no hay talleres o cursos para ayarachis, el peso de la tradición nos permite estar ante muestras de un pasado que lentamente se va reconfigurando. Los músicos son comuneros, campesinos que viven y se dedican a la agricultura y la ganadería en el día a día, todos varones; la tradición no acepta a la mujer como intérprete del ayarachi. No son músicos profesionales, se reúnen a tocar el ayarachi previos a sus presentaciones. La transmisión oral de la ejecución del ayarachi es a través de la imitación colectiva a nivel familiar y comunal. Los músicos en su mayoría pertenecen a la etapa de la adultez y de adultos mayores, en la comunidad de Pumallaccta por ejemplo oscilaba entre 37 y 68 años, siendo casi en su totalidad un grupo familiar; no se ha encontrado la presencia de niños en estos grupos, y la cantidad de músicos por grupo es de 5 o 6 tocadores. Dentro del repertorio tienen melodías dedicadas a la muerte, a la fiesta, al abandono, a la religiosidad.

El guía y líder se denomina "punta". Es no solo el que inicia, termina y decide el desarrollo artístico en el momento de la presentación, sino que también adquiere un rol de presidente o director del conjunto por un indeterminado tiempo (años o meses). Normalmente, toca el chilli, chilec, chilo, vale decir el ayarachi más chico con el cual guía al conjunto: "Todas las piezas musicales son inexcusablemente iniciadas por el Q'alla Ch´ilo, instrumento tocado por el director del conjunto, cuya labor también contempla la enseñanza a nuevos integrantes, el cuidado de los instrumentos y vestimenta de la agrupación." (Cárdenas 2014: 94).

10i. Tamaños, sonidos, nombres y medidas de los ayarachis

Las dimensiones varían de comunidad a comunidad, pero lo que se mantiene es la existencia y distribución de tamaños, voces o registros. Así, todos los conjuntos presentan tres tamaños de ayarachis, los cuales se caracterizan por ser una el doble de tamaño de la otra, sonoramente se trata de, aproximadamente, 1 octava de diferencia de tamaño a tamaño. En este caso, los mismo conjuntos consideran al ayarachi más pequeño como la voz central. Estas son: 1) *Primera, chili, chilec o chilli*, es la más pequeña de aproximadamente entre 18 y 20 centímetros (medida de la caña más grande). 2) *Malta*, el ayarachi de tamaño medio, el doble del tamaño del chilli, esta mide entre 33 y 39 centímetros, aproximadamente (medida de la caña más grande). 3) *Mama* de tamaño grande, el doble de la malta y cuatro veces el tamaño del chilli, mide entre 60 y 81 centímetros aproximadamente (la caña más grande). Las tres denominaciones son común a las registradas en todo el área altiplánica en las flautas colectivas de modelo siku; estas posiblemente hacen referencia a las etapas principales de la vida de la persona: chilli: niñez; malta: juventud; mama: adultéz:

> Se suele relacionar desde la cosmología andina las etapas de la vida con el siku. Por ello tenemos los tres tamaños o "cortes" (registros) fundamentales en los *sikus*: 1) *Sikus* pequeños (*chili* o *suli*).- Representaría al bebe o *wawa*, tiene la voz o sonido más agudo (…) recibe también otros nombres dependiendo del grupo y la zona cultural: *Liku, kallu, tarke, wiswi, tijli, requinto, chuchuli, wiswi, llorones*, etc. 2) Sikus medianos (*ankuta* o *malta*).- Son los *sikus* de tamaño mediano, de voz intermedia y cantante, representaría al joven vigoroso y por lo tanto los responsables de la guiatura y musicalidad base del conjunto, también por ello son los más numerosos de la tropa (los que más trabajan). Reciben también otros nombres: *Mala, mali, wajo, cantante*, etc. 3) *Sikus* grandes (*sanja* o *basto*).- Este registro representaría a los *achachis*, los viejos y sabios y al igual que el *chili* representan la tercera parte de la tropa en promedio. También se les denomina: *Sanqa, bajón, toyo, jacha, k'allu, orko, jatun soqoso, machu*, etc. (Sánchez 2013: 133).

En la década de los 70 los estudios del Instituto Nacional de Cultura, también dieron cuenta que existían estos tres tamaños: "En Chumbivilcas las Antaras de los Ayarachi, llamadas allí también Ayarachi o Kinray, se emplean igualmente en tres registros "fundamentales": el grave o Mama, la mitad de aquel o Malta y la mitad de este último o Ch'ili" (INC 1978: 204). Entonces, no ha habido cambios en las últimas cuatro décadas y es seguro que esto viene

desde tiempos precolombinos: "El conjunto compuesto regularmente por seis integrantes, agrupados de dos en dos, tocan los tres tamaños de flautas de Pan conocidas por los comuneros como: Ch'ilo o "primera", de tonalidad aguda y menor tamaño; Malta que tiene tonalidad media y tamaño regular y "Ch'arqa o Mama de tonalidad grave y proporción mayor. Los tres tipos poseen doce suqus con las mismas notas dispuestas en tres escalas diferentes." (Cárdenas 2014: 94)

Al examinar los ayarachis, encontramos que estas poseen una escala musical muy distinta al de los conjuntos de ayarachis altiplánicos quienes al parecer están influenciados por las escalas temperadas occidentales. Nos recuerda a la lógica de los conjuntos de antaras conocidos como "Chunchos de Huanta" que estudiamos hace algún tiempo atrás (Sánchez 2014). Además la escala utilizada por un conjunto de ayarachi es exclusiva del conjunto, no la usan los demás, vale decir no hay una medida o escala estándar usada por los conjuntos de ayarachis de Chumbivilcas, sino que cada conjunto tiene una propia. Las alturas de los sonidos muestran no estar temperados de acuerdo al afinador electrónico, son instrumentos musicales afinados en forma empírica utilizando algunas veces las medidas de algún ayarachi anterior o usando el oído.

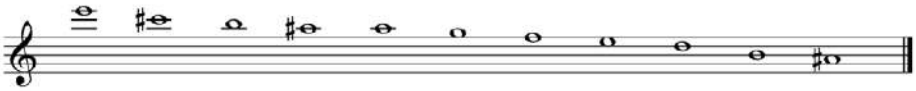
A continuación presentamos los cuadros con las medidas en centímetros de los ayarachis, estas fueron tomadas desde el borde de la caña hasta el nudo final; además las notas de los sonidos obtenidos a través de un afinador electrónico. Esto en el distrito de Colquemarca donde logramos dos muestras, primero de unos ayarachis que estaban guardados y el otro aún en ejecución, los cuales fueron: En el distrito de Colquemarca, las medidas fueron tomadas de la tropa de ayarachis del Sr. Isidoro Ordoñes, poblador del distrito de Colquemarca, de 82 años; en la actualidad ya no ejecuta el instrumento musical y el grupo de ayarachis ya no existe. Luego, los ayarachis de la comunidad de Curpiri, sector Pocaloma en el mismo distrito, quienes sí tienen apariciones esporádicas, conformado por músicos varones, pero que han incorporado a una señora para que refuerce los temas cantados. El material con el que se fabricaron estos instrumentos musicales, en ambos casos fue la planta *takna* (*conium maculatum*).

Cuadro 3

Registro de la altura de sonidos en dos comunidades del ayarachi chilli

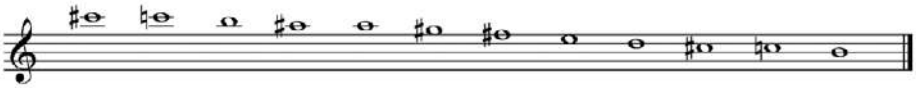
	Ayarachis del distrito de Colquemarca				Ayarachis de la comunidad de Curpiri			
	Chilli 1		Chilli 2		Chilli 1		Chilli 2	
Tubo	Largo cm.	Nota/cents	Largo cm.	Nota/cents	Largo cm.	Nota/cents	Largo cm.	Nota/cents
01	6	E6 +20.2	5.8	F6 +4.1	6.5	E6 +44.1	6.5	C#6 -43
02	7.6	C#6 -24	6.7	D#6 +9.6	7	ROTO	7	C6 -12
03	8.4	B5 +29.8	8	C6 -5.9	8.2	C#6 -44.7	8.2	B5 +14
04	9	A#5 -5.3	9.4	A5 +35	9.2	A#5 -42	9.2	A#5 +32.6
05	9.6	A5 -11.5	10.4	G#5 -16.8	9.9	A#5 +11	9.9	A5 +20
06	11.3	G5 -40.9	11	F#5 -5.7	11	G5 -42	11	G#5 -37.1
07	11.8	F5 +14.1	12.6	E5 +11	12	F#5 -43	12	F#5 -38.5
08	13.2	E5 -23.2	13.5	D#5 -8	13	E5 -15	13	E5 -13.14
09	14.1	D5 +23	14.8	C#5 -0.9	13.5	D#5 -16.8	13.5	D5 -33.3
10	17	B4 +35	16.3	C5 -17	14.6	D5 -7	14.6	C#5 -16.3
11	18	A#4 +15	17.8	B4 -37.8	17	B4 -15.1	17	C5 +5.5
12					17.9	A#4 +2.7	17.9	B4 +7.7

Ejemplo 1: veamos las notas ubicadas en forma de escala descendente del chilli 1, del desaparecido conjunto de ayarachis del distrito de Colquemarca.



Las notas obtenidas, están graficadas tal como marcó el afinador electrónico, tal es así que nos muestra una escala "particular", donde encontramos notas intermedias o alteradas entre las notas "naturales" o también distancias de aproximadamente tono y medio.

Ejemplo 2: las notas ubicadas en forma de escala descendente del chilli 2, del conjunto de ayarachi de la comunidad de Curpiri, sector Pocaloma en Colquemarca.



En este ejemplo nos encontramos con una secuencia de sonidos de manera más "coherente" de acuerdo con los patrones occidentales, porque tienen una secuencia de sonidos, salvo la nota do y la, que se repiten de manera alterada.

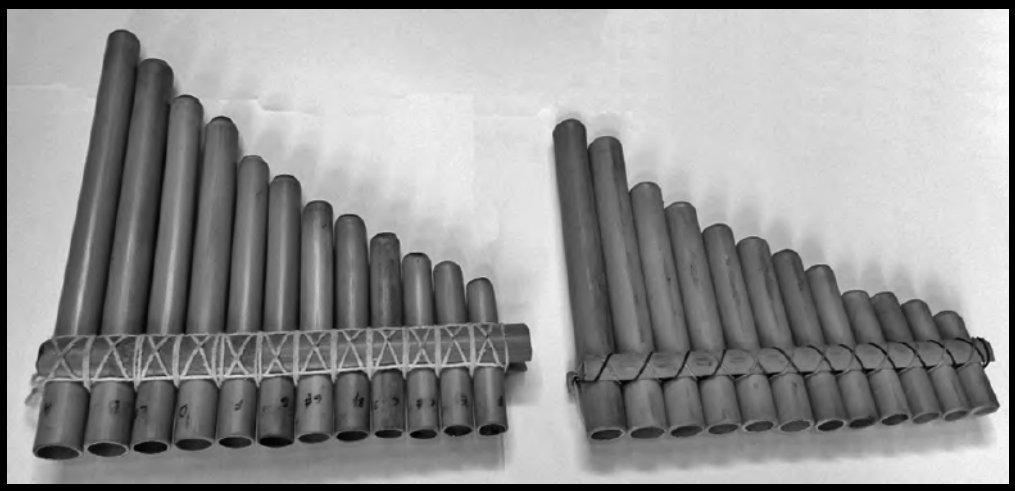


Figura 12 a) Ayarachi, flauta de Pan unitario usado por los conjuntos de ayarachis de Chumbivilcas, Cusco. **12 b)** Anteq, flauta de Pan unitario usada por los conjuntos de chunchos de Huanta, Ayacucho. Las semejanzas son realmente sorprendentes y más aún en el uso de las notas o tubos "de paso" aquellas que no son necesariamente ejecutadas, pero sirven para que la sonoridad sea continua cuando el labio se traslada de un tubo a otro.

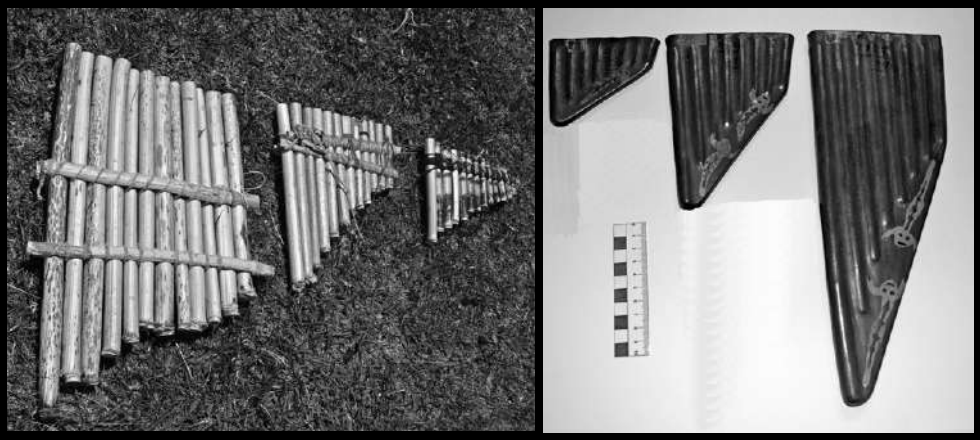


Figura 13 a) Conjunto o familia de flautas de Pan (ayarachis) de la sociedad chumbivilcana en la actualidad. **13b)**Conjunto o familia de flautas de Pan (¿antaras?) separadas por octavas de la sociedad Nazca (200 a. C.) (Museo del Banco Central de Reserva del Perú). Observamos, sin duda, un continuum cultural desde tiempos precolombinos. (Fotografía de los autores).

Cuadro 4
Registro de la altura de sonidos de dos comunidades del ayarachi malta

	Ayarachis del distrito de Colquemarca				Ayarachis de la Comunidad de Curpiri	
	Malta 1		Malta 2		Malta	
Tubo	Largo cm.	Nota/cents	Largo cm.	Nota/cents	Largo cm.	Nota/cents
01	12.2	F5 -31	12	F5 +34.5	12.2	F5 -18
02	12.8	E5 +28.9	13	E5 +20.7	13	E5 -18.9
03	13.9	D#5 -19.7	13.5	D#5 -34.9	13.7	E5 +27.4
04	16	C5 -30.1	16	C5 +17.9	16.2	C#5 -16.2
05	17.5	A#4 +34.3	17	A#4 +34.3	17.8	B4 -17.8
06	18.5	A4 -24.3	19	A4 -34.9	18.5	A#4 +11.5
07	21.6	G4 +30	21	G4 -35.6	21.7	F#4 +21.7
08	24	F4 +26.4	23.5	F4 -7.2	24.3	F4 +24.3
09	26.5	D#4 -32.4	25.8	D#4 +5	27	D#4 -14.1
10	29.5	C#4 +25.2	29.5	C#4 -3.3	30	C#4 +30
11	32	B3 -39.5	32.2	C4 -43.3	33	B3 +33
12					33.6	A#3 -33.6

Cuadro 5
Registro de la altura de sonidos de dos comunidades del ayarachi mama

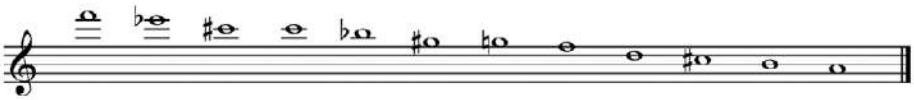
	Ayarachis del distrito de Colquemarca		Ayarachis de la Comunidad de Curpiri	
	Mama		Mama	
Tubo	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota
01	18	B4 +21.2 defectuoso	35.5	A3 +29.6
02	20	G#4 -4.4	38.5	G#3 -23.5
03	21.6	G#4 +42.8 defectuoso	40.5	ROTO
04	24	E4 +34.7	42	F#3 +22.5
05	26	D#4 +29.7	42	F#3 -18.7
06	29.5	C#4 -37.6	42	F#3 +35.6
07	33	B3 +24.9	42.5	F#3 +25.7
08	38	A3 +14.2	45.3	F3 +9.4
09	42.5	G3 +31.4	48.5	F3 -28.6
10	48.5	F3 +26.2	52	D#3 -35.5
11	52.5	B4 +9.3 armónico	52.5	D#3 -31.3
12	56.2	A4 +12.1 armónico	58.5	C#3 +25.5

En el distrito de Quiñota también se pudo analizar dos grupos de ayarachis, el primero fue la comunidad de Pumallaccta, conjunto aún en actividad y que iban a tener una pronta participación en la fiesta de su pueblo, a quienes pudimos apreciar en la ejecución del ayarachi. Este conjunto está conformado únicamente por varones y a la mayoría de estos los unen lazos familiares. El segundo grupo de ayarachis pertenece a la comunidad de Huañacahua de mismo distrito de Quiñota, estos manifestaron que tocaban muy esporádicamente. En el caso de las dos comunidades el material de los ayarachis son de bambú, en especial la variedad conocido como *sokos*.

Cuadro 6
Registro de la altura de sonidos de dos comunidades del ayarachi chilli

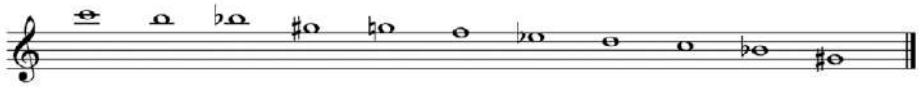
	Ayarachis de la comunidad de Pumallaccta				Ayarachis de la comunidad de Huañacahua					
	Chilli 1		Chilli 2		Chilli 1		Chilli 2		Chilli 3	
Tubo	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota
01	6.2	F6 -20	6.4	F6 +25	----	----	7.9	C6 +20	7.4	Roto
02	7.0	Eb6 -15	6.9	Eb6 0	8.5	C6 0	8.7	B5 -20	8.2	Roto
03	7.4	C#6 +15	7.5	C#6 +10	9	B5 -10	9.3	Bb5 -28	9.3	Bb5 -15
04	8.4	C6 -38	8.9	B5 +45	10.3	A5 -45	10.2	G#5 +30	9.8	A5 -20
05	9.6	Bb5 -38	9.9	Bb5 -35	11.2	G5 -20	11.5	G5 -35	10	G#5 +15
06	10.3	G#5 +20	10.2	G#5 +25	12.3	F5 +30	12.3	F5 +15	11.8	F#5 -35
07	11.9	G5 -38	11.1	G5 -45	14.1	Eb5 -15	13.7	Eb5 +40	12.9	E5 -40
08	12.5	F5 -33	12.8	E5 +45	15.3	C#5 +35	14.7	D5 -30	14.1	D5 -15
09	14.1	D5 +34	14.1	Eb5 -38	16.5	C5 -45	16.6	C5 -45	16.2	C5 0
10	15.8	C#5 -38	15.8	C#5 -20	18.5	Bb4 +15	17.9	Bb4 +30	18.2	B4 -20
11	17.9	B4 -25	17.8	B4 0	20.5	G#4 +20	20.8	G#4 -40	21.2	G#4 -25
12	18.5	A4 +20	18.9	A4 +40						

Ejemplo 3: las notas ubicadas en forma de escala descendente del chilli 1 de la comunidad de Pumallaccta.



Las notas en esta secuencia vuelven a mostrar esa particular distribución que al remitirnos a los cuadros encontramos distancias de menos de medio tono.

Ejemplo 4: las notas ubicadas en forma de escala descendente del chilli 2 de la comunidad de Huañacahua.



Cuadro 7
Registro de la altura de sonidos de dos comunidades del ayarachi malta

	Ayarachis de la comunidad de Pumallaccta				Ayarachis de la comunidad de Huañacahua					
	Malta 1		Malta 2		Malta 1		Malta 2		Malta 3	
Tubo	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota
01	8.2	Bb -45	9.0	Bb -30	12.4	F# -30	11.8	F# -20	----	----
02	11.3	F# +20	11.5	F# -25	15.9	C# +30	13.9	Eb +15	15.6	Roto
03	14.6	C# +50	14.4	C# +30	18.0	B +25	17.8	B +20	17.0	Roto
04	17.2	B -15	17.5	B -40	20.2	A +20	18.9	A -05	19.3	A +10
05	19.4	A +15	19.3	A -15	21.8	G +35	20.9	Roto	21.2	G +35
06	20.9	G +35	21.2	G# 0	22.9	G +45	21.9	G -10	22.0	Roto
07	22.8	F# -15	23.0	F# -10	25.2	F +20	25.4	E +05	24.9	F -40
08	26.0	E +12	25.5	E 0	28.3	Eb -20	27.8	Roto	27.9	Roto
09	29.8	D -20	29.5	D -20	30.5	C# +45	30.0	Roto	29.7	Roto
10	31.7	C +25	31.0	C +40	35.0	B +20	33.7	Roto	34.2	B -20
11	34.8	B -2	34.5	B -10	39.4	Roto	38.6	A -25	38.5	Roto
12	37.9	A +20	37.4	A +20						

Cuadro 8
Registro de la altura de sonidos de dos comunidades del ayarachi mama

	Ayarachis de la comunidad de Pumallaccta		Ayarachis de la comunidad de Huañacahua			
	Mama		Mama 1		Mama 2	
Tubo	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota	Largo cm.	Nota
01	26.4	Eb4 +30	25.5	F +15	25.0	F# -40
02	29.2	D4 -8	31.2	C# +40	31.4	D -40
03	31.7	C4 +35	36.2	B -25	36.2	Bb +45
04	38.4	A3 -15	41.5	G# -25	40.6	G# +40
05	39.7	G#3 +30	48.1	F# -40	47.5	F# -40
06	46.6	F#3 -5	55.0	Eb -5	54.0	Eb +30
07	50.5	E3 +20	61.3	C# +10	60.7	D (rajado)
08	55.0	Eb3 -22	69.2	A -30	69.0	B -5
09	61.3	C#3 -18	75.2	Bb -20	74.1	Bb -20
10	68.6	B2 +15	81.5	G# +15	81.2	G# +40
11	75.7	A2 +20				
12	26.4	Eb2 +30				

Esta forma de ordenar los cuadros nos da la oportunidad de contrastar las notas o sonidos encontrados en cada instrumento a nivel de grupos y lugares donde se realizó este trabajo. Se evidencian escalas peculiares con lógicas no occidentales. Al contrastar los sonidos de los ayarachi de una misma agrupación podemos ver que existen diferencias de, aproximadamente, un tono en tubos que bajo el formato occidental deberían ser unísonos, esto ya lo hemos explicado en el punto sobre las "desafinaciones".

Lo que es inobjetable es que manifiesta una lógica muy diferente con el orden occidental o con las formas pentafónicas conocidas; al analizar las melodías tienden a direccionarse hacia una pentafonía se podría decir, pero si tomamos en cuenta que las notas de "adorno" o de "paso" son tan importantes como las demás notas de la melodía, tendríamos una escala muy diferente y la música de este tipo no sería exactamente pentafónica.

A ello hay que sumarle los caracteres sonoros ya descritos como "sonidos de los tubos de paso", luego el encuentro de tubos o notas "desafinadas" entre pares iguales y el sistema pareado entre estos mismos pares. Todo ello le da un sentido tímbrico único a los conjuntos de ayarachis de Chumbivilcas.

11. El repertorio más popular

Challwaschallay o *challwascha* (pescadito) es la canción más conocida y más interpretada por los ayarachis de Chumbivilcas, no solamente por ellos sino conocida prácticamente en toda la región. Presentamos dos versiones de esta[47]:

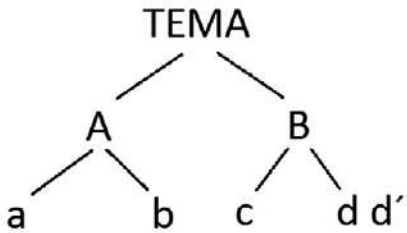
Versión uno.- La trascripción a continuación es la ejecución de la comunidad de Curpiri, en Colquemarca (usamos las notas del ayarachi chilli 2 como referencia). En esta versión el acompañamiento del bombo (caja o wancara) tuvimos que escribirlo con el valor de un quintillo, para que sea más próximo a la forma de tocar que realizan los ayarachis de esta comunidad, aunque por momentos se sienten como corcheas. Los indicadores de compás varían entre 2/4 y 3/4, guiándonos por las intensidades en la ejecución de los ayarachis. En la melodía podemos encontrar las notas fa# como predominante, seguido de la nota mi, sol#, do# y si, de acuerdo a la cantidad de veces que aparecen en el tema. Estaríamos hablando del modo siguiente (marcamos las notas de "paso" o "adorno" de color negro):

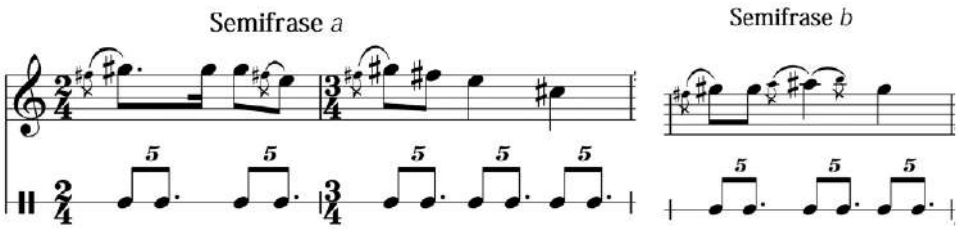
47.– La chalhua o challwa es una voz quechua que sirve para referirse al pez.

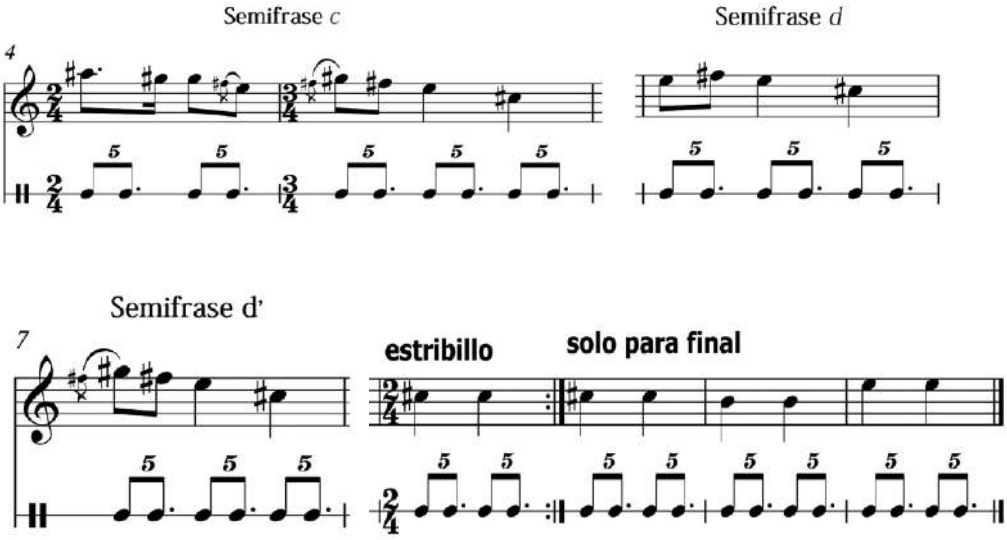
Tenemos la presencia de la nota si, como nota de "adorno" además, aparece solamente en el estribillo, por ello lo pusimos de color negro y repetimos la nota fa# en negro para resaltar su importancia. También tenemos que tener en cuenta que el estribillo se da en pregunta y respuesta o dialogo; asimismo las notas que se tocan para finalizar el tema, siempre tiene esta característica.

Los indicadores de compás dentro del tema varían, esto debido a la interpretación de la canción por parte de los músicos de esta comunidad; la interpretación de las canciones es algo muy subjetivo lo cual muchas veces se encuentra influenciado o determinado por los estados anímicos de los músicos.

El análisis del tema en cuanto a frases y semifrases es como sigue: la semifrase *a* vendrían a ser los compases 1 y 2, siendo la respuesta con la semifrase *b* en el compás 3; luego vendría el compás 4 y 5 como la semifrase *c* y teniendo dos semifrases de respuesta en el compás 6 y el compás 7, siendo respectivamente semifrase *d* y *d´*, entonces estaríamos hablando de 2 frases A y B que componen el tema, además del estribillo y el final.

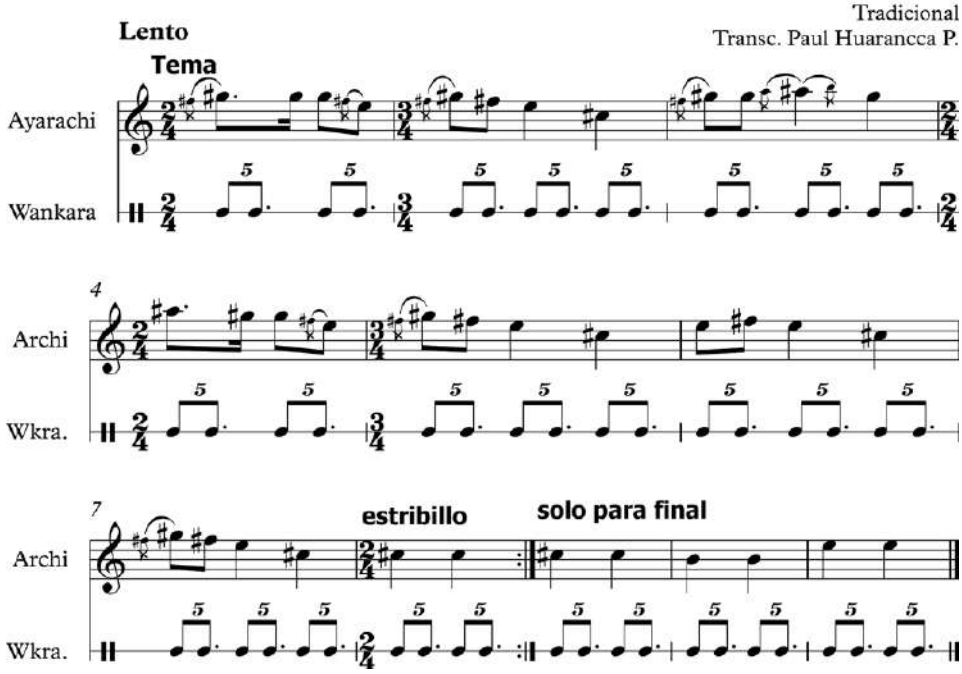




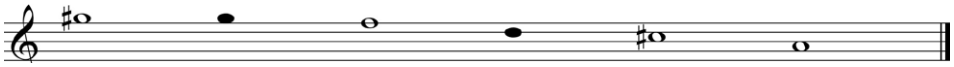


CHALLWASCHALLAY

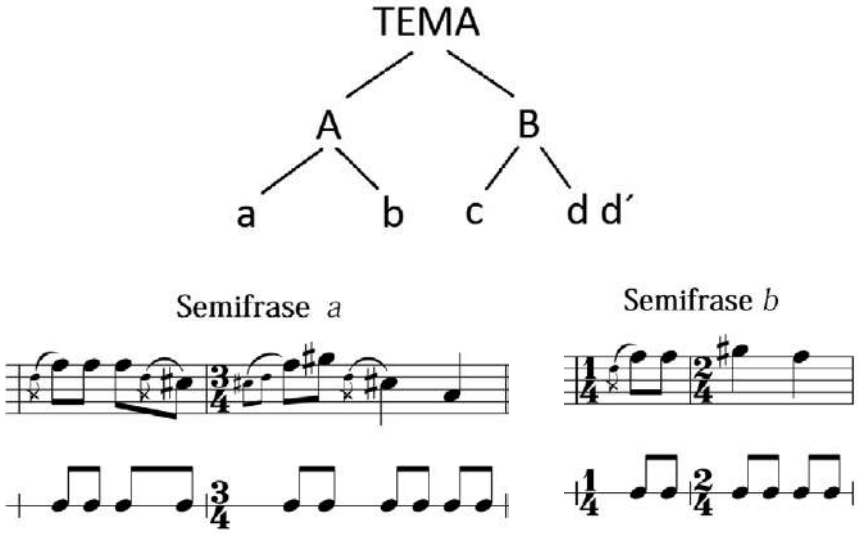
(comunidad de Curpiri)

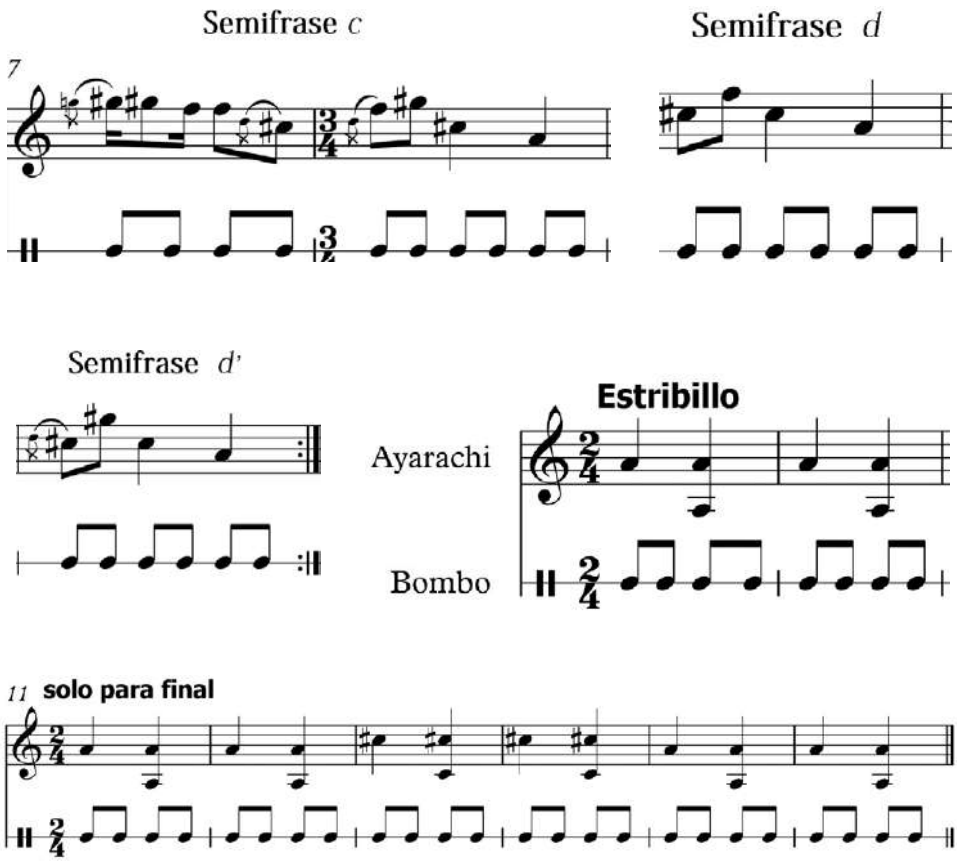


Versión dos.- La siguiente transcripción es la versión tocada por la comunidad de Pumallaccta (usamos de referencia las notas del chilli 1). Podemos ver gráficamente las diferencias, no solo sonoras sino también del estilo o la forma de ejecución. Sobre el acompañamiento con el bombo, tenemos, que se acerca mucho más a una división exacta del tiempo en corcheas. También encontramos la diferencia de cantidad de notas (si tomamos en cuenta solamente las notas "fundamentales" solo tendríamos 4) y notas de "paso" o "adorno", teniendo una gran presencia de la nota *re* como una nota de "adorno" en todo el tema. La nota que más veces aparece es la nota fa, seguido de la nota do#, sol# y la; solamente hablando de las notas que intervienen en la melodía. Para este caso el modo seria el siguiente, las notas en negro son las notas de "paso" o "adorno":



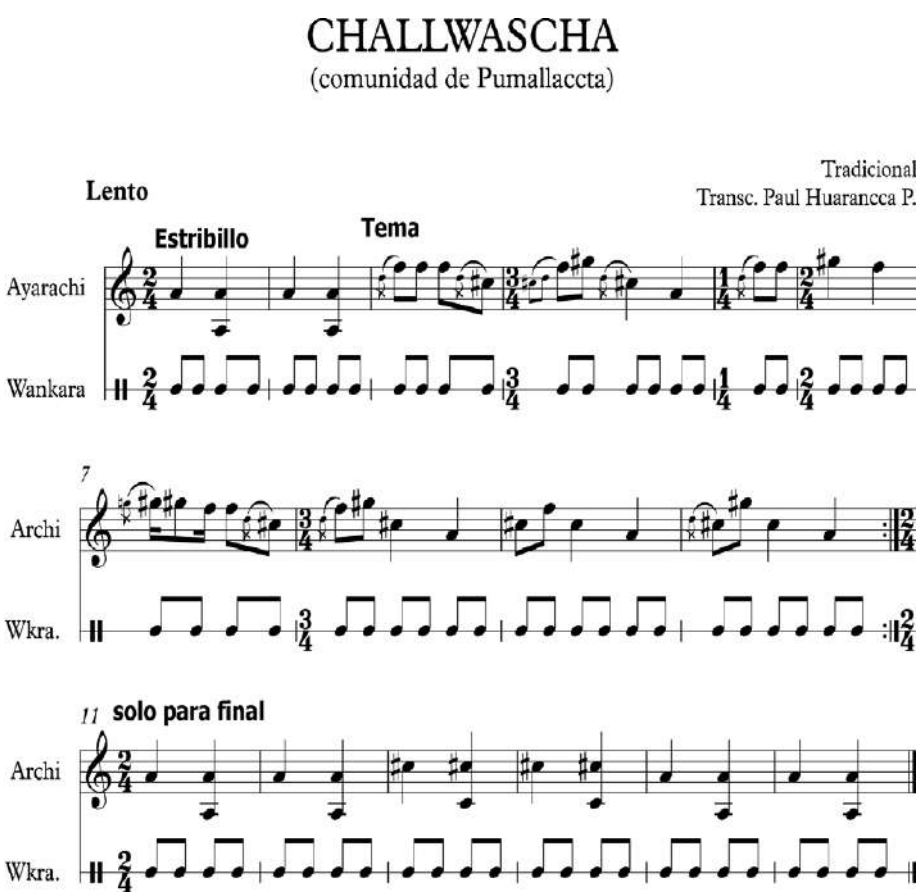
Al analizar el estribillo inicial que son los compases 1 y 2, notamos que tiene un gran parecido al estribillo que se toca en los ayarachis de Puno en Paratía así como en Sandia, parece ser un sello característico que sobrevive de los antiguos ayarachis, pues viene a ser siempre en forma de pregunta y respuesta, como también al finalizar el tema sucede ese diálogo entre ayarachis. Analizando la estructura del tema, tememos la misma distribución de frases, solo que por el tipo de interpretación varía la cantidad de compases, y también los indicadores de compas dentro del mismo tema, alternando entre 2/4, 3/4 y 1/4.





Entonces vemos que está compuesto por la semifrase *a* que vendrían a ser los compases 3 y 4, la semifrase *b* en el compás 4 y 5; la semifrase *c* serían los compases 7 y 8, y teniendo dos semifrases de respuesta en el compás 9 y el compás 10, siendo respectivamente las semifrase *d y d´*; en conclusión estaríamos hablando de 2 frases que componen el tema y son *A* y *B*, además de el estribillo que se toca al inicio del tema y en cada repetición y el final que viene a ser un dialogo entre los diferentes cortes.

Tengamos en cuenta que estas transcripciones están hechas para ser tocadas con el ayarachi, pues al ser tocadas con un instrumento temperado tendríamos una gran disonancia; es entonces que podemos entender la estructura de estos instrumentos, la disposición de sus sonidos y la forma musical que tenía o tiene la cultura andina; esa búsqueda de estos sonidos por parte del poblador andino sirve para lograr la particularidad que la reviste.



Bibliografía

Alvares Huamani, Miguel Segundo

2000 Importancia de las fiestas folklóricas para el fortalecimiento de la identidad nacional en los alumnos de educación primaria del centro educativo N° 56257 distrito de Colquemarca, Provincia de Chumbivilcas, departamento del Cusco 1999. Tesis de grado. Instituto Superior Pedagógico público de Arequipa, Perú.

Arnold, Denise, de Dios Yapita, Juan & Apaza, Cipriana

1996 Madre Melliza y sus crías: Ispall Mama Wawampi: Antología de la papa. Hisbol/Ediciones ILCA.

Baulenas i Pubill, Ariadna

2016 La divinidad Illapa: Poder y religión en el Imperio Inca. Ediciones El Lector S.R.L. Arequipa, Perú.

Bertonio, Ludovico
1612 Vocabulario de la Lengua Aymara. Segunda parte. Versión de internet. https://archive.org/details/vocabulariodela03bertgoog

Cardich, Augusto
2000 Dos divinidades relevantes del antiguo panteón centro andino: Yama Rama o Libiac Cancharco y Rayguama. En: Investigaciones Sociales. Año IV, N° 5. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pp. 69-108. Lima.

Cavour Aramayo, Ernesto
1994 Instrumentos Musicales de Bolivia. Producciones Cima Editores. La Paz, Bolivia.

2009 Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia. Tercera edición. Producciones Cima Editores. La Paz, Bolivia.

Cerrón Palomino, Rodolfo
2013 Las lenguas de los incas: el puquina, el aimara y el quechua. Frankfurt am Main: PL Academic Research

Choy, Emilio
1979 De Santiago matamoros a Santiago mata-indios. En: Arqueología e historia. N° 1. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Cieza de León, Pedro
2005 (1553) Crónica del Perú el señorío de los incas. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

Cobo, Bernabé
1956 [1653] – Historia del Nuevo Mundo (P. F. Mateos, ed.), 2 volúmenes; Madrid: Ediciones Atlas.

Cuentas Gamarra, Leonidas
1981 Danzas del altiplano de Puno. Editorial S. Frisancho Pineda. Puno, Perú.

Cuentas Ormachea, Enrique A.
1982 El Ayarachi: Expresión; musical de un rito autóctono. En Boletín de Lima, año 4, N° 20. Pp. 81-91.

Flores Ochoa, Jorge
1966 El Ayarachi. Folklore, Revista de Cultura Tradicional. Año 1, N° 1. Julio. Cusco. Pp. 67-81.

Gerard, Arnaud
1999 Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia. Informe de investigación. Universidad Autónoma Tomas Frías. Potosí, Bolivia.

2004 Interpretación acústica del ayarachi lítico "Yura" de los Museos Charca. En: Jornadas Arqueológicas. Primera Versión. Sucre, Bolivia. Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca.

2009 Sonidos «ondulantes» en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa? Revista Española de Antropología Americana, Vol. 39, N° 1, 125-144

Gonzales Holguín, Diego
1608 Vocabvlario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengua Qquichua, o del Inca. Imprenta de Francisco del Canto. Lima. Digitalizado por Runasimipi Qespisqa Software (http://www.runasimipi.org) para publicación en el internet, 2007.

Guamán Poma de Ayala, Felipe
1936 [1615] – Nueva corónica y buen gobierno,XXVIII + 1168 pp.; París: Institut d'Ethnologie.

Halbwachs, Maurice & Aguilar Díaz, Miguel
2002 Fragmentos de la memoria colectiva. Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social, (2), 103-113.

Hernandez Astete, Francisco
2005 Poder y muerte entre los Incas. Revista M. Vol.1, N° 1. Pp. 7-26. Rio de Janeiro.

Hocquenghem, Anne
1989 Iconografía Mochica. PUCP Fondo Editorial. Lima.

1996 Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden. Cosmología y Música en los Andes. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana

INC
1978 Mapa de los Instrumentos Musicales de uso Popular en el Perú, Ediciones OMD, Lima.

Luna, Lizandro
1975 Tratado de Folklore Zampoñas del Kollao, editorial "Los Andes", Puno.

Mamaní, Lina M.
2009 Entre el zorro y el cóndor: producción ganadera y simbolismo en la Quebrada de Humahuaca. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, N° 36, 159-176.

Ministerio de Cultura
2010 Declaratoria de patrimonio cultural de la nación " la música y danza andina del ayarachi de Chumbivilcas". Dirección Regional de Cultura del Cusco, Perú.

Millones, Luis y Lemlij, Moisés
2017 Reflexiones sobre la muerte en el Perú. UNMSM Fondo Editorial. Lima, Perú.

Molina, Cristóbal de (el Cuzqueño)
2008 [1575] Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas. Edición, estudios y notas por Julio Calvo Pérez y Henrique Urbano. Fondo Editorial de la USMP, Lima.

Ordóñez Ferrer, David
2013 Ritual del mimula. Taller de proyección cultural, Facultad de Arquitectura, UMSA. La Paz, Bolivia.

Orsúa y Vela, Bartolomé Arzáns de
2000 Relatos de la villa imperial de Potosí: antología. Plural editores. La Paz, Bolivia.

Paredes, M. Rigoberto
1916 El Kollasuyo: Estudios históricos y tradicionales.La Paz, Bolivia

Perez De Arce, J.
1998 Sonido rajado: The sacred sound of chilean pifilca flutes. The Galpin Society Journal, 51, 17-50.

Ponce Jara, Yenine
2007 Sikus masculino de tiempo seco. En Revista Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, Primer Número: TODO SIKURI, Estudios en torno al siku y al sikuri. Carlos Sánchez Huaringa y Saúl Acevedo Raymundo (compilador). Lima.

Ramiro Cárdenas, Hubert
2014 Ayarachi Huaylla Huaylla: Música Tradicional de la región Cusco. Ministerio de Cultura. Perú.

Rodríguez, María Fernanda y Rúgolo de Agrasar, Zulma E.
2015 La confección de sikus en el Noroeste Argentino, área centro-sur andina: análisis de la materia prima utilizada, recuperado el 03 de mayo del 2017 de: http://asociacionetnobiologica.org.mx/revista/index.php/etno/article/view/157/157

Sachs, Curt & Von Hornbostel, Erich
1961 Classification of musical instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann". The Galpin Society Journal. The Galpin Society Journal, Vol. 14

Sánchez H., Carlos
2013 La flauta de Pan andina: Los conjuntos de sikuris metropolitanos. Fondo Editorial de la UNMSM, 520 pp.

2014 Los chunchos de Huanta. En: Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, UNMSM. Lima.

Sigl, Eveline y Salazar, David M.
2012 No se baila así no más... Danzas de Bolivia. Tomo II. La Paz, Bolivia

Torero, Alfredo
1992 Acerca de la familia lingüística uruquilla (uru-chipaya), en Revista Andina. N.° 19, Cuzco.

Valencia Chacon, Americo
1989 El Siku Altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano, Ediciones Casa de las Ámericas.

1989 El Siku o Zampoña: Perspectivas de un Legado Musical Preincaico y sus Aplicaciones en el Desarrollo de la Música Peruana. Artex Editores. Lima.

2006 Música clásica puneña: música tradicional, popular y académica del altiplano peruano. Gobierno Regional Puno, Proyecto Fortalecimiento de la Identidad Cultural en Música y Danza en la Región Puno.

Páginas de internet

http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44828583/APUNTES_PARA_LA_HISTORIA_DEL_SIKURI_PERUANO.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1497032126&Signature=nKZGFJSZyMaBJpxMziqd03X%2FRug%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAPUNTES_PARA_LA_HISTORIA_DEL_SIKURI_PERU.pdf

http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/95_1.pdf?718712 recuperado el 28 de mayo del 2017.

Documental: Serie pueblos originarios aymara (https://www.youtube.com/watch?v=ECAzryqAFho&t=321s)
https://www.youtube.com/watch?v=Ke-GXLTlFzU

El pujllay y el ayarichi: músicas y danzas de la cultura Yampara. https://ich.unesco.org/es/RL/el-pujllay-y-el-ayarichi-musicas-y-danzas-de-la-cultura-yampara-00630

JULAJULAS Y DESCOLONIZACIÓN:
Posibilidades de re-existencia desde la lógica contenida en los sikus

Javier Reynaldo Romero Flores | warikato@gmail.com

Resumen

A partir de la noción de *exterioridad* y su importancia en la reflexión de la *dinámica festiva*, en la fiesta de la Cruz en Chayanta, se identifican algunas prácticas que son el resultado de las representaciones instaladas en los esquemas mentales de los comunarios de los *ayllus* del norte de Potosí en Bolivia. Se argumenta que dichos esquemas están contenidos en los procesos de producción, reproducción y circulación de la música de las *julajulas* y contienen dispositivos que orientan la reproducción de prácticas desde la lógica de la reciprocidad y la redistribución, fundamentales para la producción y reproducción de la vida en los Andes. Se plantea que una comprensión en su real magnitud, de aquellos dispositivos, puede orientar posibilidades de *re-existencia* desde aquella lógica, subsumida por el proceso colonial.

Palabras clave: *Sikuris, julajulas, descolonización, exterioridad, re-existencia, fiesta de la Cruz, ayllus del Norte de Potosí.*

Abstract

From the notion of *exteriority* and its importance in the reflection of the *festive dynamics*, in the celebration of the Cross in Chayanta, some practices are identified that are the result of the representations installed in the mental schemes of the communals of the ayllus of the north of Potosí in Bolivia. It is argued that these schemes are contained in the processes of production, reproduction and circulation of the music of the *julajulas* and contain devices that guide the reproduction of practices from the logic of reciprocity and redistribution, fundamental for the production and reproduction of life in the Andes. It is suggested that an understanding in its real magnitude, of those devices, can guide possibilities of *re-existence* from that logic, subsumed by the colonial process.

Keywords: *Sikuris, julajulas, decolonization, exteriority, re-existence, celebration of the Cross, ayllus of the North of Potosí.*

Introducción

Nuestro presente está desbordado de situaciones de crisis, en el ámbito de las relaciones humanas, en el de la producción de nuevas tecnologías y su consecuente consumo energético y, desde éste, en el ámbito de las relaciones con la naturaleza. En este contexto complejo de crisis articuladas lo menos relevante para los que producen y ejecutan políticas estatales, es el proceso de producción, reproducción y circulación de los sistemas de representación.

Estos sistemas han sido orientados, desde hace varios siglos, hacia la objetualización de la realidad primero y luego a su mercantilización. Con esto se ha transformado una idea de realidad por otra. De una idea de realidad en la que la reciprocidad y la redistribución eran los referentes de prestigio y cobraban sentido por y para la reproducción de la vida; se ha transitado hacia otra idea en la que la acumulación y la ganancia son los actuales referentes de prestigio y cobran sentido en el contexto de la reproducción del mercado capitalista de consumo.

Ninguna de las prácticas humanas ha sido salvada de aquel proceso de transformación. Actualmente se paga por todo y para todo. Junto con esto prácticas rituales de origen milenario orientadas a la producción y reproducción de la vida, como la música, la danza, la escultura, la poesía o la pintura, entre

otras, a partir del surgimiento de la modernidad y el capitalismo, han sido convertidas en arte y con esto han sido consolidadas como mercancía[1]. De este modo se han transformado los esquemas mentales de la población. Actualmente la riqueza y la fama taladran los sistemas de representación (es decir las mentes y las mentalidades) de actuales músicos, escultores, pintores, etc. La gran mayoría desbordados por el deseo de ser valorados como "artistas".

Para el caso específico de la música, son varias las preguntas que nos hemos venido haciendo en los últimos años en relación a las prácticas todavía presentes en las tropas de músicos de los Andes bolivianos, que son también compartidas en el Perú. Estas surgen luego de varias décadas en las que el autor de este texto ha sido parte de diferentes comunidades de músicos, pulsando diferentes instrumentos y siendo parte de rituales y proceso festivos, desde los cuales se ha comprendido una necesidad urgente de *distinción*[2] entre música festiva-ritual y música como arte-espectáculo.

Una de las primeras preguntas surgidas en aquel proceso es: ¿Cuál es la lógica contenida y reproducida entre las comunidades de músicos en los Andes, en el proceso de producción de música y con esta en la producción festiva? Nuestra interrogante se refiere a la lógica de las prácticas y a la de las representaciones. En ambos casos son constitutivas y constituyentes. Sin embargo aquella pregunta no se ha dado por generación espontánea, es más bien el resultado de un proceso de reflexión crítica a partir de la comparación de las dinámicas presentes entre músicos urbanos del espectáculo y comunidades rurales de músicos en procesos festivo-rituales.

Además, aquella comparación y reflexión no surgen desde un lugar neutral, más bien se situan en el lugar de los afectados por el patrón colonial de poder, instalado en el siglo XVI y todavía vigente. Desde este contexto de referencia y asumiendo que el proceso de producción y reproducción de la música en los Andes, al afectar la vida de las comunidades y sus procesos de reproducción, tiene directa relación con los procesos políticos, entonces surge otra pregunta ¿Cuáles son las implicaciones políticas al activarse aquella lógica reproducida por los músicos andinos? Las posibilidades de respuesta a esta pregunta ponen en evidencia la instalación, reproducción y vigencia de un conflicto en el proceso colonial, sostenido durante siglos en Bolivia, Perú y también el resto del

1.– Este tema está desarrollado en Romero 2014.

2.– En esta parte aclaramos la importancia de la categoría distinción y la ponemos en cursiva, sin embargo en adelante aparecera normalizada. Enrique Dussel aclara la importancia de la categoría: "En mi filosofía de la liberación, hemos distinguido entre 'diferente' interno a la Totalidad y 'distinto' con real alteridad..." (Dussel 2008: 41). Entonces desde la exterioridad (categoría explicada más adelante), uno puede asumirse distinto, mientras que al interior de la Totalidad se asume diferente.

continente. Pero no sólo eso, este conflicto hace visible un nuevo horizonte de sentido desde el lugar de los afectados, en este caso los músicos de las comunidades andinas. Así se hace evidente la necesidad de generación de procesos alternativos al patrón colonial de poder y, desde nuestra perspectiva, estos procesos se orientan hacia el horizonte de la descolonización.

Así llegamos a una pregunta específica, que nos sitúa en relación directa con el contenido del presente ensayo. ¿Cuál es la relación entre los procesos de ejecución de prácticas musicales durante los procesos festivo-rituales y la descolonización? O mejor ¿Qué podemos aprender del universo existente en relación a los sikus, su producción, su modo de ejecución y su dinámica en el espacio festivo; para orientar, en otros contextos, procesos de descolonización? Pensamos que esta pregunta surgida desde los sikus pero orientada también a otros contextos, no puede ser respondida si no se toma en cuenta la dinámica en la que intervienen estos instrumentos, en contextos festivo-rituales.

El ensayo está ordenado en cuatro subtítulos. En el primero, por la importancia de comprensión de la *dinámica festiva*[3], desarrollamos la categoría de *exterioridad*, formulada y desarrollada por Enrique Dussel[4], en relación a los procesos festivos.

En el segundo, a partir de la comprensión de la idea de *exterioridad*, se produce un relato etnográfico del proceso festivo entre el *ayllu Alqhasi* y el pueblo de Chayanta, para la fiesta de la Cruz. En este se muestran las posibilidades de reproducción de la *exterioridad*, en contextos en los que los énfasis de lás prácticas y representaciones responden a lógicas distintas a las de la Modernidad. Es en esta dinámica en la que participa un instrumento musical de la familia de los *sikuris*: la *Julajula*[5].

El tercer subtítulo, que continúa el hilo etnográfico, muestra el modo en el que desde las comunidades y *ayllus* del norte de Potosí se realiza la toma simbólica del pueblo colonial y de sus símbolos más importantes, la plaza y el templo. De este modo se pone en evidencia la forma en la que la lógica ances-

3.– En otro ensayo he argumentado esta categoría que ayuda a entender lo festivo de un modo descolonizador. Ver: Romero 2012.

4.– La noción de exterioridad se refiere a una especie de lugar negado que es producido por el proceso de cerramiento de la Totalidad moderna/colonial (Dussel 1973, 2007a).

5.– Este instrumento no es "el Jula-jula, de caña de bambú, [que] tiene 1,38 mts. de largo y posee tres perforaciones en la parte delantera y dos en la trasera" (Caballero 1988: 4), que funciona como un aerófono de pico y es usado en algunas regiones peruanas. Se trata de la julajula y está construido en cañahuecas, compuesto en dos partes que contienen alternadamente las notas musicales de la escala, en este caso

tral invade el territorio urbano de los vecinos de pueblo, lo desterritorializa y lo reterritorializa dotándole de una trama simbólica en la que se reproduce la territorialidad originaria de aquellos *ayllus*. Son tres días en los que lo negado insurge como *exterioridad*, a pesar de la negación colonial presente y se impone un orden andino en un espacio colonial.

En el cuarto subtítulo se reflexiona sobre las posibilidades epistémicas de *re-existencia* desde los *sikus* andinos. Esta idea de *re-existencia*[6] la hemos trabajado con mayor profundidad anteriormente[7], pensando que si bien ha sido planteada para comprender los procesos de poblaciones negras en Colombia y Ecuador, estas dinámicas también han estado presente, a su modo, en los Andes. Manifestadas sobre todo en la sutileza con la que se incorporan contenidos ancestrales en las prácticas impuestas por el proyecto colonial. Esto es muy notorio en las fiestas patronales.

La *exterioridad*: Posibilidades analíticas

La noción de *exterioridad* se relaciona con la *dinámica festiva*. Esta, desde el espacio complejo de lo festivo, pone en evidencia el conflicto entre lógicas y racionalidades distintas a partir de procesos de transgresión e interpelación y con esto se abre la posibilidad de comprensión de la *exterioridad*, producida por la misma totalidad dominadora, que agota sus posibilidades para reproducir un horizonte de sentido distinto al de la dominación colonial. Por ello es importante la comprensión de esta categoría, fundamental para trazar horizontes de sentido distintos.

La noción de *exterioridad*, pensada por la Filosofía de la Liberación, está directamente relacionada con la noción de totalidad. Por esta razón, para comprender el despliegue de la primera, como una de las fuerzas que recupera su propia dirección en el campo de lo festivo, es importante aclarar que en la

pentatónica. Estas dos partes, deben ser ejecutadas siempre por dos personas. La parte de arriba denominada ira tiene tres cañas y es considerada como el componente masculino del instrumento y la parte de abajo conocida como arka tiene dos cañas y es asumida como la parte femenina. El instrumento reproduce la cosmovisión, el modo de pensar el mundo en las comunidades andinas. En estas el universo está compuesto por pares complementarios que constituyen una unidad dual. Dentro de esta lógica la música, como atmósfera de lo festivo, es el resultado de la relación complementaria entre sonidos de ira y arka.

6.– Esta idea ha sido inicialmente formulada en Albán 2007.

7.– Ver por ejemplo: Romero 2015 y 2017.

filosofía clásica la totalidad se refiere a la explicación racional de la realidad y de los hechos. Se la explica como un todo estructurado y dialéctico que puede ser racionalizado y comprendido a partir de un uso racional de la conciencia.

A diferencia de esta concepción, que en muchos casos se la reproduce como algo dado, la Filosofía de la Liberación, que ha producido su pensamiento en un lugar socio-histórico distinto al de la filosofía clásica y en el que se ha sufrido la imposición de una idea de verdad que no alcanza a representar ni la vida, ni los valores, ni las creencias producidas por las culturas existentes, ha ampliado la obviedad del mundo imperante y ha relativizado aquella idea de totalidad dominadora.

> La Totalidad reinante produce una pseudofilosofía negativa (el positivismo lógico): se niega el pensar crítico, porque de hecho se asume existencialmente el obvio mundo imperante. El pragmatismo encubre una ontología implícita que no se intentó desvelar porque la praxis sería entonces criticada. Habiéndose confundido el Todo con el solo polo dominador, lo dominado viene a ser la di-ferencia ("lo otro") interna a "lo Mismo". Si ese "otro" irrespetuosamente intentara arrogarse el derecho, la justicia, de declararse no di-ferente sino dis-tino, "fuera" entonces de la Totalidad o como "*exterioridad*" (el realmente Otro), significaría un peligro para "lo Mismo" como totalidad-dominadora. En este caso habría que eliminar a "el Otro", que defiende su "*exterioridad*": esa es la causa de los "campos de concentración", de la identidad totalizante del totalitarismo hitleriano o fascista; esa es la causa de los trabajos forzados de la Siberia de la "dictadura" pretendida del proletariado; esa es la causa de la represión contra el "negro en Estados Unidos; esa es la causa por la que los regímenes policíacos luchan cuando lo reducido a ser "lo otro" defiende su dignidad de ser. (Dussel 1973: 117-118).

La totalidad, entonces, es la diferencia impuesta con, por y para la dominación. Es una diferencia creada para la dominación que niega el pensamiento crítico que podría cuestionar aquella diferencia, descalifica todo según la visión de la totalidad dominadora y todo aquello que no es parte del polo dominador es adjudicado al dominado como diferente. Mientras que la exterioridad es el resultado del cierre de la totalidad sobre sí misma, es también la negación de la diferencia dominada y la interpelación de esa diferencia, así como de la totalidad, fundada en la *distinción*. Por ello, cada año, en el momento fundante de la instalación simbólica de la dominación, identificada con un santo o una virgen y marcada por la fiesta patronal, se interpela y se abre un boquete en el cierre de aquella totalidad moderna colonial y a la do-

minación de la totalidad se antepone la *distinción*. En el caso de la Fiesta de la Cruz se trata de una invasión y una toma simbólica del pueblo colonial donde reside el poder dominador, realizada por centenares de hombres y mujeres que llegan al son marcial de las *julajulas*. En el caso de la ciudad de Oruro desde 1992 durante el tiempo de Anata ocurre lo mismo y se interpela diciendo: "No somos Carnaval, somos Anata"[8].

Desde estas coyunturas en las que se desborda el éxtasis festivo en pueblos y ciudades de los Andes se perforan las lógicas del control y del poder colonial, del *status quo* así como

> El horizonte ontológico del mundo colonial había sido abierto desde la Alteridad, desde la meta-física, desde la ética (el encuentro hombre-hombre es ética; la relación hombre-cosa es óntica u ontológica, económica, mundana) […]. Nuestro mundo no ha sido sólo pedagógicamente abierto desde el Otro; nuestro mundo queda esencialmente abierto desde la Alteridad, es alterativo por su propia naturaleza. El Otro es el origen primero y el destinatario último de todo nuestro ser-en-el-mundo. (Dussel 1973: 123).

Entonces, aquella *distinción* es sobre todo una irrupción que contiene en toda su complejidad valores, sensibilidades, creencias, formas productivas y reproductivas de la vida que se manifiestan desde una lógica distinta a la de la totalidad. Es aquella vida que en las comunidades de los Andes, todavía fluye a partir de la producción del alimento en sus distintas dimensiones. El alimento para los seres sobrenaturales producido por los humanos y la naturaleza y consolidado en los procesos rituales; el alimento para los humanos trabajado por estos y producido por la naturaleza y las deidades y también el alimento para el espíritu de los humanos, de la naturaleza y las deidades. Este último es la música de los aerófonos andinos, de los *sikus* y se despliega junto al éxtasis de lo festivo hacia toda la complejidad de actividades entorno a este proceso.

8.– El año 1992 es el inicio de la realización de un evento insurgente indígena denominado Anata Andino que cuestiona 500 años de colonialismo y exige la descolonización. Aunque en los años sucesivos este es incluido como parte del Carnaval de Oruro, en el año 2002, luego que la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura) otorga el título de "Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad" a este acontecimiento, que incluye a los indígenas; el "Anata Andino" aclara su lugar e insurge expresando que ellos son "Patrimonio Viviente, Natural, Material y Tangible de las Naciones Originarias". Rechazan ser patrimonio intangible y rechazan ser parte de las "Naciones Unidas". Claramente se enuncia la exterioridad.

Posibilidades de reproducción de la *exterioridad*

La *dinámica festiva* es un concepto que formulamos hace algunos años para entender de otro modo lo que en nuestra ciudad natal se conoce como "Carnaval de Oruro". Esta formulación, como ya se dijo, está directamente relacionada con la noción de *exterioridad* y surge en el mismo momento en el que, irrespetuosamente y desde la ética de la vida[9], la alteridad abre el mundo que se había cerrado, por y para la dominación[10]. Se trata de un proceso en el que lo distinto se revela en el espacio de la totalidad contra la diferencia y enuncia la distinción como *exterioridad*. En Oruro la fiesta-ritual se revela en el mismo espacio en el que se impuso el carnaval colonial y lo tensiona, lo conflictúa, para develar aquellos movimientos que producen nuevas direcciones y sirven para poner en evidencia desde la *dinámica festiva* a la exterioridad. Por esto es importante partir de la comprensión de la *exterioridad* y su relación con la totalidad.

Sin embargo, aquello no sucede solamente en Oruro. Para el caso de las comunidades rurales andinas, que desarrollan una serie de procesos festivo-rituales a lo largo del año, en función del tiempo agrícola, la dominación, como totalidad, también está presente de muchos modos, uno de ellos es la fiesta patronal. Esta es contaminada e interpelada desde el horizonte de lo festivo-ritual andino, donde se hace evidente también la dinámica festiva. En estas páginas mi referencia para enunciar la dinámica festiva es la "fiesta de la Cruz", ritualizada desde varios *ayllus* en el norte de Potosí, el sur de Oruro y el suroeste de Cochabamba. Esta ritualización se desarrolla en diferentes pueblos cuyo origen data del momento colonial, en los que existe un templo católico que es incorporado a la lógica de la celebración de los rituales de los *ayllus*.

El ciclo de lo festivo es anual, en el momento de la finalización del proceso se inicia el siguiente. Culmina el mandato de la familia de pasantes e inmediata-

9.– La ética de la vida es aquella que, de alguna manera, está presente en las comunidades indígenas de los Andes y la Amazonía y se reproduce de manera aislada en algunas ciudades dominada, marginada y discriminada por la ética moderna. La posibilidad de construcción de una nueva ética útil para la producción y reproducción de la vida, que Bautista la denomina "del bien común", necesita producir otros valores que tomen en cuenta las relaciones entre humanos y de estos con la naturaleza, presentes en aquellas comunidades. "Esta ética del bien común en términos de interés de todos los afectados, para, no sólo cuestionar los valores del mercado-mundo, sino, para anunciar otro mundo donde la institución humana llamada mercado sea quien gire en torno del ser humano, necesita producir otros valores acordes con esta nueva correlación entre los sujetos humanos, y los sujetos con la naturaleza, porque el mercado moderno es quien los está destruyendo. Entonces el problema ya no es destruir toda institución llamada mercado en general, sino transformar desde dentro el mercado moderno para producir otra concepción, otra idea de mercado que tenga como valor central el bien común de los sujetos humanos, pero que también respete la naturaleza" (Bautista 2014: 148).

10.– En este caso existe una especificidad en la forma de dominación impuesta, se trata de la dominación colonial.

mente una nueva familia asume la responsabilidad. Un movimiento cíclico se reproduce desde lo festivo y este constituye también a los procesos de ejecución de la música. A nivel de la comunidad, las familias reducen su intensidad en relación a lo festivo, aunque no dejan de recordar el proceso anterior y esperan el siguiente. De este modo se retorna a las actividades productivas, dependiendo de la época.

La familia de los pasantes, por su parte, es la responsable de la continuación del ciclo festivo-ritual, esto significa que se hacen responsables del *alimento para la vida* de la comunidad de deidades, de la naturaleza y de los humanos. Así, incorporan lo festivo a su preocupación cotidiana durante todo el año. Durante meses los pasantes se han preocupado por los preparativos. En algunos casos se requiere comprar insumos necesarios en el pueblo cercano e irlos trasladando a la comunidad, en otros es necesario una mayor producción en la chacra.

Para ello se deberá incrementar el trabajo, pensando en la producción de comida y bebida para la fiesta-ritual. Este proceso es colaborativo y funciona dentro de la dinámica de la reciprocidad local de cada comunidad, es decir, toda la comunidad colabora, a veces con terreno cultivable y también con mano de obra, en la siembra, la cosecha y el barbecho (preparación de la tierra para el cultivo). Pero, para que esto suceda, es decir, para que la comunidad colabore, la familia de los pasantes debe cumplir el rol de activador de los procesos de reciprocidad convocando ritualmente a cada familia y siempre aludiendo a la importancia de la fiesta para la reproducción de la vida. Finalmente dispondrá de su propio rebaño de chivos para iniciar el ritual de entrega a la Pachamama y al mismo tiempo que se alimenta a la Pachamama con la sangre, la carne sirve para alimentar a la comunidad.

Pero no sólo es eso, los pasantes también deben solucionar todos los aspectos relacionados con el proceso ritual. Esto significa pensar en cada detalle que hace al ciclo festivo y a la realización de la fiesta-ritual en sí. Por ejemplo, pensar en las personas adecuadas para que puedan desempeñar diferentes roles en el momento de despligue del proceso festivo. De estos depende el adecuado desarrollo del proceso y, en función de este desarrollo, la comunidad calificará a los pasantes y estos acumularan o perderán prestigio. Este valor, en la lógica de la reciprocidad y redistribución, es mucho más importante que el dinero acumulado por las familias.

En el tiempo cercano a las fechas de la celebración se han realizado rituales orientados a lograr el buen desarrollo de la fiesta-ritual, se ofrece a las deidades

para recibir de ellas. Además con cierta anticipación se ha convocado ritualmente a familiares para que colaboren con el rol de *dispenseros*[11]. El *wisikita*[12] y los *sirvicios*[13] también han sido comprometidos con anticipación; en todos los casos se ha ofrecido algún bien simbólico (puede ser coca y alcohol) para recibir un servicio. Lo esencial de la fiesta, la música, desde la misma lógica, ha sido encargada a los *mayuras*[14].

Los pasantes han solicitado con anticipación a algunos comunarios para que se hicieran cargo de llevar adelante la tropa de *julajulas*, estos son considerados los *mayuras*, quienes deben ocuparse de recoger de todas las casas los instrumentos que han quedado dispersos luego de la anterior fiesta-ritual, acondicionarlos y ponerlos apunto para que sean ejecutados en la comunidad, a lo largo de todo el viaje y en los diferentes momentos en el pueblo durante la fiesta. En algunos casos también se ocupan de conseguir nuevos instrumentos. En todos estos momentos la lógica de la reciprocidad está presente.

En los *ayllus* del norte de Potosí, en particular en el *ayllu Chayantaka*, el momento principal del ciclo festivo se inicia con explosiones de dinamita, las cuales se asocian con el ritual de *uyja jawira* (muerte del animal). Este es el momento en que los pasantes están listos para recibir a los comunarios en las casa de fiesta. Es el momento en el que esta familia empieza a devolver lo recibido. Previamente a aquel llamado se han preocupado por invitar personalmente a los comunarios, han recorrido la comunidad casa por casa para anunciar a todos que la fiesta-ritual se iniciará y que los estarán esperando para contar con su participación. Para ellos es importante generar una convocatoria general y que todos estén presentes.

La consecuencia de este despliegue no se hace esperar, luego de la explosión de la dinamita, pasado el medio día, poco a poco empiezan a llegar los comunarios a la casa de los pasantes. Son recibidos y atendidos por los *servicios* con coca, alcohol y chicha. Con estos insumos ellos también se ocupan de ch'allar

11.– Encargados de preparar alcohol, ver que no falte coca para los invitados, servir kanka (carne de chivo cocida con mote de haba y chuño), recoger el pillu (aporte en dinero a todos los invitados) que será devuelto a los mismos en su devida oportunidad como un ayni (intercambio de bienes y servicios) para entregar al pasante.

12.– Encargado de sacar chicha y poner a las latas para que ésa sea servida.

13.– Encargados de servir alcohol, chicha y comida a los comunarios participantes.

14.– Comunarios mayores con experiencia en ejecución musical cuyo rol es exigir disciplina y orden en el momento de ejecución de las melodías durante los cinco días de duración de la fiesta y en su momento previo para la recolección y preparación de los instrumentos. Estos son escogidos por el pasante y normalmente se elije a parientes consanguíneos

para la Pachamama y los espacios rituales de la casa, es decir, ellos también se ocupan de invitar con alcohol y coca a las deidades. La dinámica de reciprocidad continúa y se manifiesta en diferentes momentos y desde distintos lugares. De este modo, junto con las *ch'allas*, de manera natural cada uno va recogiendo un instrumento y lo va probando y así, entre todos, van activando la memoria musical de la tropa, recordando las melodías rituales, hasta que poco a poco se van ensamblando los sonidos logrando la armonía deseada por los *Mayuras*, que son quienes están organizando el componente musical de lo festivo.

Luego llega el primer momento de importancia ritual. Los pasantes sacan al Tata Santo Dolor, conocido también como Tata Wilacruz para que sea saludado por los comunarios. El Saludo se hace con melodías de *julajulas* y se ejecuta un "aire"[15] especial denominado *Kulma*[16], que para ese momento ya ha sido recordado por todos. En este caso la ofrenda también es la música, como alimento, los músicos ofrecen, dan, luego recibirán. Después del saludo se inicia una serie de *ch'allas*[17] acompañadas de *p'ijchus*[18].

En las *ch'allas*, la bebida tiene un significado ritual y social. Sobre esto se menciona que:

> Para comprender plenamente una ceremonia de ch'alla es preciso desembrollar cuidadosamente lo que ésta implica: el reclutamiento de los participantes, la selección de un 'tipo' de ch'alla, la organización poética del 'texto' de la ch'alla, la creación del contexto como encarnación de un símbolo icónico microcósmico -que recapitule en parte las características del órden de la cosmología sagrada- y la influencia de las particularidades simbólicas de contextos específicos de realización e identidad de los participantes. (Abercrombie 1993: 143).

Con las *ch'allas* se inicia el recorrido por los caminos o rutas de la memoria. Se recuerda las cuatro isquina (aludiendo a un tiempo y un espacio fundacional), luego al *Cawiltu* para posteriormente *ch'allar* al *Tata Suwiranu* y a la Mama Santísima. Todas las libaciones rememoran un espacio y un tiempo que es significado por el nombre del Santo y la fecha de la Fiesta; por ejemplo Tata Santiago (25 de julio), Tata Killakas (14 de septiembre), Tata San Fran-

15.- Los músicos en muchas comunidades utilizan el denominativo de "aire" para diferenciar una forma musical de otra que es ejecutada en el mismo instrumento, pero con diferente finalidad.

16.- Melodía que se ejecuta en momentos importante del ritual.

17.- Libaciones con alcohol y chicha de las cuales una pequeña parte e vierte para las deidades como ofrenda y otra mayor es bebida por el protagonista del ritual.

18.- Puñado de coca que es masticado ritualmente en cada momento de la ch'alla ritual.

cisco (10 de octubre), entre algunos. Se traen a la memoria espacios y tiempos que son parte del universo, espacio-temporal de los *chayantakas*, se ofrece a todos ellos, luego llegará el momento de pedir.

Las libaciones siempre son combinadas con p'ijchus y melodías de *julajulas*. Cada ch'alla sirve para que se vayan despejando los caminos de la memoria, se recuerdan tiempos, espacios y también melodías ancestrales que actualmente tienen vigencia y son ejecutadas por los ayllus del Norte de Potosí. Entre los aires conocidos además del denominado Kulma, que se ejecuta en momentos de ofrenda a la deidad, se encuentran el wayru (Valeriano 1994), melodía marcial ejecutada para el desplazamiento rítmico de los comunarios en los viajes de la comunidad hacia el pueblo.

A media tarde, los pasantes llevan al Tata Santo dolor al espacio central del patio posterior de la casa de fiesta, donde se encuentra agrupado el rebaño. La tropa de *julajulas* rodea el rebaño y en un instante, que no excede los 30 segundos, algunos comunarios se encargan de agarrar a los seis chivos que van a ser sacrificados. Todo esto también ha sido programado previamente por la familia de Pasantes.

Va a ser un buen año, dicen. Aquellos encargados de coger a los animales, en el momento previo han identificado los más adecuados, no solamente según criterios relacionados con el gusto de la buena carne, eso es secundario. Los criterios sobre todo tienen que ver con la continuidad de la vida. Y en ese sentido uno de ellos ha podido atrapar al macho guía del rebañó, que destaca por la magnitud de sus cuernos. Sacrificar a este animal significa la reproducción de un nuevo macho joven para que los animales se incrementen en el futuro, su muerte significa la reproducción de la vida con la renovación del rebaño.

Luego de atraparlos, mientras el rebaño retorna a sus pastizales, los que serán sacrificados son trasladados al patio principal de la casa y ahí entre todos se procede al ritual. Junto con la recolección de su sangre, que sirve para alimentar a la Pachamama, se ha recibido la carne de la naturaleza y de los cuidadores del rebaño y parte de lo recibido también se devuelve. Luego del momento ritual se procede con el acondicionamiento de los restos de los animales, que en su mayor parte servirán para la elaboración de la comida para los días de fiesta. Durante todo el proceso se ha manifestado agradecimiento y deseos para que la fiesta sea buena y se pase bien. Posteriormente se continúa con las ch'allas, los p'ijchus y la ejecución de melodías en las *julajulas*.

Al llegar la noche, la bebida ha logrado sus efectos, poca gente queda en la casa y la fiesta toma un carácter familiar. La mayoría de los comunarios se ha ido a sus casas y los pasantes y algunos familiares cercanos se han entrado al interior de la vivienda. De momento a momento se escucha un llanto de mujer confundido con el sonido de cuerdas metálicas de algún charango. Las *julajulas* han dejado de sonar lo cual es signo de que los comunarios se han dispersado. Se espera al siguiente día para que la comunidad pueda expresar su fuerza y su unidad, en la música, durante el viaje hacia el pueblo y en el mismo ritual del Tinkuy.

Presencia negada de la *exterioridad*

El nuevo día recibe a plenitud al astro sol. La mayoría de las casas de la comunidad de *Alqhasi* dejan salir humo a través de los techos de paja, como señal de actividad cotidiana. Los comunarios han descansado bien, ellos saben que les esperan jornadas arduas. Este no es cualquier día. Es el día en el que irán hasta el pueblo de Chayanta para realizar su *entrega al dolor* en el *Tinkuy*.

La comunidad está tranquila. En casa de los pasantes no hay señales de actividad; la mañana ha servido para recuperar energías porque en la tarde se inicia la caminata hacia el pueblo. Los comunarios, a medida que se levantan, van ocupando la mañana en la preparación de su ropa. Los aguayos, los chumpis, la chaqueta, tienen que ser vistosos. Estos hablarán del prestigio familiar porque los textiles nuevos son signo de familias trabajadoras. Las monteras también se unen a este proceso ritual de preparación, plumas de color, chumpis pequeños, armonizan y componen un imaginario de colores que servirá de referente individual dentro del conjnto de la comunidad y de toda la parcialidad del *ayllu*. En este proceso todo es útil: un sombrero viejo se arma dentro de la montera y sirve para amortiguar los golpes en la cabeza; la bandera de un partido político, por sus colores vistosos, es cortajeada y será usada de cinto de montera para sujetar a la cabeza y para morder y reprimir el dolor de los golpes.

Luego, pasado el medio día, los comunarios se vuelven a reunir en la casa de los pasantes dando lugar a nuevas *ch'allas*. Entre estas es importante pedir por el buen retorno, después del *Tinkuy*. El *Jilanku*[19] recomienda a los comunariós que respeten las normas ancestrales de los enfrentamientos y les hace recuerdo que es un encuentro entre iguales. Por ello las peleas tienen que ser entre personas del mismo sexo, el tamaño y la edad también son parámetros para propiciar un encuentro con el dolor, pero entre iguales.

A media tarde se inician las melodías de *julajulas*. El aire que se escucha es el wayru porque ya se inicia el viaje. Esperan cuatro largas horas de caminata. Por delante van dos *mit'anis*[20] agitando sus banderas blancas como símbolo de fertilidad. Se deja de tocar las *julajulas* en determinados momentos; pero la música sirve, sobretodo, para testimoniar la presencia de la comunidad. Al pasar por los distintos espacios, se tocan las melodías apropiadas, el *wayru* cuando se transita por algún pueblo o comunidad, o la kulma cuando se llega a una *apacheta*[21] o a un *ch'isiraya*[22]. En este caso nuevamente se recupera la lógica de la reciprocidad se ofrece una melodía, porque se ha recibido o se recibirá.

En la apacheta, que también es considerada como chi'siraya, se realiza un descanso prolongado que es aprovechado para comer kanka, ofrecida por los pasantes. Algunos comunarios del mismo ayllu, pero de comunidades vecinas que transitan hacia el pueblo, son invitados a compartir la merienda y deciden unirse al grupo de músicos porque su comunidad se ha dispersado.

El pueblo de Chayanta, como otros, es el signo de la imposición colonial, en éste viven los "vecinos de pueblo" relacionados de alguna forma con los antiguos hacendados, quienes hasta 1952 los explotaban como pongos, ahora no se da este tipo de relación, pero la discriminación sigue vigente y aquel espacio urbano a pesar de ser parte de su territorio no les pertenece. Por ello, desde la lógica festiva se hace una toma simbólica del espacio de poder del pueblo, la plaza y la iglesia y sobre este se reproducen aquellas prácticas que son criticadas y discriminadas por las autoridades y la Iglesia.

Cerca de las nueve de la noche se llega al pueblo de Chayanta y se realiza el saludo a la imagen del Tata Santo Dolor que se encuentra al interior del templo, en la misma lógica se ofrece la música. Adelante se ubican los pasantes con otra imagen réplica del mismo santo y detrás se ubica el resto de la comunidad, la mayor parte son los músicos. El templo está cerrado y la ofrenda se la hace desde la puerta, la conexión con la imagen del interior del templo es simbólica. Luego de realizar el saludo, toda la comunidad se dirige a una casa en el pueblo que ha sido alquilada previamente por los pasantes, para que los comunarios tengan donde descansar durante los días que dura el proceso festivo en el pueblo.

19.– Autoridad del Cabildo (grupo de comunidades).

20.– Jóvenes comunarias solteras en edad de casamiento.

21.– Lugar sagrado y ritual ubicado en cerros o lugares altos.

22.– Lugar sagrado sobre el camino, o algún cruce de espacios de límite.

Esa noche los *mayuras* se ocupan de recolectar y guardar las julajulas, los adultos se disponen a descansar pero los comunarios jóvenes no descansan. La noche es para los charangueros[23] y la consigna -sobre todo de los jóvenes- es "¡hay que amanecer!". Durante la noche y la madrugada se escuchan meoldías de *julajulas* de otros *ayllus* que llegan al pueblo, también se sienten los cantos de las *mit'anis* que se confunden con algunos gritos resultado de peleas, conquistas o de posibles raptos amorosos. Es el momento de la *ch'axwa*, del caos, del desorden. Todo este proceso nuevamente hace evidente la relación complementaria, esta vez entre formas de enfrentamiento. El *Tinkuy* es un enfrentamiento ordenado entre iguales durante el día y, en la noche las peleas son caóticas, al amparo de la noche, en la oscuridad.

Durante estos días en el pueblo se reproduce una territorialidad simbólica que guarda correspondencia con los diferentes *ayllus* y sus parcialidades, las peleas entre comunarios de distintas parcialidades, responden a esta lógica de territorialización simbólica del pueblo desde la que se debe respetar y hacer respetar esa territorialidad. Pero como lo festivo también implica transgresión, en la noche aquellos espacios simbólicos son invadidos, ya sea por un romance interétnico, el rescate de algún compañero o compañera o por simple provocación. Es así que surgen peleas y enfrentamientos que se suceden a lo largo de la noche y durante toda la madrugada.

No hay descanso. El pueblo no duerme; la oscuridad de la noche se hace propicia para consolidar algunos romances y para iniciar otros. Primos que se encuentran, amigos que se saludan, compadres que se invitan, la noche sirve para reafirmar lazos afectivos y el alcohol sirve de canal para posibilitar aquellos encuentros y también algunos desencuentros.

El Tinkuy, conocido como el encuentro equilibrado entre dos bandos o dos parcialidades de los *ayllus*, se realiza en la esquina de la plaza de Chayanta donde se alza la torre de la iglesia, el espacio simbólico de la virilidad, de la fuerza masculina[24]. Los comunarios afirman su parcialidad, sea de arriba o de abajo, en función de la posición que asumen. La espalda se orienta a su lugar de origen y se debe desplazar al "opuesto" en dirección contraria.

23.– Léxico regional para referirse a los jóvenes que tocan muy bien el charango, implica prestigio y poder de conquista hacia las jóvenes.

24.– Este espacio que tiene como referencia fálica a la torre, se complementa en algunos casos con la nave del templo, como espacio femenino y en otros con la plaza que representa también lo femenino.

Los primeros enfrentamientos se dan a partir de las siete de la mañana y se prolongan hasta las horas de la tarde del día siguiente. Son dos días en los que la plaza de Chayanta y el pueblo mismo se transforman en un espacio ritual en el que se conjura la violencia y se renueva el ciclo a partir de equilibrio entre opuestos. Durante todo el ritual, las *julajulas* descansan, las melodías que se escuchan están ejecutadas en charango y se tocan en las tiendas, ahí se consume "trago" y chicha. Son dos días en los que la sangre, los gritos y las melodías han transformado al pueblo de Chayanta.

Pasados los dos días las ofrendas se han hecho evidentes, las ch'allas, la sangre, el dolor, los romances han sido parte de un espacio-tiempo simbólico que ha trastocado la lógica colonial del pueblo, la lógica de la reciprocidad incluso en las dimensiones del dolor, de la vida y de la muerte se ha puesto en evidencia, a pesar de la crítica y el rechazo de los vecinos de pueblo y de las instituciones del Estado. Cumplido el ritual, terminada la fiesta, se escuchan nuevamente melodías de *julajulas* que anuncian el retorno de los comunarios a sus lugares, algunos pasantes han podido contratar camiones para que los comunarios retornen, otros en cambio, tendrán que hacerlo a pie, caminarán dos, tres o más días, en función de la distancia entre Chayanta y su comunidad, en el trayecto realizan descansos en lugares rituales –chisirayas, apachetas- o en comunidades vecinas. En estas últimas realizan saludos y *ch'allas* al *Tata Wilacruz* y son agasajados por los pasantes de las comunidades locales. La lógica del dar y recibir facilita la llegada de todos hasta sus comunidades, incluso las más alejadas. Comida, bebida música y danza se redistribuye a lo largo y ancho de sus territorios.

Mientras tanto en la comunidad de origen, las mujeres que no han ido a Chayanta los esperan con comida y bebida, se ha preparado un altar para que el *Tata Wilacruz* pueda ser *ch'allado* pueda recibir las ofrendas de todos los comunarios durante los tres días restantes y la música es la señal de que el Tata está llegando. Desde la distancia ya se ha escuchado el sonido de las *julajulas*, esa es la señal de que los comunarios se acercan y la casa de fiesta debe recibirlos con comida y bebida.

La música siempre es alternada entre los dos aires más usados *kulma* y *wayru*. El primero para momentos de saludo ritual, de ofrenda al Señor de los dolores y el segundo para las rondas entre comunarios; estos dos ritmos que connotan contenidos distintos serán alternados durante los días que dure la chicha y la comida, que es la señal del final de la fiesta.

Una vez que los comunarios llegan a la casa de fiesta, continúan disfrutando de las atenciones de los pasantes, ellos ponen la música y reciben el cariño, la comida y la bebida que ofrecen los anfitriones, pasarán varios días hasta que se termine la comida y la bebida y así recién concluirá el momento celebratorio. La familia de los pasantes también se ha preocupado de la continuidad del ciclo y ha preparado un plato con alimentos y una cabeza de llama decorada, preparada especialmente para los futuros pasantes. Aquellos que asuman la responsabilidad de la fiesta-ritual, para el siguiente año, recibirán aquel plato especialmente preparado para esa ocasión.

Nuevamente la lógica de la reciprocidad se manifiesta. Aquel plato contiene alimentos que no son invitados al resto de los comunarios, son especiales para los nuevos pasantes, pero también a nivel de las connotaciones el plato está ubicado en el lugar simbólico de mayor relevancia en el patio de la casa. De este modo los nuevos pasantes son agasajados por los salientes y por el resto de los comunarios y aquellos se comprometen a devolver estos homenajes organizando y haciéndose responsables del siguiente proceso festivo.

Posibilidades epistémicas para la *re-existencia* desde los *sikus* andinos

El que se hace cargo de reproducir lo festivo en las comunidades es el Pasante. Este es uno más de los comunarios y como él cuando no tenía el cargo estaba presto para tocar su instrumento en la fiesta-ritual todos los años que fueran necesarios, de manera recíproca, el resto de los comunarios lo acompañará con sus instrumentos cuando a este le toque pasar la fiesta.

La ejecución de la *julajula* no implica cierta experticia, lo mismo que en la danza-ritual, lo que se requiere es la voluntad de ser parte del ciclo festivo de la vida. En las comunidades no existe la noción del músico artista y cuando esta llega, en algunos casos, a través de los medios de comunicación y la reproducción de la totalidad dominadora moderna/colonial, no afecta los procesos de músicos de tropa. No obstante, introduce transformaciones, con sus propias particularidades, en los individuos que pulsan instrumentos que son de ejecución individual, como el charango o la guitarra.

Aquí es importante anotar que la música en los Andes también produce sus propias transformaciones y tiene sus propios procesos de renovación. Sin embargo, los criterios implícitos en aquellas están relacionados con los procesos que se dan al interior de las comunidades. Por ello para que esto suceda los

referentes que no se descuidan son la ritualidad y la fluidez del alimento entre las distintas dimensiones de la vida.

Es así que uno de los aspectos que no se puede descuidar es la música, aquella que alimenta el espíritu de los comunarios, de la naturaleza y del paisaje durante los días en los que la comunidad transita hasta el pueblo y a su retorno, conectando con la música las diferentes dimensiones de la vida. De este modo se asume un modo de reproducir la música de forma ritual, en la lógica del dar, recibir, devolver, como la danza, la comida y la bebida todo esto orientado a la producción y reproducción de la vida. Esta es una idea fundamental que está registrada en las representaciones de los comunarios.

Así como en la naturaleza las papas bailan, pues tienen su propia música, los comunarios no pueden vivir sin esta, sin la música del paisaje, de los ríos, de los cerros, de los animales. Se trata de un diálogo cotidiano en el que se producen una serie de intercambios que son parte de otras dimensiones de la vida. Estos intercambios son útiles para los momentos de despliegue de lo festivo, en los que la música posibilita la reproducción de la vida. En este contexto la ejecución de música, ya sea con *pinkillos, tarqas, jula-julas*, etc., es una acción que conecta aquellas dimensiones y se articula con la totalidad de la vida en los Andes, desde la lógica de la reciprocidad.

Por todo lo anterior decimos que la estructura de relaciones y la lógica, a partir de la cual se articulan los procesos de producción musical y ejecución de los instrumentos, sobre todo de los sikus, han sido constituidos priorizando la reciprocidad y la fluidez de ciertos elementos que son mediadores y posibilitadores para la reproducción de la vida en sus diferentes dimensiones. Del mismo modo podemos decir que si se quiere recomponer los criterios de la vida desde las lógicas andinas, hay que mirar en lo profundo de nuestra música ritual.

Ahora veamos con detenimiento algunos de aquellos elementos. En toda tropa de músicos siempre hay un líder, pero este no es de los que aparece delante de manera notoria, es más bien de aquellos que empuja a la tropa de músicos y controla desde donde puede la calidad de la ejecución, cuando uno observa una tropa de músicos en una fiesta-ritual, no es fácil darse cuenta quién es el líder.

Este líder, denominado en algunos lugares del altiplano boliviano *mayura*, también recibe el denominativo de *ira* por la relación con el *siku* de arriba y tiene su segundo que es *arka*. Cuando se acerca una fecha festiva el mayura se encarga de realizar su ritual con el Sereno, la divinidad andina de los músicos,

y de este recibe la nueva melodía para la fecha festiva. Luego, el mayura busca a su segundo para que le ayude a afinar la nueva melodía. En este proceso, la actitud y la lógica no responden al paradigma de la conciencia[25], ni a la razón de la totalidad dominadora moderna/colonial, pues cuando el *mayura* quiere transmitir la nueva melodía, le dice a su segundo "recibime", no le dice "te voy a enseñar", tampoco asume que él ha compuesto esa melodía, por ello dice: "el *Sereno* me ha dado".

De esta forma, la melodía y la música se van expandiendo de manera horizontal, como la fiesta y la danza, como la comida y la bebida, por igual entre todos. No todos son músicos expertos, de la misma manera que no todos son buenos agricultores, buenos constructores, etc. Pero esto no quiere decir que no puedan tocar, que no puedan bailar, que no puedan sembrar y que no puedan hacer sus casas, porque siempre está la comunidad que apoya para que todo salga bien.

Lo que se quiere expresar hasta aquí no es una nostalgia por una forma de vida idealizada, que en ningún caso se encuentra en las comunidades de los Andes, más bien se quiere poner en evidencia una lógica y una racionalidad distintas, contenidas en las prácticas y celebraciones rituales que están presentes en la danza y en la música, pero también en el modo de ejecución de los instrumentos. Son estas las que marcan la diferencia con el modo de la totalidad dominadora moderna/colonial, que tiene su propia lógica y su propia racionalidad, desde la que ha impuesto una representación de arte, que se impone como un referente al que se deben acomodar de manera forzada los criterios de música y danza que provienen de otros tipos de lógica y racionalidad.

A diferencia de la lógica del artista, entre los varones de los *ayllus* del Norte de Potosí y el sur de Oruro tocar *jula-jula* es una actividad fundamental, que se realiza para posibilitar el proceso ritual del *Tinkuy*. El ejercicio de la música entre ellos es fundamental para construir lazos de solidaridad y reciprocidad. Tomando en cuenta que la vida cotidiana está plagada de momentos de ritualización festiva, con bautizos, cumpleaños, matrimonios, defunciones y otro tipo de celebraciones, los comunarios dependen de la música en cada uno de estos momentos y, por ello, no niegan su participación cuando tienen que estar presentes en calidad de músicos en alguna de estas celebraciones, porque

25.- El paradigma de la conciencia ha establecido las relaciones del conocimiento humano en términos de sujeto-objeto y es parte de un marco conceptual producido por las filosofías clásicas. Este paradigma sostiene la idea de un sujeto autárquico, autónomo, reflexivo que posee la "capacidad" de la conciencia de sí. Se trata de un pensamiento que parte de sí mismo y regula todo en el mundo y es puesto en evidencia por Karl Otto Apel. Este tema puede ser ampliado en Apel (1991) y Apel y Dussel (2005).

saben que cuando a ellos les toque estar de padrinos, de pasantes, de novios o de difuntos, el resto de los músicos estará presente acompañando su celebración. Los roles diferenciados en el contexto de la comunidad no privan, ni excluyen la existencia de música en sus propias celebraciones.

Sin embargo, las relaciones de reciprocidad a través de la música, no solamente se despliegan a nivel de la dimensión humana, como ya se dijo transitan hacia otras dimensiones de la vida. Con la música se activan las relaciones entre humanos, naturaleza y seres sobrenaturales. A nivel de la dimensión humana la práctica de la reciprocidad marca todo el proceso de producción de la música, es decir, la composición de las melodías, la socialización de estas con la tropa de músicos, las prácticas para su ejecución en los días de fiesta y finalmente, la entrega de la música a la comunidad durante la celebración.

Estos procesos tienen un regulador arraigado en las prácticas rituales establecidas en las relaciones entre el *Sereno* y el *Mayura*. La reciprocidad en la dimensión de las relaciones entre humanos, específicamente entre los músicos, está marcada por el modo de producción de la música, los *iras* dependen de los *arkas* y estos de los primeros. De otro modo la música no es posible. Los líderes de las tropas de músicos, conocidos también como guías, deben manipular indistintamente el *siku ira o arka*, pero cuando la música suena en los rituales debe asumir el rol de guía y pulsar el *ira*.

Otra característica de los guías, en la dimensión de relacionamiento de humanos con lo sobrenatural, es que ellos propician el relacionamiento con la deidad de los músicos, con el *Sereno* y a partir de relaciones de reciprocidad establecidas con ofrendas rituales logran recibir de esta las nuevas melodías para los nuevos ciclos de la vida. En este caso, se trata de relaciones con los seres sobrenaturales, los cuales comunican las melodías a través de los sonidos de la naturaleza. Son momentos fundadores en los que gracias a la música, tiempo y espacio se vuelven una unidad, junto con las diferentes dimensiones de la vida: deidades, naturaleza y humanos, interconectados, producen el alimento para la vida. Así, en ese momento, brotan las nuevas melodías, como en la cosecha nacen las nuevas papas.

Conclusiones

Tomando en cuenta que la *dinámica festiva* se refiere a un proceso complejo en el que se manifiestan múltiples movimientos que orientan diferentes sentidos y direcciones, es importante precisar que en esta dinámica aquellos sentidos predominantes responden a movimientos impuestos desde el patrón colonial de poder, dominante en todo el mundo desde hace varios siglos. Sin embargo, las tensiones producidas por aquella imposición producen movimientos otros, que en determinado momento y por algún acontecimiento insurgen como anti-hegemónicos y producen sentidos descolonizadores.

Estos procesos insurgentes, poco visibles y casi siempre encubiertos por la dominación colonial, necesitan posibilidades analíticas de comprensión que permitan trascender aquella dominación. Esta tarea y la posibilidad de reflexión de la real dimensión de aquellos procesos requieren de herramientas analíticas precisas y por ello para comprender de otro modo la dinámica de la música y de los *sikus* en los Andes, en este ensayo hemos recurrido a la categoría *exterioridad.* Esta nos permite situar aquellos procesos en un contexto de conflicto entre civilizaciones distintas, con lógicas y racionalidades distintas y al mismo tiempo nos permite trascender el entrampe entre "tradición" y "modernidad" diseñado para subsumir las posibilidades civilizatorias distintas a las de la Modernidad eurocéntrica.

La música en los Andes, como elemento que fluye entre las diferentes dimensiones de la vida: naturaleza, comunidad humana y lo sobrenatural; contiene en sus modos de producción y reproducción un sistema de relaciones y una estructura profunda instalada en los sistemas de representación de los habitantes de las comunidades andinas. Aquel sistema de relaciones y aquella estructura profunda, se hacen evidentes en los momentos de ejecución y circulación de la música-ritual.

La visibilización de los componentes de aquel sistema y de aquella estructura es fundamental. En este sentido pensamos que la aproximación minuciosa a los *sikus*, a su estructura como instrumento, a la forma de ejecución y a los procesos internos que se generan en su entorno, son fundamentales para abrir posibilidades epistémicas de *re-existencia*.

Por otra parte y tomando en cuenta que las ideas desarrolladas en el presente artículo se refieren a procesos y a contextos de bastante complejidad que trascienden las prácticas estrictamente musicales, pensamos que así como desde un patrón colonial de poder se ha afectado a los procesos de producción

musical, desde la música también se puede transformar otras prácticas para recomponerlas en su sentido liberador.

Entonces, si la Totalidad, es decir, la idea de universalidad, develada desde la *exterioridad* como patrón colonial de poder, a través de su modo de producción dominante, expresado como mercado moderno/colonial, ha cosificado a la música y la ha transformado en mercancía y ha modificado su sentido político al enajenarla de sus formas y de sus procesos de producción, en todas las regiones del mundo. Entonces, desde la misma *exterioridad*, aquella en la que todavía circulan prácticas y se reproducen estructuras distintas, se pueden transformar, no solo las prácticas musicales enajenadas, sino también otras prácticas fundamentales para la producción y reproducción de la vida.

Para nosotros este es el capital simbólico contenido en los instrumentos musicales ancestrales. Por ello, así como en los *ayllus* el *mayura* no piensa que es quien compone la melodía, más bien asume que la recibe del *Sereno* a través de la naturaleza y, en la misma lógica, cuando redistribuye la nueva melodía con el resto de los músicos no les enseña, les entrega para que la reciban, en la lógica del intercambio de dones. De esta forma, junto con el modo ancestral de producir música en las tropas de *sikuris* en los Andes, debemos repensar el sentido de nuestras *re-existencias*, desde aquellas formas colaborativas y recíprocas de producir y reproducir la vida, para poder recomponer las relaciones humanas y aquellas que los humanos tenemos con la naturaleza. Esto es lo que tanta falta nos hace en el presente siglo.

Bibliografía

Abercrombie, T.

1993 Caminos de la memoria en un cosmos colonizado. Poética de la bebida y la conciencia histórica en K'ulta. En T. Saignes, Borrachera y memoria (págs. 139-170). La Paz: HISBOL - IFEA.

Albán, A.

2007 Tiempos de zango y de guampín: transformaciones gastronómicas, territorialidad y re-existencia socio-cultural en comunidades Afro-descendientes de los valles interandinos del Patía (sur de Colombia) y Chota (norte del Ecuador), siglo XX. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Apel, K. O.

1991 Teoría de la verdad y ética del discurso. Barcelona: Paidos, ICE-UAB.

Apel, K. O., & Enrique, D.
2005 Etica del discurso y ética de la liberación. Madrid: Trotta.

Bautista, J. J.
2014 ¿Qué significa pensar desde América Latina? Madrid: Akal.

Caballero, P.
1988 Música Incaica. Sus leyes y su evolución histórica. Cusco: COSITU.

Dussel, E.
1973 Para una Ética de la Liberación Latinoamericana, Tomo I. Córdoba: Siglo XXI.

2007 Materiales para una Política de la Liberación. México: Plaza y Valdés.

2008 1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito" de la Modernidad. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Platt, T.
1987 Calendarios tributarios e intervención mercantil: la articulación estacional de los *ayllus* de Lípez con el mercado minero potosino (siglo XIX). En B. L. Olivia Harris, Participación indígena en los mercados surandinos. Estrategias y reproducción social. Siglos XVI-XX. Cochabamba: CERES.

Romero, J. R.
2012 Colonialidad y *dinámica festiva*. Legitimación de la modernidad/colonialidad en el carnaval de Oruro. T'inkazos, 137-156.

2015 Insurgencia Festiva en Oruro-Bolivia. Entre muertos, tolqas, "diablos", morenos y otros "demonios". Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

2017 Potencial político de los festivo. Aprendiendo de la descolonización. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Facultad de Artes ASAB.

Valeriano, E. E.
1994 Música y danza de julajula en Venta y Media. Anales de la Reunión Anual de Etnología, 105-116.

EL PROCESO HISTÓRICO DEL SIKU EN PUNO

René Calsín Anco | renecalsin@hotmail.com

RESUMEN

El siku es un instrumento musical milenario y emblemático de la cuenca del lago Titicaca. En este intento de retrospección abordamos aspectos asociados al origen y la evolución del siku, una flauta de Pan andina propia de la región Puno.

Palabas clave: *Siku, flauta de Pan, Pacha Mama, origen, evolución.*

ABSTRACT

The siku is an ancient and emblematic musical instrument of the Lake Titicaca watershed. In this attempt of retrospection we address aspects associated with the origin and evolution of the siku, an Andean Pan flute of the Puno region.

Keywords: *Siku, Panpipes, Pachamama, origin, evolution.*

1. El origen del siku

El siku tiene un origen precerámico, apareció antes de la irrupción de la primera cultura puneña.

El Periodo Arcaico

En el departamento de Puno el Periodo Arcaico comprende seis milenios. Es el primer tramo de la historia puneña. Las fases de este periodo, según Mark Aldenderfer, son: El Arcaico Temprano (8.000 – 6000 a. n. e.), el Arcaico Medio (6000 – 4000 a. n. e.) y el Arcaico Tardío (4000 – 2000 a. n. e.). En esos milenios transitaron los primigenios moradores y aparecieron las iniciales aldeas de esta región. A este periodo suele denominarse Periodo Inicial o Periodo Precerámico.

El Periodo Formativo

El Periodo Formativo abarca 2400 años y es el continuador del Periodo Arcaico. El Formativo está dividido en tres fases, estas son: El Formativo Temprano (2000 – 1400 a. n. e.), el Formativo Medio (1400 – 500 a. n. e.) y el Formativo Superior (500 a. n. e. – 300 n. e.). En el Formativo Medio se desarrolló la cultura qaluyo, la primera cultura puneña, y en el Formativo Superior, la cultura pukara, la mayor cultura puneña.

Del Periodo Arcaico al Periodo Formativo

El tránsito del Periodo Arcaico al Periodo Formativo representa un hito en el desarrollo del hoy departamento de Puno, puesto que en esa época transicional se concretaron trascendentales descubrimientos y grandes cambios, que revolucionó el desarrollo puneño y andino. Entre los principales sucesos históricos del periodo transicional, se cuenta: El descubrimiento y el afianzamiento de la agricultura, la ganadería, el arte textil y la litoescultura; el poblamiento de los uros; el paso del semisedentarismo al sedentarismo; la instauración del culto a la Pachamama y de las fiestas agrícolas; en suma, se concretó el tránsito de una economía recolectora a una economía productiva.

La cerámica

La aparición de la alfarería simboliza el comienzo de la primera cultura puneña, la cultura qaluyo. La importancia de esta primigenia y peculiar cerámica, hizo que algunos estudiosos, caso de Elías Mujica Barreda, califiquen a Qaluyo como una “cultura agro-alfarera” (Tantaleán 2008: 161).

El siku, un instrumento precerámico

El antropólogo Rubén Apaza Añamuro nos dice: "la información proporcionada por el arqueólogo Luis Barreda Murillo, del Cusco, da constancia que el origen del Siku tiene una antigüedad precerámica" (2007: 33). De manera que se dio forma al siku en el Periodo Precerámico, antes de la irrupción de la cultura Qaluyo. En la región puneña este periodo comprende desde el primer poblamiento hasta la aparición de la cerámica (8000 – 1400 a. n. e.).

2. El siku en el culto a la Pachamama

El origen del siku está asociado a la domesticación de las plantas, porque surgió con el culto a la Pachamama, en el tránsito del Arcaico al Formativo, cuenta con más de cuatro milenios de existencia.

La agricultura

El descubrimiento de la agricultura es un acontecimiento histórico, trascendental en el desarrollo de las diversas culturas universales, como en la cultura andina. En cuanto a los inicios de la agricultura en la región Puno, Clark L. Erickson señala: "Muchos botánicos interesados en los orígenes de la agricultura sugirieron que la cuenca del Lago Titicaca fue un importante centro de domesticación" (1996: 288). Para el historiador Pablo Macera: "La papa probablemente se desarrolló en las cercanías del Titicaca" (s/a I: 26).

Con la instauración de la agricultura (la domesticación de las plantas) se dio un paso trascendental en el origen y el primer desarrollo de la cultura andina y amazónica. Con este descubrimiento que revolucionó la sociedad de entonces, los recolectores se transformaron en agricultores. Hernán Tantaleán, siguiendo a Mark S. Aldenderfer, nos dice: "antes del desarrollo pleno de la agricultura (hacia los 3500 a. n. e.) ya se habían iniciado algunos mecanismos de producción de alimentos, utilizando los bofedales" (2008: 160). Tomando en cuenta las opiniones vertidas por los especialistas, consideramos que en el departamento de Puno aproximadamente hace cinco milenios y medio, en el Arcaico Tardío, se descubrió la agricultura.

El culto a la *Pachamama*

El ancestral culto a la *Pachamama* tiene íntima vinculación con la agricultura, porque es, en suma, un agradecimiento de los pobladores a la Madre Tierra por los bienes que ofrece para la vida, particularmente por los numerosos

productos agrícolas obtenidos en su seno. Los agricultores emprendieron la devoción a la *Pachamama*, la cual se desarrolló ampliamente en las culturas andinas.

Por las informaciones de los cronistas, se conoce que el culto a la *Pachamama* desde sus inicios tuvo gran prestancia en la religiosidad andina, por ser una de las principales divinidades, fue y es la diosa de la fecundidad. También se sabe que las huancas eran elementos necesarios para la veneración y la invocación a la Madre Tierra.

Las huancas

Hace más de cuatro milenios, en el Arcaico Tardío, aparecía la litoescultura, como nos lo dice Lisa Cipolla (Levine et. al. 2012: 132), particularmente con fines religiosos y agrícolas. Los primeros ejemplares fueron las huancas, que al ser enclavadas en las tierras de cultivo eran objeto de veneración por los agricultores, de manera que con las huancas se emprendió el culto a la Pachamama. Las huancas son las primeras litoesculturas, los iniciales ídolos de piedra, las primitivas wakas líticas, tan veneradas en la cultura andina.

Los cronistas no dejaron de mencionar a las huancas como entes venerables vinculados al quehacer agrícola, Pablo Joseph de Arriaga escribía "Huanca llaman vna piedra larga, que suelen poner empinada en sus Chácaras, y la llaman también Chacrayoc, que es el Señor de la Chácara" (1920: 28). Un escritor reciente, Víctor Falcón Huayta, nos dice: "Llamamos 'huanca' a un monolito alargado que se yergue sobre el terreno, colocado adrede… Generalmente está hincado en tierra… sobre la cima de un cerro… una amplia plaza… [o] un espacio dentro de un complejo arquitectónico" (2004: 38).

El siku en el culto a la Pachamama

El siku fue un instrumento musical utilizado en el culto a la Pachamama. Por entonces, el grupo de sikuris se desplazaba alrededor de una huanca enclavada en una sementera. De manera que el siku estuvo asociado a la zona norte del departamento de Puno, porque en ese espacio tuvo su origen y el primer desarrollo la agricultura.

3. El siku en la cultura qaluyo

El siku se convirtió en dual con la tradición religiosa del Yaya-Mama, instaurada por los pobladores de la cultura qaluyo.

La primera cultura puneña

La cultura qaluyo (1400 – 500 a. n. e.), fue una sociedad jerarquizada, agrícola, alfarera, ritual y con arquitectura corporativa. De esta cultura es relevante: a) La instauración de construcciones con espacios públicos (plazas hundidas); b) El inicio de una agricultura intensiva con camellones y qochas; c) La elaboración de las primeras cerámicas y de los iniciales estilos iconográficos; d) El comienzo de una producción artesanal especializada (alfarería, litoescultura, textilería y metalurgia); e) La realización de las festividades y ceremonias en recintos públicos; f) La creación de la lengua puquina; y g) La implementación y difusión de una ideología religiosa de integración regional, la tradición Yaya–Mama.

La plaza hundida

La cultura qaluyo instauró la plaza hundida, que es arquitectura corporativa, puesto que pasaron de las viviendas domésticas a las residencias públicas. Al respecto, contamos con el siguiente informe:

> Arqueológicamente, el Formativo Medio ha sido definido convencionalmente por la presencia de… arquitectura de plazas hundidas y pequeños centros regionales. Inicialmente, esos centros habían sido aldeas regulares que posteriormente adoptaron la arquitectura corporativa. Es significativo que las innovaciones en la vida aldeana que ocurrieron durante el siglo XIV a.C. aparecieran en el registro arqueológico como un complejo de rasgos característicos contemporáneos e interrelacionados. Este complejo incluye patios hundidos, cerámica elaborada, la colocación de estelas en los patios y así sucesivamente. (Levine et. al. 2012: 133-134).

La tradición del Yaya-Mama

La tradición religiosa del Yaya-Mama (Padre-Madre) es obra de los qaluyos; consistía en la realización de actos rituales de adoración e invocación, haciendo uso de huancas (o estelas) y cerámica con motivos naturales y sobrenaturales, como losas de piedra en templos hundidos. Karen Mohr-Chávez, la principal estudiosa de la tradición del Yaya-Mama, nos dice: "Esta tradición religiosa se caracteriza por centros ceremoniales con zonas de almacenamiento, escultura lítica con imágenes sobrenaturales, parafernalia ritual como trompetas de cerámica e incensarios y una iconografía sobrenatural que incluye cabezas con apéndices y ojos divididos verticalmente" (Oshige 2010: 148).

Siglos después de la aparición de las primeras huancas, en el pueblo ribereño

de Taraco se labraron monolitos mejor elaborados, denominados estelas; con esta mejora, se perfeccionó la tradición religiosa de los qaluyos y el pueblo de Taraco se convirtió en un importante centro religioso y festivo. Sergio Chávez y Karen Mohr describieron por primera vez una estela Yaya-Mama hallada en Taraco, al respecto en un estudio se lee: "De hecho, la primera estela original Yaya-Mama descrita por S. Chávez y K. Mohr (1925) fue descubierta en Taraco" (Levine et. al. 2012: 139). Con la tradición del Yaya-Mama, los rituales y las festividades se realizaban en las plazas hundidas, en las que no faltaban las trompetas y los sikus.

Los principios andinos

Los pobladores de habla puquina participaron activa y decisivamente en la forja, la concreción y el perfeccionamiento de los principales principios de la cultura andina. De estos principios, fundamentalmente dos: el de la paridad y el de la complementariedad, están asociados a la tradición religiosa del Yaya-Mama, cuyo primer desarrollo se dio en el Formativo Medio, por haberse originado en el seno de la cultura qaluyo. Decimos que tiene nexos con esta costumbre religiosa, porque con esta tradición la dualidad entre el varón (Yaya) y la mujer (Mama), se vigorizó y popularizó con fines religiosos e ideológicos; lo mismo ocurrió con la complementariedad entre ellos.

La dualidad

Los orígenes del siku dual, llamada "flauta de Pan doble" por José María Arguedas, los encontramos en la cultura qaluyo. El siku con el culto a la Pachamama, la tradición religiosa del Yaya-Mama y con las festividades que se realizaban, adoptó el diálogo musical entre el siku ira (macho) y el siku arca (hembra), estos dos sikus, forman un par (paridad) y una unidad a la vez, los dos son necesarios y sumamente complementarios para el diálogo musical. De manera que el siku altiplánico está constituido por dos instrumentos musicales y no por uno, sino por un par, los mismos son complementarios. Por sus peculiaridades, el siku altiplánico no sólo estuvo asociado a las danzas, las primeras tradiciones religiosas y a la agricultura; sino también a los iniciales principios de la cultura andina.

4. Las evidencias arqueológicas

En la cuenca norte del lago Titicaca se hallaron las evidencias arqueológicas más antiguas del siku, específicamente en Taraco, de hace más de dos milenios.

Las trompetas

Antes de las evidencias arqueológicas del siku, se encontraron el de las trompetas utilizadas en los rituales de las fiestas públicas realizadas en las plazas hundidas, durante el florecimiento de la cultura qaluyo (1400 – 500 a. n. e.). En un informe de las excavaciones realizadas en Taraco, se dice: "Resulta interesante que, aunque la obsidiana de Chivay y las elaboradas vasijas utilitarias estuvieron presentes en las ocupaciones más tempranas de Taraco, trompetas y quemadores de incienso —componentes de la tradición religiosa Yaya-Mama—" (Levine et. al. 2012: 146).

La primera evidencia del siku

En Taraco, en los restos de los rituales de las fiestas públicas en las plazas hundidas, se hallaron sikus junto a trompetas, durante el Formativo Superior, específicamente en el primer tramo de la cultura pukara. Los arqueólogos identificaron a los sikus como zampoñas. Esta primera evidencia arqueológica del siku, que supera los dos milenios, se desprende de la siguiente información:

> Finalmente, la riqueza obtenida a través del alojamiento fue usada para financiar los inicios de una economía política, que incluyó actividades públicas ceremoniales con música (zampoñas y trompetas), la quema de incienso, y las fiestas patrocinadas por la comunidad. Efectivamente, esta riqueza permitió a Taraco 'comprar en el interior' de las ideologías regionales, incluyendo la tradición religiosa Yaya-Mama. Durante el período Pukara Temprano, esas estrategias atrajeron exitosamente a poblaciones de tan lejos como la región del Cusco. (Levine et. al. 2012: 146).

Taraco, un centro festivo

En los siglos del florecimiento de la cultura qaluyo y, sobre todo, en el primer tramo de la cultura pukara, Taraco se convirtió en un gran pueblo comercial con incidencia política, en eje vial y en el primer centro festivo y ceremonial de la cuenca del Titicaca. Al respecto, se cuenta con el siguiente informe: "Una investigación reciente en Taraco indica un denso agrupamiento de asentamientos del periodo Formativo, enlazados por una red de caminos, en el área que rodea al pueblo actual… el área total de la ocupación Qaluyo y Pukara temprano suma cerca de 100 ha." (Levine et. al. 2012: 146); "A comienzos del Formativo Superior, Taraco fue un lugar ceremonial principal y un centro económico con acceso a una variedad de materiales exóticos y bienes de prestigio" (Levine et. al. 2012: 145).

El pueblo de Taraco logró status con el comercio, las festividades, la lito-escultura y la tradición religiosa del Yaya-Mama, a propósito es pertinente mostrar la siguiente referencia: "Esos resultados sugieren que Taraco quizás alcanzó status durante el Formativo Medio mediante el comercio de obsidiana y posteriormente incorporó esta mayor complejidad de festines y un sistema político consagrado en la tradición Yaya-Mama" (Levine et. al. 2012: 146).

El peregrinaje a Taraco

Taraco no solo se distinguió como un centro festivo y político, un eje vial, una plaza comercial y un sitio de descanso de los comerciantes, sino como un lugar de peregrinaje. El hecho de hallar en ese pueblo abundante obsidiana de Alca del Periodo Formativo, muestra las conexiones con la región cusqueña y el peregrinaje hacia Taraco.

> La abundancia de obsidiana de Alca en la cuenca del Titicaca es considerado como un indicador de la intensidad de intercambio con el área del Cusco. El porcentaje de obsidiana de Alca es una 'cantidad nunca ocurrida antes ni igualada después de este período', y sugiere que 'Taraco podría haber atraído gente y recursos del Cusco en peregrinaje a este evidentemente centro público mayor. (Levine et. al. 2012: 139).

Taraco y Pukara

En el tramo final del Formativo Medio y en el primer tramo del Formativo Superior lograron relevancia dos pueblos en el norte del hoy departamento de Puno, Taraco y Pukara, que después compitieron por lograr domino regional. Cuando el pueblo de los monolitos se encontraba en auge, los moradores del pueblo de Pukara invadieron, incendiaron y ocuparon el pueblo de Taraco, para después integrarlos en su jurisdicción. Al respecto, contamos con varios estudios.

Sobre el empoderamiento de Taraco y Pukara, como la competencia de esos pueblos por la hegemonía regional, se tiene la siguiente información: "Taraco fue un lugar central principal mayor para Qaluyu y, junto con Pukara, uno de los dos principales centros políticos compitiendo por el dominio regional durante los Periodos Formativo Medio y Superior Temprano" (Levine et. al. 2012: 139); "La competencia entre Taraco y Pukara finalmente conduciría a la violencia en una escala nunca antes vista en la región del Titicaca" (Levine et. al. 2012: 148).

La destrucción de Taraco

Para dilucidar la hegemonía regional el ejército de los pukaras arremetió contra la población taraqueña, invadió y destruyó el próspero pueblo de Taraco. Para la destrucción se apeló al incendio; al respecto Abigail Levine manifiesta: "las gentes afiliadas a Pukara fueron responsables de la incursión que resultó en la destrucción de Taraco. Esos dos centros habían coexistido por siglos, sin que ninguno sea capaz de emerger como un único centro dominante" (2012: 148);

> Sostenemos que el incendio en Taraco no estuvo relacionado con un accidente, ritual o el proceso de abandono del sitio. Más bien, este acontecimiento representa la evidencia más temprana documentada de una agresión desarrollada en la región del Titicaca (Levine 2008). Luego de este evento, la gente continuó viviendo en el sitio; sin embargo, la naturaleza de la ocupación había cambiado… Taraco, al parecer, perdió abruptamente su status político y económico como un centro regional mientras que Pukara surgía, un frío testamento quizás, a la eficacia de la competencia exitosa entre organizaciones políticas pares. (Levine et. al. 2012: 147).

Charles Stanish, uno de los principales investigadores del Periodo Formativo de la región Puno, sobre el ataque de los pukaras al pueblo de Taraco, suministra la siguiente información: "" (LA 31/7/2011).

En el año 50 de nuestra era empezó el incendio y la destrucción de Taraco, la "quema fechado en 50-240 d.C." (Levine at. al. 2012: 142); "el tiempo de este evento violento en Taraco corresponde aproximadamente con el florecimiento del gobierno Pukara en la cuenca noroccidental. En la parte temprana del Formativo Superior, Taraco no fue más el único centro político y económico en la cuenca norte" (Levine at. al. 2012: 147).

De manera que el pueblo de Taraco no sólo dejó de ser una potencia política y económica, sino que también perdió su preeminencia festiva y ceremonial. Por tales consideraciones, es probable que los grupos de sikuris que quedaron se hayan desplazado hacia Huancané.

La fiesta del Aymoray

Las fiestas andinas están asociadas a las danzas. Si hasta hoy han sobrevivido expresiones coreográficas ancestrales, se colige que los orígenes de las festividades son también antiquísimas porque están vinculadas a las primeras danzas. Si bien es cierto, que las raíces de las fiestas las encontramos en el Periodo

Arcaico; sin embargo, las festividades imponentes, suntuosas y solemnes realizadas en plazas públicas y hundidas empezaron con los qaluyos y llegaron a su esplendor con los pukaras, porque estos pobladores de habla puquina llegaron al buen vivir, logrando un bienestar social. Con el bienestar conseguido, las fiestas no solo alcanzaron un notable desarrollo; sino que en ese periodo se crearon a la mayoría de las numerosas y atractivas danzas que aún las podemos apreciar en las actuales festividades puneñas.

En los siglos de preponderancia pukara la fiesta del Aymoray, Aymuray Raymi en lenguas andinas, se distinguía y gozaba de nombradía. Esta festividad eminentemente agrícola se realizaba en el mes de mayo y estuvo asociada a la cosecha, la productividad, la abundancia y el almacenamiento. En esta fiesta se empoderaron los grupos de sikuris, por eso, hasta ahora en muchos lugares, caso de Huancané, persiste la práctica del siku en el mes de mayo.

5. La palabra siku

Se solía considerar al término siku como si fuese de factura aymara, sin embargo estudios lingüísticos e históricos nos conducen a sostener que es de prosapia puquina.

La lengua puquina

La lengua puquina es obra de los agricultores, estos pobladores forjaron y desarrollaron las culturas Qaluyo, Pukara y Tiwanaku. En los dos milenios y medio de primacía de los puquinas, su lengua alcanzó gran apogeo. Hace un milenio, con la expansión puquina, florecían numerosos pueblos puquinas en un vasto territorio, que involucró a las regiones Puno, Cusco, Arequipa, Moquegua y Tacna, también a buena parte de la superficie boliviana y al norte chileno.

El puquina se expandió con la cultura pukara. Los pobladores pukaras puquinizaron a los tiwanakus, a decir del notable lingüista Alfredo Torero: "El vigor cultural de Pucará le permitió más tarde puquinizar a Tiahuanaco, que tomó a su vez la posta para la extensión del puquina hacia el sur altiplánico" (1992: 184). Los sikuris, como la lengua puquina, se expandieron de la cultura pukara al vasto territorio tiwanaku, por eso existen evidencias del siku en territorio boliviano que corresponden al periodo de los tiwanakus.

Para Rodolfo Cerrón-Palomino el puquina hizo de lengua inicial de los inkas y después de lengua secreta; textualmente escribe: "los incas, a lo largo de su

historia, habrían efectuado dos mudanzas idiomáticas: primero reemplazarían su puquina por el aimara, y luego éste, en las postrimerías del imperio, por el quechua… la hipótesis del puquina como lengua secreta de los incas sigue siendo la más plausible" (1998: 20).

Después del auge puquina, vino su declive y la hegemonía aymara; con la primacía aymara numerosos pueblos puquinas se aymarizaron, posteriormente con los inkas empezó su quechuización. A pesar de las dos mudanzas lingüísticas, varios pueblos puquinas llegaron al periodo colonial. Actualmente en la región Puno no hay poblaciones puquinas.

Alfredo Torero hacía notar la importancia del pueblo puquina y decía "que su idioma fue reconocido en 1575 por el virrey Toledo como una de las tres 'lenguas generales' del Perú de entonces, al lado del quechua y del aymara" (1987: 343).

El extenso territorio puquina, reiteramos, persistía hasta el primer tramo de la colonia; por eso, el padre Barzana: "en una carta de 1594… aludió a pueblos de habla puquina en el 'Altiplano, en Arica, en Arequipa y en la Costa de la Mar' y señaló que 'eran en número de 40 o 50'" (Bouysse-Casagne 2010: 289).

Coata y Capachica fueron los últimos bastiones puquinas en la región Puno; en la Copia de curatos de fines del siglo XVI, que da cuenta de doctrinas y sus lenguas, aparece el siguiente texto: "Sola Capachica y Coata piden padre puquina" (Torero 1987: 332). En los años de 1717 y 1718 se seguía hablando la lengua puquina en Coata, según un documento hallado en el Archivo Regional de Puno, que alude a Cojelami en estos términos "en el paraje donde se expresa esta un poso o hoiada de agua y arena que en la ydioma de indios y Lengua Puquina explica el nombre de Cojelami".

Las palabras puquinas

De la lengua aymara, como del quechua, se conocen miles de términos, porque han quedado varios vocabularios; es más, contamos con numerosos hablantes en la actualidad; sin embargo, de la lengua puquina solo quedaron algo más de dos centenares de términos. En esas poquísimas palabras puquinas se encuentra el término siku.

Alfredo Torero lamentaba que no haya "sobrevivido ningún ejemplar del único libro que contenía un léxico y preceptos gramaticales del puquina: la obra del jesuita Alonso de Barzana, dada a la imprenta en Lima el año 1590. Sólo

se han librado de la desaparición los textos religiosos (confesionarios y rezos) que contenía este libro, gracias a que fueron recogidos por Gerónimo de Oré en su Rituale seu manuale Peruanum" (1987: 343). Efectivamente, por esos textos religiosos se conoce de un manojo de palabras puquinas, que superan los dos centenares y que el mismo Alfredo Torero los publicó en 1987.

El vocablo siku

El siku es un término puquina. En la relación de palabras puquinas que publicó Alfredo Torero, consignó el vocablo "sik'u", con el significado de "chico" (1992: 185). Ludovico Bertonio dio la misma significación: "Sico es inftrumento mas pequeño" (1984: 28); además, dice: "Flautillas como órganos: Sico" (1984: 243); "Sico. Vnas flautillas atadas como ala de organo" (1984: 315). En los registros de Ludovico Bertonio, en algunos casos, se aprecia la utilización de la f por la s. Diego de Torres en Arte de la lengua aimara (1616) registra a la palabra "siku" como instrumento musical aerófono.

Se ha considerado que la palabra siku es de origen aymara, así lo sustentan Eloy Uribe Taboada (2007: 288) Rubén Apaza Añamuro (2007: 45) y Edgardo Civallero (2014: 10), entre otros. Sin embargo, para nosotros el siku es indiscutiblemente un término puquina, porque en el manojo de vocablos puquinas que publicó Alfredo Torero, aparece la palabra "sik'u". Es más, los agricultores dieron forma al siku altiplánico y a la lengua puquina, que se empoderaron con la cultura pukara. Al respecto, las evidencias arqueológicas son evidentes y contundentes. El siku es milenario, cuenta con más de cuatro milenios por ser obra de los agricultores; si fuese de prosapia aymara, no tendría ni un milenio de existencia.

6. La expansión de los sikuris

Hacia el año 1100 cuando declinaba la cultura Tiwanaku se produjo una expansión, los expedicionarios de habla puquina se reunieron en su capital, después se trasladaron a su santuario principal y finalmente a su primera capital, a Pukara, de donde se dirigieron a los cuatro puntos cardinales. Con estas migraciones se expandieron los grupos de Sikuris.

La expansión puquina

Garcilaso de la Vega, apelando a la memoria social de los qollasuyos y contisuyos, nos informaba: "Dicen que pasado el diluvio… apareció un hombre en

Tiahuanacu… que fue tan poderoso que repartió el mundo en cuatro partes y las dio a cuatro hombres que llamó Reyes: el primero se llamó Manco Cápac y el segundo Colla y el tercero Tócay y el cuarto Pinahua. Dicen que a Manco Cápac dio la parte septentrional y al Colla la parte meridional… al tercero, llamado Tócay, dio la parte del levante, y al cuarto, que llaman Pinahua, la del poniente; y que les mandó fuese cada uno a su distrito y conquistase y gobernase la gente que hallase" (s/a I: 53). Esta expansión puquina es reforzada por las versiones de otros cronistas, caso de Juan de Betanzos y Cristóbal de Molina.

La contextualización

Contextualizando lo recopilado por Garcilaso de la Vega, la primera expedición dirigida por Manco Cápac, se desplazó de Pukara hacia la parte septentrional (al Norte), al valle de Vilcanota, en donde fundó el Cusco. La segunda encabezada por Qolla, regresó a la parte meridional (al Sur), a Hatunqolla, esta expedición se enfrentó a los aymaras. La tercera liderada por Tócay, se trasladó hacia el levante (al Este), por la selva puneña y estableció el señorío Kallawaya. La cuarta conducida por Pinaya, se desplazó hacia el poniente (al Oeste), por zonas actuales de Arequipa y Moquegua.

En el Cusco

La expedición de Manco Cápac, que vino del Collao pasó por Pacaritambo y llegó a Huanacaure, en donde fundó el Cusco, como nos lo dice Martín de Murúa: "de la gran laguna de Titicaca, que está en la provincia del Collao, vinieron hasta esta cueva de Pacaritambo… Uno de los cuales fue Manco Cápac y llegaron al cerro que ahora llaman Huanacauri" (1987: 49-50). Para Felipe Guamán Poma de Ayala: "Dicen que ellos vinieron de la laguna de Titicaca y de Tiahuanaco y que entraron en Tambotoco… salieron de Pacaritambo y fueron a su ídolo huaca de Uanacauri viniendo del Collau" (1993 I: 67).

Sobre este episodio, Francisco Huallpa Túpac Inca Yupanqui (sobrino de Huayna Qhapaj y nieto de Túpac Inca Yupanqui), rememoraba: "[Manco Cápac y Mama Ocllo] salieron de Titicaca y caminaron al setentrión… entraron [a] Pacárec Tampu… [y] llegaron… a este valle del Cozco… [En] Huanacauri… procuró hincar en tierra la barra de oro, la cual con mucha facilidad se les hundió… Entonces dijo nuestro Inca: En este valle manda Nuestro Padre el Sol que paremos y hagamos nuestro asiento… Desta manera se principió a poblar nuestra ciudad imperial" (Garcilaso s/a I: 48-52).

En la selva puneña

De la expedición de Tocay hacia el Este, se conoce que llegaron a Carabaya, en donde fundaron el señorío Kallawaya (nombre anterior de Carabaya), este señorío después formó parte del Antisuyo. Sobre esta expedición Juan de Betanzos escribió: "el Contiti Viracocha… a los dos que ansi quedaron con él… envió el otro por la parte y provincia de Andesuyo que es a la otra mano derecha" (1987: 13); para Cristóbal de Molina: "el Hacedor … mandó que desde allí [desde Pucara] se partiese el mayor de sus hijos, llamado Ymai mama Viracocha, en cuyo poder y mano estaban todas las cosas, y que fuese por el camino de los Andes y montañas de toda la tierra" (1947: 25-29). Sobre esta migración, Ródica Meyers muestra documentación colonial relevante.

En la costa

De la expansión de Pinaya hacia lo que fue el Contisuyo y lo que ahora son los territorios arequipeños y moqueguanos, Juan de Betanzos registró: "el Contiti Viracocha [de] los dos que ansi quedaron con él allí en el pueblo de Tiaguanaco… envió [a] uno por la parte y provincia de Condesuyo que es estando en este Tiaguanaco las espaldas do el sol sale a la mano izquierda" (1987: 13); para Cristóbal de Molina: "el Hacedor… mandó que desde allí [desde Pucara] se partiese el… hijo llamado Tocapo Viracocha… por el camino de los llanos" (1947: 25-29), es decir por la costa peruana.

Los historiadores aludieron a esta migración puquina. En 1913 Joaquín Santa Cruz decía: "el poderoso estado puquina, fundado en la vasta altiplanicie interandina, dilató sus dominios hasta el Océano Pacífico" (Bernedo 1949: 53). En 1935 Pedro Villar Córdova escribía: "Los Uros y Puquinas se extendieron desde el lago Titicaca… hasta la Cordillera de Tacna, Moquegua y Arequipa, en cuyas vertientes se establecieron casi hasta el litoral marítimo" (Bernedo 1949: 53-54). Para Leonidas Bernedo Málaga: "los puquinas… en tiempos remotos, lograron extenderse hacia los valles y quebradas de la costa del Pacífico invadiendo el fértil suelo de la actual provincia de Arequipa y fundando en los sitios más prominentes y pintorescos sus principales ciudades" (1949: 56).

7. Los sikuris en el Periodo Intermedio Tardío

En este periodo bélico persistió la práctica masiva del siku en los reinos Qana, Qolla y Lupaqa que se establecieron en actual territorio puneño, también en el señorío Kallawaya. Fundamentalmente en el reino qolla por ser su escenario nuclear.

En los reinos aymaras

En los siglos de florecimiento de los reinos aymaras se insuflaron ingredientes guerreros en las danzas, caso de los Sikuris. Estos ingredientes bélicos perduraron hasta muy entrado el siglo pasado, por eso, en 1943 José María Arguedas decía: "La música de la danza es un wayno del altiplano, de aire marcial" (1989: 131). Por entonces, crecieron los instrumentos en tamaño y grosor para dar mayor sonoridad e imponencia. Surgía el Ayarachi y los estilos sikurianos.

Los grupos de Sikuris persistieron en las principales festividades, particularmente en la fiesta del Aymoray, que según Pedro Cieza de León seguía siendo preponderante esta festividad para los qollas, al decir: "Los Collas… guardaban sus fiestas en el tiempo de coger la papa" (1973: 229). Por entonces, se dieron forma a varias manifestaciones dancísticas guerreras, entre ellas a: La Qawa (llamada después Qashwa), la Wifala, la Qajcha y los Waraqueros; también a las danzas fúnebres, como los Ayarachis.

En el señorío Kallawaya

Contemporáneo a la primacía aymara floreció el señorío Kallawaya, cuyo ámbito geográfico comprendía a la cordillera oriental y selva puneñas, como a buena parte del territorio boliviano, en su jurisdicción se encontraban las actuales provincias de Carabaya, Sandia y algunos distritos de las provincia de Putina, Huancané y Moho. Por entonces, los Sikuris se convirtieron en una de las manifestaciones principales en el señorío Kallawaya.

Los ayarachis

Los ayarachis, por su naturaleza fúnebre y por el tamaño de su instrumento musical principal que tiene el mismo nombre, es producto de un periodo bélico. Durante la preponderancia aymara tuvieron cierta preeminencia los ayarachis sobre los sikuris, por eso los grupos de sikuris interpretaban la melodía de los ayarachis. Los ayarachis se concentraban en las zonas altas y los sikuris en la planicie, cabe recordar que los aymaras establecieron sus pueblos fortificados en partes altas.

Sobre los sikuris y el ayarachi, Ludovico Bertonio registró: "Ayarichi. Inftrumento como organillos, que hazen harmonía" (1984: 28); "Flautillas vn poco mayores también atadas. Ayarichi" (1984: 243); "Sicona ayarichi phufatha. Tañer las dichas flautas, cuya harmonía fe llama Ayarichi" (1984: 315-316).

Bernabé Cobo describió al ayarachi, así: "Usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de órganos, juntas y desiguales, que la mayor será larga un palmo y las demás van decreciendo por su orden: llaman a este instrumento ayarichic, y tócanlo puesto sobre el labio bajo y soplando en las dichas flautillas, con que hacen un sordo y poco dulce sonido" (1964: 270).

8. Los sikuris en el Tawantinsuyo

En los decenios de vigencia del Tawantinsuyo la práctica del siku persistió con vigor en el Qollasuyo, el Antisuyo, el Contisuyo y en la capital inkaica.

En el Qollasuyo

En las décadas de vida inka los reinos aymaras Qana, Qolla y Lupaqa quedaron en la jurisdicción del Qollasuyo. Hatunqolla hizo de capital del Qollasuyo durante el gobierno de Túpac Inka Yupanqui y Chucuito desde el mandato del Inka Huáscar.

Por informaciones de Garcilaso de la Vega se conoce que los sikuris estaban asociados a los qollas y era lo más relevante del Tawantinsuyo, escribía del desarrollo musical inka en estos términos:

> De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno dellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: triple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puestos altos y otra bajando a los bajos, siempre en compás. No supiera echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás. Los tañedores eran indios enseñados para dar música al Rey y a los señores vasallos, que, con ser tan rústica la música, no era común, sino que la aprendían y alcanzaban con su trabajo. (s/a: 128).

En el Antisuyo

En los decenios tawantinsuyanos el señorío kallawaya quedó integrado al Antisuyo. Por entonces, los grupos de sikuris alcanzaron prestancia en el seno del

Antisuyo, así nos lo hace conocer el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala en su nueva crónica y buen gobierno, cuando en una de sus dibujos incluye a un tañedor de siku en la fiesta de los Atisuyos.

En el Contisuyo

Desde la expansión puquina en buena parte del Contisuyo habitaron pobladores puquinas, que tenían al siku como su principal instrumento musical. En la jurisdicción del Contisuyo se han encontrado varios vestigios arqueológicos de los sikuris, uno de ellos lo apreciamos en el Museo de Moquegua, que actualmente está en la Municipalidad Provincial de Mariscal Nieto, en donde está catalogado como zampoña.

En el Cusco

En la capital del Tawantinsuyo había grupos de sikuris y ayarachis que participaban en sus principales festividades, caso de la fiesta del Situa, que se desarrollaba en el equinoccio de setiembre con el propósito de purificarse. En esos decenios también los Puli Puli eran acompañados por grupos de sikuris y ayarachis. Al respecto, tenemos el registro de Bernabé Cobo:

> Hacían un baile particular desta fiesta, y los que entraban en él veían vestidos de unas camisetas coloradas largas hasta los pies, y unas diademas de pluma en las cabezas, tañendo unos cañutos pequeños y grandes puestos a modo de cañones de órgano. (1964: 218).

9. Los sikuris en la colonia

Lo relevante en la colonia fue la evangelización y la extirpación de idolatrías, la conservación de los sikuris en los sitios menos vulnerables, el cambio de la fiesta del Aymoray por la fiesta de la Cruz, el empoderamiento de la fiesta de Corpus Christi, y el acompañamiento de los sikuris en las danzas de los Morenos y de los Diablos.

El avasallamiento hispano

A pesar de la política cultural demoledora de los españoles, que se sustentaba en la extirpación de idolatrías y la imposición de prácticas religiosas hispanas, lograron subsistir algunas danzas. Alonso Ramos Gavilán informaba que los hispanos: "an puesto tan fervoroso conato en extirpar de rayz toda la Idolatría … an procurado siempre desterrar de sus fiestas [de los naturales] sus enfa-

dados atambores… no consintiéndolas estos de Copacabana, ni los bayles de sus antepasados… los bayles de sus antepasados, que tan vivos los tienen los del Pirú" (1988: 133-134). Además, en la principal festividad instaurada por los hispanos, la de Corpus Christi, "los Obispos… quitaron muchas cosas, dexándoles solamente los bayles por ser regocijo, prohibiéndoles los cantares antiguos" (1988: 154).

Por estas referencias se sabe que los españoles se empeñaron en desaparecer los cantares antiguos y las expresiones coreográficas que se cultivaban en Copacabana y con menor entusiasmo en el resto del Altiplano y el virreinato del Perú, en donde muchas de ellas se mantuvieron vivas, particularmente en las zonas altas y en los lugares menos vulnerables de la planicie. Con la pérdida de numerosos cantares antiguos se extinguieron varias expresiones coreográficas, porque la danza, el canto y la música formaban una unidad en tiempos prehispánicos.

La conservación de los sikuris

En los siglos coloniales los sikuris posiblemente se desplazaron de Huancané y zonas aledañas hacia Moho y Conima, por ser lugares menos vulnerables. En Moho y Conima, se conservaron y se conservan muchas tradiciones andinas, caso de los sikuris. En el primer tramo colonial se hallaba íntegro el tambo de Moho, por entonces se contaba con numerosa población moheña.

El cronista Bernabé Cobo en su recorrido por el virreinato del Perú no dejó de visitar el pueblo de Moho, en un testimonio dio cuenta del estado de la conservación de los tambos y de los pueblos, en estos términos: "

> Muchos de los tambos antiguos duran enteros y sirven todavía; y de los que se han caído, que son los más, se ven los rastros y ruinas; de los que están en pie son los mejores, más capaces y bien tratados que yo he visto el de Vilcas y el del pueblo de Moho, el primero en el obispado de Guamanga, y el segundo en el de Chuquiabo. (1964: 130);
>
> Conocí yo a un cacique muy viejo en el pueblo de Moho, que había alcanzado el tiempo de los Incas… estaba aquel pueblo el más entero del Collado, y admirándome yo de verlo tan poblado, me respondieron que lo estaba por el buen gobierno de su cacique. (1964: 121-122).

De manera que en Moho y Conima no sólo se conservaron el tambo y la población sino manifestaciones artísticas, caso de los Sikuris.

En el corregimiento de Paucarcolla

Las manifestaciones dancísticas clasificadas en una categoría denominada: "Con trajes de luces", caso de la Morenada, la Diablada y los Caporales tienen sus antecedentes en los siglos de dominación colonial. Por entonces, los esclavos negros que moraban en la región Puno dieron lugar a varias expresiones coreográficas, entre ellas anotamos a las siguientes: Los morenos, los negritos y la saya. Por otra parte, los aymaras y quechuas de la región crearon y recrearon otras danzas basadas en manifestaciones negroides, caso del tundique. Hay más expresiones coreográficas de origen colonial, como: los diablos, la cintaqana, el toro toro, el tinti waka, el qajelo y los tucumanos.

Los antecedentes de la morenada nos conducen indiscutiblemente a la colonia, a la danza de los morenos, llamada también siku moreno o pusa moreno, o simplemente "sikuris", pero no debemos confundirla con los verdaderos grupos de sikuris.

Los sikuris

A estos grupos de música y danza que persistieron en la colonia, se les utilizaron para el acompañamiento musical de otras expresiones coreográficas, particularmente de las nuevas danzas coloniales, caso de los Morenos y los Diablos. Ya en los años tawantinsuyanos los sikuris acompañaban a otras danzas, como al puli puli en la fiesta del Situa.

Los morenos

Los negros o morenos que residieron en el Collao y en las Charcas se desempeñaban en la servidumbre y en actividades mineras. Estos pobladores, que ostentan similares sensibilidades artísticas que los andinos, se incorporaron en una expresión coreográfica ancestral, la de los sikuris, para dar forma a una nueva manifestación dancística, denominada morenos. Esta danza practicada fundamentalmente por esclavos y acompañada por grupos de sikuris, en sus comienzos estuvo asociada a la minería, principal actividad de la colonia. Hacía de escenario de los morenos la hoy región Puno y buena parte de la actual Bolivia, porque en éste ámbito de los sikuris florecían numerosos asientos mineros, siendo emblemáticos los de Potosí y Laykakota.

10. Los sikuris en el siglo XIX

En la centuria decimonónica persistieron los sikuris por un lado y, por otro, acompañando a los morenos y otras danzas. Por entonces, las danzas de los morenos portaban trajes suntuosos. Los sikuris suministraban el paso principal a una danza que surgía, la pandilla puneña.

La adaptación de los morenos

En los años republicanos continuó la danza de los morenos, sin la presencia de los negros, porque esta expresión coreográfica resultó adaptada y parodiada por grupos de naturales; sin embargo, persistió la esencia de la manifestación dancística. La parte musical seguía a cargo de los sikuris. En el proceso de la adaptación apareció la máscara como una reminiscencia a las danzas satíricas y de enmascarados del periodo prehispánico y la mofa a los españoles.

Es indiscutible la presencia de los morenos en el Altiplano del Titicaca durante los años decimonónicos. Así, atestiguan las referencias de 1852 y 1878 publicadas por Charles Wedell; también esta presencia se colige de las notas periodísticas halladas para este estudio; una de ellas de un periódico puneño, la de 1906, alude a los Morenos como baile "consabido" o habitual: "Terminada la fiesta de la Candelaria, en la iglesia Catedral, se condujo al medio día de hoy, la efigie de esa Virgen, en procesión, a la iglesia de San Juan, siendo acompañado por numeroso concurso. En la plaza de armas levantaron los indígenas devotos los tradicionales altares. Antes y después de la procesión, no han escaseado los consabidos bailes" (EEP 11/2/1906).

Un traje suntuoso

Además de la máscara, la indumentaria de los Morenos se distinguía de las otras danzas, por su "elegancia", sus "ricos vestidos de fantasía", "casacas recamadas de oro y plata" o "trajes costosísimos". Una valiosa referencia de 1878, de Charles Wedell, dice: "Han salido los morenos ha bailar a las calles: ¡Qué elegancia!". Otra elocuente nota periodística de 1903 sobre la fiesta patronal puneña, alude al atuendo de los Morenos en estos términos: "con la solemnidad de costumbre se sacó ayer en procesión la imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, patrona de la ciudad. La plaza principal y las calles han estado con tal motivo muy concurridas con los bailes, luciendo una de las comparsas ricos vestidos de fantasía" (EEP 3/2/1903).

El paso menudo

La Pandilla Puneña es una manifestación mestiza, depositaria de varias danzas andinas y europeas, que surgió en los paseos al Arco, a la Pampa del Muelle y al cerrito Huajsapata que se establecieron en la segunda mitad del siglo XIX. De los Sikuris recogió el paso menudo, que es un movimiento colectivo de recorrido de los ejecutantes del siku. Este paso hizo de principal paso de la Pandilla Puneña, en su primer tramo. Emilio Romero aludía al paso menudo de los Sikuris, así: "llevan la zampoña en la mano y bailan en rueda arrastrando los pies en pasos menudos al compás de la música" (1928: 210). Después de una recreación, el paso principal de la Pandilla Puneña, el paso menudo, quedó reemplazado por el cojeadito. En los carnavales de la ciudad de Puno, de manera excepcional, algunos pandilleros de antaño aún ejecutan el paso primigenio de la danza emblemática de la región Puno, el paso menudo.

Sikuris Mañazo

Se considera que los orígenes de Sikuris del Barrio Mañazo de la ciudad de Puno data de 1892. En el 2006 Ángel Macedo J., sobre este conjunto de Sikumorenos de antaño, en Historia del conjunto de sikuris del Barrio Mañazo escribe: "los Sikuris del barrio Mañazo oficializaron su partida de nacimiento el 02 de febrero del año 1892, pero es de dominio de los especialistas que este conjunto data de muchos años atrás" (Sánchez 2013: 157). En otra reseña se indica: "El Conjunto 'Sikuris del Barrio Mañazo' se fundó el 01 de febrero de 1892, considerado actualmente entre los máximos exponentes de la música del siku, por su autenticidad, la genial y maravillosa ejecución de sus melodías, por los lauros conseguidos" (Calisaya y Medrano 2013: 372).

11. Los sikuris en el siglo XX

En la centuria pasada persistía la preeminencia de los Sikumorenos o Morenos acompañados de Sikuris en la fiesta patronal puneña y en otras festividades, empezaban los concursos de Sikuris, se institucionalizaban los conjuntos de Sikuris, se presentaban en Lima y otras ciudades, dejaron de acompañar a varias danzas y se propagaron en varios espacios.

La primacía de los morenos

En la primera mitad del siglo pasado, los Morenos o Siku Morenos se entronizaba como la principal expresión coreográfica en la Festividad de la Virgen

de la Candelaria y en otras fiestas patronales de la hoy región Puno, caso de la Festividad de Nuestra Señora de las Mercedes de Juliaca. Así, refrendan las referencias periodísticas ya aludidas (las de 1903 y 1906), como las que siguen: "Ayer… Tres partidas de morenos y numerosas de indígenas, han recorrido las calles de la población" (EEP 5/2/1912); "Desde esta mañana siguen recorriendo las calles, las comparsas de morenos, haciendo las visitas de costumbre a domicilios" (EEP 14/2/1916); "La más suntuosa presentación de los morenos obedece en el almanaque a los primeros días de febrero. Es una ofrenda indígena a la Virgen de la Candelaria, patrona de Puno" (EP 12/5/1923); "La asistencia de numerosas comparsas de 'morenos' dieron a la festividad un tono de honda alegría" (EEP 11/2/1932). En el concurso de danzas de 1934 realizado en la ciudad de Puno, el conjunto Morenos de Orkopata ganó en traje (LA 23/2/1934).

De la fiesta patronal juliaqueña, de los años veinte de la centuria pasada, Dionisio Torres Juárez reseñaba: "De estas fiestas pasadas de ahora de más de cinco lustros… se celebraba con mucha fastuosidad y salían los tradicionales 'Morenos' y cuyo mayorazgo insustituible era el recordado Miguel Ortiz" (1962: 210).

La danza de los morenos

Hallamos una extraordinaria descripción sobre la danza de los Morenos redactada por el abogado y narrador arequipeño J. Víctor Neira, quien presenció la Festividad de la Virgen de la Candelaria de 1913. Veamos un fragmento de esta categórica y esclarecedora reseña: "Una docena de indígenas, ataviados de casacas recamadas de oro y plata, pantalón corto y turbante ó chambergo guarnecido de plumas, resaltan entre la multitud, con sus colores chillones y el ruido monocorde de las zampoñas y de los tamboriles. En cada esquina, en medio de la turba trashumante, danzan un baile grotesco, ritmando el cuerpo al compás de una matraca que agita, en medio del círculo, por ellos formado, el rey de la comparsa, y avanzan después, uno tras otro, rápidamente, acentuando los ademanes, gesticulando, como una murga fantástica… Celebran la festividad religiosa de la Virgen, la Patrona del pueblo, y acuden al templo repetidas veces y al pié del altar, en medio de la fanfarria vertiginosamente ejecutada, repiten sin cesar la misma danza, incansable, monótona, desesperada…" (EEP 11/2/1913).

Esta reseña no sólo corrobora que la danza de los Morenos era ejecutada por los naturales con acompañamiento de un grupo de Sikuris, sino que da cuenta que los músicos utilizaban como instrumentos el siku y el bombo, y los danzarines la matraca.

Juventud Obrera

El 27 de junio de 1913 se instauró Sikuris Juventud Obrera bajo la presidencia de Arturo Peralta Miranda (más conocido por Gamaliel Churata), con la denominación de Club Sport Juventud Obrera, porque emprendió como una institución deportiva y al poco tiempo se distinguió como entidad artística, específicamente como una agrupación de Sikumorenos. El mismo Arturo Peralta Miranda, en una nota periodística, reseñaba la instauración de una de las instituciones sikurianas más representativas de la ciudad de Puno: "Al esfuerzo común de 25 jóvenes obreros impulsados por el sagrado ideal de la regeneración de su clase y tremolando la enseña de unidad e igualdad, nació el Club Sport 'Juventud Obrera'. / Así pues, el 27 de junio de 1913, hermanados todos los espíritus por el sagrado evangelio del bien común y luchando con la inercia de algunos compañeros por una parte, y por otra con las dificultades del medio ambiente en que actuamos, logróse la instalación de su primera Junta Directiva" (LVO 1/9/1914).

Los morenos y la pandilla puneña

En los primeros decenios de la centuria pasada los Morenos se constituía en la danza emblemática de la Festividad de la Virgen de la Candelaria; en cambio, en los carnavales hacía de danza insignia la Pandilla Puneña. En 1923, César Guillermo Corzo hacía notar el empoderamiento de estas danzas, al escribir: "Morenos y pandillas, esas dos típicas manifestaciones de la raza que divinizó al Sol, son entre las ruinas colosales de los monumentos, los últimos regazos vivos del espíritu indio" (EEP 23/5/1923).

Los morenos y los sikuris

Cuando los Morenos gozaron de un papel protagónico en los años finales del siglo XIX y la primera mitad de la centuria pasada, resultaron confundidos con los Sikuris. Al respecto, es elocuente la apreciación de J. Alberto Cuentas emitida en 1928: "Hay que distinguir los MORENOS DE LOS SICURIS. Se parecen bastante, pero no son iguales. He visto que muchos escritores, hacen una confusión lamentable" (1928: s/p).

Para una mayor y mejor aclaración presentamos, dos crónicas periodísticas sobre la Festividad de la Virgen de la Candelaria, que diferencian claramente a los Morenos de los Sikuris: "Numerosos fieles en su mayor parte indios, escoltaban la procesión, junto con los llameros, morenos, sicuris, etc." (EI 5/2/1912); en "la procesión de la Virgen de la Candelaria… Como siempre no faltaron las comparsas de sicuris y morenos" (ES 3/2/1915).

El primer concurso

En 1929 se llevó el primer concurso de Sikuris en el marco de la Festividad de la Virgen de la Candelaria, promovido por la Municipalidad Provincial de Puno, con el propósito de que el ganador represente a Puno en el certamen nacional de Amancaes (Lima). En tal concurso, que congregó a conjuntos de Sikuris y Sikumorenos de varios distritos, resultaron premiados: Sicuris de Ilave, Sicuris de Chucuito, Phusires de Orkopata, Sicuris Obreros y Sicuris de Huaraya (EEP 21/2/1929).

El certamen de 1934

En febrero de 1934, se realizó exitosamente un concurso de danzas a nivel departamental, organizado por el artista y escritor Darío Eguren de Larrea, para que los ganadores se presenten en el Cusco, en el certamen promovido por el cuatricentenario de su fundación española. Participaron: Sicuris Ilave, Los Chiriguanos de Yunguyo, Zampoñas Muchcho de Juli, Ayarachis de Paratía, Baile de los Uros, Conjunto Coreográfico Masías, Tucumanos de Azángaro, Chunchos de Ayapata, Zampoñas de Yunguyo, Chunchos de Amantaní, Wifalas de Asillo, Aukipulis de Chucuito, Llameros y Zampoñas Orkopata (EEP 19, 20 y 21/2/1934). Por esta relación muestral, se conoce de la existencia de varios conjuntos de Sikuris, Sikumorenos y Ayarachis en el departamento de Puno.

Los sikumorenos en Arequipa

En enero de 1935 en la ciudad de Puno se convocó a un concurso de música, bailes y trajes típicos para que el ganador participe en el Concurso de Música, Bailes y Trajes Regionales a realizarse en la ciudad de Lima. Al no concretarse la disputa danzaril, resultaron designados como representantes de Puno en el certamen nacional el Conjunto Masías de Arte Vernacular y la Estudiantina Duncker. Ante tal situación, alzaron su voz de protesta los integrantes del Conjunto Vernacular Orkopata mediante carta suscrita por Inocencio Mamani y Eulogio Vizcarra (EEP 10/1/1935).

El Conjunto Vernacular Orkopata no sólo protestó sino que decidió participar en Lima, con el acompañamiento de la Estudiantina Lira Puno. Para tal propósito, programó dos presentaciones en el Teatro Real de la ciudad de Arequipa. La primera presentación se realizó el 13 de enero, con sumo éxito. El diario arequipeño El Deber, daba cuenta de la relevante intervención de un grupo de Sikumorenos y de un tema musical de los Ayarachis de Paratía, en estos términos: "Seguidamente ejecutaron el waino Orkopata, creación

del conjunto que fue prolongadamente aplaudido. Este número musical lo ejecutó únicamente el grupo de 'sicuris' vistosamente trajeados. La música electrizante y optimista de las 'zampoñas', puso en relieve magnífico todas las bellezas de la música andina… Merece franco elogio, la estilización que el conjunto musical Orkco-pata ha hecho de la música de los ayarachis de Paratía. Es una captación magnífica en que el oyente se transporta a las regiones más altas del Ande, para escuchar la música vigorosa y al mismo tiempo sobria, de los indios que tienen en su sangre la rebeldía aprendida de la lucha misma contra la naturaleza castigante de las punas" (EEP 16/1/1935).

Los sikumorenos en Lima

En los primeros días del mes de febrero participaban las dos delegaciones artísticas puneñas en el Concurso de Música, Bailes y Trajes Regionales con un rotundo éxito, puesto que el Conjunto Masías de Arte Vernacular acompañado de la Estudiantina Duncker lograba el primer lugar, obteniendo el premio Presidente de la República; entretanto el Conjunto Vernacular Orkopata con la Estudiantina Lira Puno se ubicaba en el segundo lugar, consiguiendo el premio Municipalidad de Lima (EEP 5/2/1935). En este capote artístico puneño, los dos conjuntos presentaron grupos de sikumorenos, es más el conjunto que quedó en segundo lugar interpretó una melodía de los ayarachis de Paratía.

Los dos grupos de sikumorenos que se presentaron en el Concurso de Música, Bailes y Trajes Regionales, no fueron los primeros en participar en Lima, puesto que esta danza ya era conocida en la capital de la república; así colegimos de la siguiente información sobre el sikumoreno: "como se sabe, esta interpretación de un baile regional puneño, es ya conocido en Lima" (EEP 4/2/1935).

Los sikumorenos, danza satírica

Los sikumorenos es una danza satírica, así se desprende de los siguientes registros que aparecen en los diarios, a propósito de la exitosa participación de los dos grupos de sikumorenos en la ciudad de Lima. El primer registro dice: "Significa un inteligente y acertado remedo de los bailes de los españoles, con sus afectaciones y amaneramientos. En la vestimenta también los indígenas tratan de ridiculizar a los nobles españoles de entonces, exagerando sus ropas y otras prendas de vestir. Este número gustó a los concurrentes" (EEP 4/2/1935). El segundo registro, que corresponde a la participación en Arequipa del grupo de sikumoreno del Conjunto Vernacular Orkopata, indica: "finalmente, este conjunto cierra su programa con la música y canto de los

sikuris (flauta de carrizo) con trajes elegantes de tipo conquistador. Preguntado su director señor Julio Mejía, sobre el origen de tan avanzado motivo, nos manifestó que se trataba de una burla a los españoles, haciéndoles bailar tocando la flauta de carrizo" (EEP 30/1/1935).

Qantati Ururi de Conima

En las primeras décadas de la centuria pasada actuaban varios grupos de sikuris en el departamento de Puno, principalmente en las provincias de Huancané, Chucuito y Puno; por entonces Conima y Moho estaban en jurisdicción huancaneña; Juli, Ilave y Yunguyo en circunscripción chucuiteña. En tanto los grupos de ayarachis se concentraban en las provincias de Lampa y Sandia. Uno de los primeros en institucionalizarse fue un conjunto conimeño, cuando el 5 de abril de 1938 formó su primera directiva y adoptó el nombre de Sociedad Musical Sicuris Kantati Ururi de Conima.

La primera directiva estuvo integrada así: Vicente Mendoza Díaz, Presidente Protector; Natalio Calderón Fuentes, Presidente; Maximiliano Ccalli Apaza, Tesorero; Eugenio Mamani Cahuapaza y Estanislao Ccalli Apaza, Vocales; Nicanor Calderón Pacoricona, Secretario; Guillermo Mejía Angles, Secretario de Propaganda; Augusto Calderón Pacoricona, Secretario de Disciplina y Bibliotecario; Mariano Villasante Condori, Director de Música; Feliciano Apaza Toque, Sub Director de Música; Rómulo Calderón Fuentes, Pro Secretario; Isaac Angles Olvea, Director de Cultura (EEP 19/12/1938).

Sikuris de Ilave en el Cusco

El 12 de abril de 1939 se rememoraba el cuatricentenario del nacimiento del Inca Garcilaso de la Vega. Por tal efeméride, se programaron imponentes actividades en la ciudad del Cusco. Las autoridades puneñas se reunieron y acordaron participar con una delegación, considerando a un conjunto de danzas y a otro de sikuris. Para tal propósito, el Prefecto accidental Carlos de la Flor y el Alcalde Washington Cano viajaron a Ilave y Juli para escoger "un conjunto representativo de zampoñistas, para enviar al Cuzco junto con el Conjunto Coreográfico y de música, netamente folklorista del arte puneño" (EEP 3/4/1939).

Las autoridades eligieron al Conjunto de Sicuris de Ilave, que tuvo una exitosa participación en el Cusco. El regreso de la entidad sikuriana quedó registrada así: "Retorno del Conjunto Sicuris de Ilave / Después de haber conquistado el puesto de honor en el Certamen interdepartamental, que tuvo lugar en el Cuzco con motivo de las fiestas Cuatricentenarias de Garcilaso de la Vega, ha

retornado el Conjunto de Sicuris de Ilave, en el tren del lunes. / En casa del Juez de 1ª Instancia señor Dr. Daniel A. Gallegos, ofreció dicho conjunto una audición" (EEP 5/5/1939).

Los sikuris en la feria de Lima

En Lima en la Exposición y Feria Nacional realizada por las fiestas patrias de 1939, participó una delegación artística puneña conformada por el Conjunto Masías de Arte Vernacular de Puno, el Centro Musical Ayaviri, un conjunto de tarkas y un grupo de sikuris de Conima (LA 22/7/1939). En esta delegación tuvo una destacada intervención la Sociedad Musical Sicuris Kantati Ururi de Conima.

El diario puneño Los Andes, daba cuenta del retorno de Kantati Ururi en estos términos: "Arribo de Conjunto de Conima / Anoche a las 7 y media por la carretera en camión, llegó el Conjunto Musical de Conima, que concurrió a la Feria Exposición de Lima. / Fue entusiastamente recibido por las autoridades respectivas habiendo dado retreta en el parque Pino. / Sabemos que en la tarde de hoy este conjunto dará una audición en el teatro Municipal" (LA 7/8/1939). Por su parte, el diario limeño El Comercio, informaba la nota de su corresponsal en Puno, así: "Entre los conjuntos vernaculares el primero en retornar ha sido la comparsa de 'sicuris' de Conima, que dan su función en el Teatro Municipal con numerosa concurrencia" (EC 11/8/1939).

José María Arguedas

En los años de 1939 a 1941 el notable narrador José María Arguedas solía visitar el departamento de Puno, cuando ejercía la docencia en la ciudad de Sicuani. En sus visitas apreció a varios grupos de sikuris, por eso en 1943 escribió el artículo La danza de los Sikuris, reproducimos un fragmento de ese artículo: "El sicuri de Puno —'pusa' en aymara— es una flauta de Pan doble… Los sicuris de Puno son de una complejidad extraordinaria, cada instrumento representa una flauta de órgano, y diez o quince indios tocando sicuris forman una orquesta… es hoy un instrumento propio del altiplano… no se toca en forma individual sino en grupo, es instrumento de las fiestas y de las danzas más grandes e importantes… Todos los bailarines tocan zampoña o ppusa; un bombo acompaña a los sicuris. La música de la danza es un wayno del altiplano, de aire marcial" (1989: 129-131).

Presencia barrial en la Candelaria

En 1954, cuando la Gobernación de Puno organizó un concurso de danzas por la Festividad de la Virgen de la Candelaria, participaron 14 conjuntos, de los cuales sólo uno era del medio urbano, nos referimos a Sikuris Mañazo. Al año siguiente, en la octava de la fiesta patronal, intervenían 6 conjuntos urbanos: Sikuris Mañazo, Collawas del Barrio Laikakota, Llameros de Barrio Azoguini, Llamerada de Laikakota, Sikuris Obrero del Arco y la danza de Los Conquistadores (LA 7/2/1955). En 1956, en el primer concurso patrocinado por el Instituto Americano de Arte, se incrementaba Llamerada de Santa Rosa y Morenos de Mañazo (que se desprendió de Sikuris Mañazo). De manera, que el año de 1955, marca el inicio de la presencia barrial en la Festividad de la Virgen de la Candelaria.

La recreación de danzas

En la ciudad de Puno, en el segundo lustro de los años cincuenta del siglo pasado, cuando se incrementaron las danzas barriales, se dio inicio a la recreación de danzas. El siku y el pinquillo cedían el paso a los instrumentos de bronce. El cambio ocurrido no sólo fue en música, sino en vestuario y coreografía. Por entonces, los morenos devinieron en la morenada, los diablos en la diablada, la kullagua en la kullawada y los llameros en la llamerada. Estas transformaciones son recreaciones o innovaciones y no creaciones; en estas recreaciones los grupos de sikuris resultaron reemplazados por las bandas. En las transformaciones participaron bolivianos y peruanos, particularmente puneños, porque las innovaciones ocurrieron en el Perú y en Bolivia.

Los últimos morenos

En la Festividad de la Virgen de la Candelaria participaron numerosos conjuntos de morenos o sikumorenos; de estos los últimos llegaron a institucionalizarse, caso de la Comparsa Unión Puno, los Morenos de Orkopata y los Morenos de Mañazo. Sobre el primer conjunto se informaba: "Por la noche la comparsa de 'morenos' llamada 'Comparsa Unión Puno', con su 'Cacharpari' reanimó la melancolía del día" (EEP 12/2/1932). Entre los últimos conjuntos de morenos, también se cuentan a los morenos o pusa morenos de Juliaca, Lampa, Ayaviri y Juli; como a los morenos o sikumorenos de Azángaro, Huancané y Sandia (Cuentas 1981: 8-9). De los morenos o sikumorenos de antaño quedan en la Festividad de la Virgen de la Candelaria dos instituciones: Sikuris Mañazo y Juventud Obrera.

La Morenada Orkapata

La Confraternidad Morenada Orkapata simboliza el paso de los morenos a la morenada. En junio de 1955 se desprendía de Sikuris Mañazo un grupo de danzarines que formaron el conjunto Morenos de Mañazo. En la Festividad de la Virgen de la Candelaria de 1956, participaban ambos conjuntos de manera independiente. En 1957 los Morenos de Mañazo adoptaron el nombre de Morenada de Mañazo y, después, el de Morenada Orkapata (LA 6/2/1956, 22/2/1957, 7/2/1959, 8/2/1986).

Moho y Conima

El último reducto de los ejecutantes milenarios de los sikuris se estableció en los distritos de Moho y Conima, por ser lugares menos vulnerables, como ya se trató. A mediados de la centuria pasada se advertía con suma claridad la persistencia y preponderancia sicuriana en estos dos distritos, por eso, en 1955 el renombrado escritor y artista Alfredo Macedo Arguedas escribía: "Moho y Conima son los distritos que cuentan con los Sicuris más famosos" (ED 31/1/1955).

Los sikuris, generadora de danzas

Los sikuris y los sikumorenos o pusamorenos han generado otras danzas, como la diablada y la morenada. En el caso de Puno, tenemos a los Sikuris Mañazo y Sikuris Juventud Obrera como progenitoras de nuevas danzas. Del primero, una añeja entidad fundada en 1892, surgieron la Diablada de Mañazo (de breve existencia) y la Morenada de Mañazo (llamada después Morenada Orkapata). En 1937 Sikuris Juventud Obrera bajaba del Arco Deustua con 88 danzarines, precedidos "para abrirles paso [por] una pandilla de diablos, chunchos, pieles rojas y chutas en número considerable" (LA 15/2/1937). En 1955 de Sikuris Mañazo se noticiaba: "Mañazo con toda la gama de disfraces de diablos caporales –de siete cabezas– chinas, diablos, chunchos, osos, negros, viejos, mexicanos, etc." (LA 7/2/1955).

Los concursos por la fiesta patronal

Desde el año de 1956 y hasta 1964 el Instituto Americano de Arte patrocinó y organizó los concursos de danzas por la fiesta patronal puneña. El certamen de 1956 se realizó con el propósito de que no se extingan nuestras expresiones coreográficas, particularmente los sikuris; para que no se desnaturalicen estas manifestaciones artísticas; y para que perduren las variadas y hermosas danzas puneñas. En 1958 se realizó un concurso de sikuris en el marco de la

Festividad de la Virgen de la Candelaria, en ese certamen se premiaron a los conjuntos que se ubicaron en los primeros cuatro lugares, a: Sikuris Mañazo, Juventud Obrera, Sikuris de Ichu y Sikuris de Chulluni (LA 15/3/1958).

El 24 de enero de 1965 se fundó la Federación Folklórica Departamental con la presidencia de Pablo Aquize Mestas. Esta entidad prosiguió con la organización de los certámenes dancísticos de la Festividad de la Virgen de la Candelaria, desde 1965 hasta la actualidad. Hoy la entidad rectora del desarrollo dancístico puneño lleva sus actividades bajo la denominación de Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

Sikuris 27 de Junio

Este conjunto se formó en 1970 como Asociación Juvenil Puno por iniciativa de universitarios puneños residentes en la ciudad de Lima, que conformaban el Centro de Estudiantes Puno. Luego de los luctuosos sucesos del 27 de junio de 1972, asumió la denominación de Asociación Juvenil Puno Sikuris 27 de Junio. Esta entidad sikuriana contribuyó enormemente con la difusión y la práctica de los sikuris en la capital de la república y en el departamento de Puno y en otros departamentos con la instauración de filiales. Para Eloy Uribe Taboada: "Será la 'Asociación Juvenil Puno' (AJP) la institución encargada de encarnar los nuevos tiempos".

La Asociación Juvenil Puno Sikuris 27 de Junio, en sus acciones por la revalorización y la difusión de la cultura andina, impulsó el primer Encuentro de Sikuris "Túpaq Katari" (1978) y la Festividad de la Chakana Cruz (1980), actualmente estas actividades siguen congregando a numerosos grupos de sikuris en la ciudad de Lima.

Los sikuris metropolitanos

El inicial movimento metropolitano en relación a los sikuris se dio en los decenios de los setenta y ochenta de la centuria pasada. En la presente centuria se acrecentaron los grupos de sikuris. Para Carlos Sánchez Huaringa: "Los sikuris metropolitamos nacen, desarrollan su práctica, construyen sus discursos y expectativas, y forjan tipos de identidades con y desde una racionalidad altamente positivista (impregnada por la ideología marxista) y hondamente esencialista (en su concepción de la cultura y lo 'andino')" (2013: 19).

12. Los sikuris en el siglo XXI

En los años que van de esta centuria, son relevantes los siguientes acontecimientos asociados a los sikuris: La declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación, el Día Internacional del Sikuri, el Récord Guinness, los certámenes académicos y las publicaciones sobre los sikuris, los concursos en varios escenarios, y la persistencia de varias modalidades de los sikuris.

Patrimonio cultural de la nación

El 14 de noviembre de 2003 el Instituto Nacional de Cultura declara Patrimonio Cultural de la Nación al Sikuri/Siku, por la Resolución Directoral Nacional N° 824/INC-2003, que en su texto resolutivo expresa: "Declara Patrimonio Cultural de la nación —en sus diferentes modalidades, formas y estilos— al Sikuri, agrupación de personas que interpretan colectivamente el arte de la práctica del siku, manifestación tradicional que forma parte de nuestra identidad regional y nacional".

Día internacional del sikuri

Desde el año 2009 se rememora el 1 de agosto como Día Internacional del Sikuri, a propuesta de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno concretada en el Primer Encuentro Internacional de Sikuris, realizado por la Festividad de la Virgen de la Candelaria de ese año. En estos ocho últimos años se desarrollaron una serie de actividades por tal motivo.

Actualmente se vienen realizando gestiones en el Congreso de la República para que se promulgue una ley que oficialice el Día Internacional del Sikuri. El proyecto de ley 1726/2017-CR que tiene tal propósito, iniciativa del congresista Oracio Pacori, recientemente resultó aprobado en la Comisión de Cultura del Congreso de la República del Perú.

El Récord Guinness

El 16 de diciembre del 2012 en la Alameda Universitaria Mártires del 29 de Mayo de la ciudad de Puno con la participación de 2262 sikuris se conseguía el Récord Guinness Mundial del Encuentro más Grande de Sikuris del Mundo. En esta actividad promovida por la Municipalidad Provincial de Puno se interpretó Huajchapuquito, Flor de kactus, Cerrito de Huajsapata, Himno al Sol y Cóndor pasa (Calisaya y Medrano 2013: 405-406).

Los certámenes y las publicaciones

En estos últimos decenios se realizaron una serie de certámenes académicos en diversos lugares del país, ya sean conversatorios, encuentros y congresos de orden regional, nacional e internacional. Asimismo, en estos últimos años aparecieron una serie de publicaciones asociadas a los sikuris, vale ponderar la labor editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno.

Los concursos de sikuris

En el departamento de Puno se realizan varios certámenes de danzas asociados a los conjuntos de Sikuris, los principales son organizados por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. En el presente año, el 20 de agosto, se llevó a cabo el XL Concurso de Sikuris Virgen de Cancharani 2017 y, el 24 de setiembre, el XL Concurso Regional de Sikuris, ambos certámenes son clasificatorios para la participación de los conjuntos sikurianos en la fiesta patronal puneña. En el año 2018, los conjuntos de Sikuris de un bombo y de varios bombos se presentarán tanto en el LIV Concurso de Danzas de Trajes Típicos y Nativos, el domingo 4 de febrero; como en el LIV Concurso de Danzas con Trajes de Luces, el domingo 11 de febrero; y en la Parada y Veneración en honor a la Virgen de la Candelaria, el 12 y 13 de febrero; finalmente participarán en la VIII Parada de Sikuris, el miércoles 14 de febrero.

La difusión de los sikuris

En estos últimos decenios es relevante el reflotamiento de los Sikuris, su difusión rebasó los linderos de Puno, del Perú y de Latinoamérica. Varios conjuntos de Sikuris salieron al extranjero. Algunos de los conjuntos puneños instauraron bases en otros países. Es más, se han instaurado grupos de Sikuris en Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Estados Unidos y en Europa (Alemania, España, Italia, Austria, Finlandia y Francia).

FIESTAS DELOS AVDISVIOS CAIACAIAVARMIAVCA

BIBLIOGRAFÍA

ALDENDERFER, Mark
2012 Balances y perspectivas del período Arcaico (8,000 – 1500 a. C.) en la Región de Puno. En Arqueología de la Cuenca del Titicaca, Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.

APAZA AÑAMURO, Rubén
2007 El siku en la cosmovisión aymara. En Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, revista del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM, Lima.

ARGUEDAS, José María
1989 Indios, mestizos y señores. Editorial Horizonte, tercera edición, Lima.

ARRIAGA, Pablo Joseph
1920 [1621] La extirpación de la idolatría en el Perú. Imprenta y Librería San Martí Ca, Lima.

BERNEDO MÁLAGA, Leonidas
1949 La cultura puquina o prehistoria de la provincia de Arequipa. Ediciones de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, Arequipa.

BERTONIO, Ludovico
1984 [1612] Vocabvlario de la lengva aymara. Ediciones CERES, Cochabamba - Bolivia.

BETANZOS, Juan de
1987 [1551-7] Suma y narración de los Incas. C. S. I. C. Madrid.

BOUYSSE-CASAGNE, Thérèse
2010 Apuntes para la historia de los puquinahablantes. Boletín de Arqueología PUCP, N° 14, Lima.

CALISAYA MAMANI, José Domingo y Fernando MEDRANO VERANO
2013 Sikus y sikuris del Titiqaqa. UNAP, Puno.

CALSÍN ANCO, René
2006 Siku, legado puquina. En Pandilla Puneña N° 9, Juliaca.

2010 La Morenada, la Diablada y los Caporales: ¿Danzas peruanas o bolivianas?. En Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, revista del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM, Lima.

2015 Virgen de la Candelaria, la festividad, UNA, Puno.

2017 Historia de Puno, tomo I, segunda edición, IPEJAE, Juliaca.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo
1998 El cantar del Inca Yupanqui y la lengua secreta de los Incas. https://aymara.org/biblio/cerron.pdf

CIEZA DE LEÓN, Pedro
1973 [1553] La Crónica del Perú. Ediciones Peisa, Lima.

CIVALLERO, Edgardo
Una aproximación a las bandas de sikuris. Edición digital, 2014.

COBO, Bernabé.
1964 [1653] Historia del nuevo mundo. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

CUENTAS, Juan Alberto
1928 Chucuito, álbum gráfico e histórico. La Opinión Nacional, Lima

CUENTAS ORMACHEA, Enrique
1995 Presencia de Puno en la cultura popular. Empresa editora Nueva Facultad. Lima.

ERICKSON, Clark.
1996 Investigación arqueológica del sistema agrícola de los camellones en la cuenca del Lago Titicaca del Perú, PIWA-PELT, Bolivia.

FALCÓN HUAYTA, Víctor
2004 Los orígenes del huanca como objeto de culto en la época precolonial. En Allpanchis N° 64.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca
s/a [1609] Comentarios Reales de los Incas, 3 tomos. Colección Autores Peruanos. Editorial Universo S. A., Lima.

GONZALES HOLGUÍN, Diego
1952 [1608] Vocavulario de la lengva general de todo el Perv llamada Lengua qquichua o del Inca. U. N. Mayor de San Marcos, Lima.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe
1993 [1615] Nueva corónica y buen gobierno, 3 tomos. Fondo de Cultura Económica, Lima.

LEVINE, Abigail, et. al.
2012 El surgimiento de la complejidad social en la cuenca norte del Titicaca. En Arqueología de la Cuenca del Titicaca, Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.

MACERA, Pablo
s/a Historia del Perú. Tomo I, Editorial Bruño, Lima

MEYERS, Rodica
2002 Cuando el sol caminaba por la tierra. Orígenes de la intermediación Kallahuaya. Plural Editores, La Paz.

MOLINA, Cristóbal
1947 Ritos y fábulas de los Incas. Editorial Futuro, Buenos Aires.

MORÚA, Martín de
1987 [1590] Historia general del Perú. Edición de Manuel Ballesteros, Madrid.

OSHIGE ADAMS, David Ernesto
2010 La secuencia más temprana en el sitio de Pukara, cuenca norte del Lago Titicaca. Tesis PUCP, Lima.

PANIAGUA LOZA, Félix
1987 Glosas de danzas del altiplano peruano. Federación Folklórica Departamental de Puno, Puno.

RAMOS GAVILÁN, Alonso.
1988 [1621] Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana. Edición: Ignacio Prado P., Lima.

ROMERO, Emilio
1928 Monografía del departamento de Puno. Imp. Torres Aguirre, Lima.

SÁNCHEZ HUARINGA, Carlos Daniel
2013 La flauta de Pan andina: Los grupos de Sikuris metropolitanos. UNMSM, Lima.

SANTO TOMÁS, Domingo de
1951 [1560] Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú. Instituto de Historia, Lima.

TANTALEÁN, Henry
2008 Arqueología de la formación del estado. El caso de la cuenca norte del Titicaca. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, Lima.

TORERO, Alfredo
1987 Lenguas y pueblos altiplánicos en torno al siglo XVI. En Revista Andina, año 5, N°2, Cusco.

1992 Acerca de la familia lingüística uruquilla (uru - chipaya). En Revista Andina, Año 10, N° 1, Cusco.

TORRES JUÁREZ, Dionisio
1962 La Provincia de San Román, 36 años de su creación política, s/e, Juliaca.

URIBE TABOADA, Eloy
2007 Precisiones en torno al siku. En Folklore: Arte, Cultura y Sociedad, revista del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM, Lima.

REVISTAS Y PERIÓDICOS:
PUNO: El Eco de Puno (EEP), El Siglo (ES), La Voz del Obrero (LVO), El Inca (EI) y Los Andes (LA).

JULIACA: Qaluyo (Q) y Pandilla Puneña (PP).

AREQUIPA: La Bolsa (LB), El Deber (ED), El Pueblo (EP), Noticias (N) y Correo (C).

LIMA: El Comercio (EC).

SIKURIS ALTIPLÁNICOS, REGIONALES Y METROPOLITANOS: Revisión de un esquema de clasificación[1]

Daniel Castelblanco | dac98@georgetown.edu

Resumen

Este artículo revisita el esquema de mayor difusión en Perú que clasifica diversos intérpretes de sikus de acuerdo con su procedencia geográfica. Propone sustituirlo por categorías analíticas que hacen énfasis en los paradigmas estéticos y las comprensiones acerca de la música que condicionan la producción musical de las diversas cohortes de intérpretes de sikus, al margen de sus filiaciones étnicas, regionales o nacionales. Sugiere que las adaptaciones de estilos musicales y melodías de origen aymara y quechua que producen numerosos intérpretes de sikus no sólo son influenciadas por las formas y convenciones musicales hegemónicas, sino que son de hecho estructuradas por las mismas. Concluye que la noción de cosmopolitismo puede contribuir a la comprensión de los procesos de construcción de

1.– Marcel Didier, Saúl Acevedo y Tom Turino leyeron y comentaron versiones preliminares de este artículo. Agradezco sus perspicaces anotaciones y valiosas sugerencias. Por supuesto, cualquier desacierto u omisión es mi exclusiva responsabilidad.

identidades mediante los que diversos intérpretes de sikus en Latinoamérica incorporan la otredad del Otro andino en la definición de sí mismos.

Palabras clave: *Cosmopolitismo, lo andino, música andina, música aymara, músicos "hechos en casa", resurgimiento musical, revivalismo musical*

Abstract

This article revisits the best known outline that classifies various siku players according to their geographical origin. It proposes to replace it with analytical categories that emphasize the aesthetic paradigms and understandings about music that shape the musical production of various siku players, regardless of their ethnic, regional, or national affiliations. It suggests that adaptations of Aymara and Quechua sikuri styles and melodies by multiple performers are not only influenced by the hegemonic, cosmopolitan musical forms and conventions, but are in fact structured by them. It concludes that the notion of cosmopolitanism may contribute to understanding the processes of identity construction through which various siku players in Latin America incorporate the otherness of the Andean Other in their self-definition.

Keywords: *Andean music, Aymara music, cosmopolitanism, "homegrown" musicians, lo andino, music revival*

A fin de enmarcar el contexto en el que esquema de clasificación bajo revisión es relevante, presento una descripción sucinta del movimiento transnacional sikuri mencionando, un poco al trote, algunas de sus características más protuberantes. Dedico las páginas restantes a examinar dicho esquema en tanto una de las primeras estrategias conceptuales que empleó un grupo de intérpretes de sikus no-puneños a partir de la década de 1980 en Lima con el propósito de legitimar ante los residentes puneños en la capital su apropiación de instrumentos y músicas de origen aymara.

El movimiento transnacional sikuri

En años recientes diversos actores sociales han consolidado un circuito transnacional que conecta centenares de personas y docenas de agrupaciones en torno a la interpretación colectiva de las flautas de Pan andinas conocidas con el nombre aymara de *sikus*. A partir de la década de 1980 numerosas calles y parques públicos de ciudades como Lima, Buenos Aires, Santiago y Bogotá se han convertido en escenarios donde los *sikuris* (i.e., intérpretes de sikus) se reúnen para desarrollar un creciente número de actividades musicales y rituales que incluyen celebraciones inspiradas en el calendario agro-festivo andino.

Los intérpretes de sikus que participan en este movimiento cultural son en su mayoría personas que no crecieron en contextos familiares, comunitarios o regionales en los que se interpretaran dichos instrumentos o se celebraran tales prácticas rituales. Estudiantes, maestros y profesionales de clase media y sectores populares, estos sikuris por lo general se encuentran más familiarizados con la cultura hegemónica cosmopolita que con las culturas indígenas de los Andes. En efecto, la mayoría no habla lenguas indígenas, no se dedica a la agricultura o a la cría de camélidos y no comparte aspectos profundos de las religiosidades y espiritualidades andinas. Más aún, en su mayoría no han experimentado la conciencia de injusticia histórica que el antropólogo británico Andrew Canessa (2012: 87) describe como central a las identidades indígenas contemporáneas en los Andes. En breve, se trata de personas que son parcialmente ajenas a las culturas y tradiciones musicales andinas que constituyen, precisamente, su principal factor aglutinante.

Muchos de estos intérpretes de sikus suelen percibir las músicas señaladas como amenazadas por la globalización, moribundas o incluso como completamente relegadas al pasado (razón por la que muchos se refieren a ellas usando la forma gramatical del pretérito). En virtud de la presunta fragilidad de dichas músicas muchos sikuris asumen la misión de restaurarlas, preservarlas y reproducirlas con la mayor fidelidad posible, invocando para ello distintas fuentes cuya autenticidad es a menudo motivo de conflicto.

Al mismo tiempo, muchos atribuyen a las músicas de sikus (así como a las prácticas organizativas y rituales a ellas vinculadas) la capacidad de despertar un conjunto de valores solidarios que imaginan como consustanciales a "lo andino". Movidos por la insatisfacción que les producen la enajenación y el individualismo generalizado que impera en las ciudades que habitan,

muchos de estos sikuris interpretan y diseminan las prácticas musicales señaladas con la convicción de que a través suyo es posible construir una sociedad más humana, justa y fraternal.

En sincronía con esta agenda, los sikuris cuestionan algunas de las narrativas históricas promovidas desde el establecimiento. A cambio fomentan historias que exaltan la intervención de líderes indígenas y otorgan un lugar privilegiado a las luchas anti coloniales. De manera análoga, muchos sikuris manifiestan identificarse con prácticas, espiritualidades e identidades étnicas alternativas. En efecto, las identidades impuestas por instituciones como el estado, la iglesia y la escuela resultan insatisfactorias para muchos. Con las políticas multiculturales que inauguraron la década de 1990, y en un mundo que –al menos en forma nominal- valora la diversidad cultural cada vez más, las identidades mestizas y "blancas" que diversas naciones latinoamericanas diseñaron y asignaron a sus ciudadanos han sido percibidas por muchos sikuris como vacías, como una hoja de papel en blanco. En cierta ocasión le escuché a un sikuri bogotano residente en Buenos Aires lamentar esta condición exclamando: "¡somos huérfanos culturales!", un dictamen que a mi manera de ver resume el sentimiento que produce la falta de identidad con profundidad histórica significativa que experimentan muchos sikuris. Con el propósito de superar esta orfandad cultural, muchos establecen lazos simbólicos con "lo andino" que les permiten sentirse históricamente conectados al rico legado de esta área geo-cultural. Es así que muchos sikuris emprenden fascinantes procesos colectivos de construcción de identidades andinas en los que incorporan en la definición de sí mismos ciertos elementos distintivos de quienes perciben como el Otro andino.

En breve, estos intérpretes de sikus se involucran en importantes transformaciones culturales que trascienden los campos de la producción musical y la búsqueda de placer estético *stricto sensu*, pues se alinean con objetivos de orden social, cultural y político. Para tal efecto los sikuris incurren en complejos procesos de transferencia musical y cultural mediante los que trasladan hasta sus respectivos contextos sociales un conjunto de instrumentos musicales, técnicas de interpretación y repertorios, así como prácticas rituales, sistemas de organización y otros aspectos relacionados con las instituciones andinas de apoyo mutuo. En el proceso de transferencia, sin embargo, las prácticas rituales y organizativas, las prácticas musicales e incluso las músicas mismas adquieren nuevos significados y ocupaciones que son funcionales a las diversas agendas y contextos de los sikuris. Estas transformaciones ocurren tanto de modo consciente como de forma invo-

luntaria: los sikuris llenan los vacíos que dejan su condición de forasteros culturales y la falta de documentación con suposiciones, conjeturas educadas y giros imaginativos. Como resultado, transforman prácticas musicales y rituales en formas creativas.

En este sentido, el trabajo de estos intérpretes de sikus trasciende la mera reproducción, y cobra valor propio en tanto producción cultural. Dicho de otra manera, si bien los sikuris se proponen en principio imitar las músicas de los aymara en forma literal, el resultado final constituye una expresión original. Los sikuris son, por tanto, agentes de renovación cultural –pese a que muchos estarían en desacuerdo con esta afirmación, por imaginarse a sí mismos como meros continuadores. De cualquier manera, el movimiento transnacional sikuri constituye una corriente cultural de largo alcance que potencialmente puede tener impactos profundos, no sólo en las músicas de sikus, sino también en la sociedad y en la cultura latinoamericana.

Dada la complejidad de los procesos sociales involucrados, y debido a la riqueza de los temas y preguntas que genera el movimiento sikuri, este preámbulo no pretende más que introducir en forma breve algunos de los aspectos más sobresalientes del mismo. En las páginas a continuación examino una de las estrategias de diferenciación de mayor trascendencia que ideó en Lima un grupo compuesto por sikuris de distintas agrupaciones durante la década de 1980, cuando la práctica musical sikuri alcanzó gran popularidad gracias a estudiantes universitarios que la hicieron suya y la diseminaron por toda la ciudad.

Sikuris altiplánicos, regionales y metropolitanos

El esquema que distingue diversas categorías de sikuris fue propuesto en 1982 por un conjunto de sikuris en Lima y define a los "sikuris metropolitanos" (i.e., intérpretes de sikus nacidos o residentes en Lima de ascendencia no-puneña), en relación a sus pares "regionales" (i.e., migrantes puneños residentes en la capital y sus hijos) y "altiplánicos" (i.e., naturales del departamento de Puno que habitan allí mismo) (ver Acevedo 2003: 28-33, 2007: 18; Sánchez 2013: 151-180, 329-372; Suárez 2007: 249-255)[2].

2.– En trabajos anteriores he empleado la categoría "sikuris metropolitanos" para referirme a las personas que protagonizan el movimiento sikuri transnacional en grandes ciudades como Lima, Buenos Aires, Santiago o Bogotá (Castelblanco, 2014, 2016, etc.). Algunos de los autores que emplean la categoría "sikuris metropolitanos" para referirse a habitantes de grandes capitales latinoamericanas que no son oriundos de las regiones rurales andinas donde esta práctica responde a un traspaso generacional ininterrumpido son Acevedo (2003), Ibarra (2013 y 2012), Sánchez (2013), Suárez (2007 y 2012), etc. Otras denominaciones comunes son "nuevos sikuris" (Acevedo, 2007), "sikuris de Lima" (Falcón, 2012), "sikuris urbanos" (Barragán 2005) y "tropas urbanas" (Vega 2002).

De acuerdo con Hipólito Suárez en 1982 el conjunto de sikuris Asociación Cultural Kunanmanta convocó a los integrantes de Conjunto Zampoñas de San Marcos, Sikuris 27 de Junio y Sikuris Runataki a participar de un conversatorio en torno a la legitimidad de los limeños para interpretar sikus en la ciudad. El encuentro llevó por nombre "Sikuris metropolitanos: perspectivas" y, no obstante la poca participación con que contó, a partir de él los sikuris universitarios en Lima (en especial los miembros del Conjunto Zampoñas de San Marcos) empezaron a diferenciarse de los conjuntos conformados por residentes puneños usando para sí el apelativo "metropolitanos" (2007: 252-253; 2012: 3). Puede que los organizadores del conversatorio escogieran el adjetivo "metropolitanos" de forma más bien casual y, como sugiere Saúl Acevedo, acaso porque "estaba más a la mano utilizar dos vocablos, "sikuris metropolitanos" en vez de tres, "sikuris no-puneños"" (comunicación personal, julio 5 de 2016)[3].

Pese al uso cotidiano que en determinados círculos limeños aún se da a este esquema de clasificación, y aunque existe un considerable cuerpo textual que en cierto modo lo ha legitimado mediante su empleo reiterado, he resuelto revisarlo en estas líneas puesto que a mi juicio resulta insuficiente como categoría analítica para teorizar acerca de las comprensiones sobre las músicas sikuri y las inclinaciones estéticas que determinan la producción musical de los intérpretes de sikus agrupados en cada categoría.

En efecto, aparte de referir su lugar de origen y residencia, este esquema de clasificación no comunica nada acerca de los paradigmas estéticos que gobiernan las prácticas musicales de los intérpretes de sikus aludidos. Como consecuencia es de escaza utilidad para estudiar las adaptaciones que hacen a diversos estilos y repertorios musicales. Tampoco aporta a la comprensión de sus diversas prácticas extra-musicales, o de los significados y valores sociales y espirituales que las distintas cohortes de músicos atribuyen tanto a la producción musical como a la música.

Por un lado, este esquema de clasificación es poco provechoso para entender las diferencias entre las prácticas musicales de los individuos agrupados en cada categoría, pues oblitera la fluidez inherente a los gustos musicales, así como la contingencia de los significados y valores asociados tanto a la producción musical como a los sonidos y la música misma. Por otra parte, debido al énfasis que pone en la procedencia geográfica y el lugar de residencia de los músicos, este esquema de clasificación obscurece los efectos

3.- En efecto, antes de que emergiera esta forma de identificación los sikuris universitarios en Lima se identificaban a sí mismos como "sikuris no-puneños" (Saúl Acevedo, comunicación personal, Julio 5, 2016).

que tienen la migración, los medios de comunicación y la cultura hegemónica en la dinamización de paradigmas estéticos y culturas musicales. Más aún, sugiere que estas constituyen entidades estáticas capaces de definir de manera esencial a los intérpretes de sikus agrupados bajo cada rúbrica.

Por ejemplo, este esquema clasificatorio reúne bajo el rótulo "sikuris altiplánicos" tanto a los habitantes de los ayllus (que siguen rigurosamente sus propios calendarios festivos cuidándose de alternar el uso de instrumentos musicales, repertorios y afinaciones, y para quienes la producción musical se encuentra estrechamente emparentada con el fervor católico y a menudo con la voluntad de influir en los fenómenos climáticos para favorecer la producción agropecuaria), como a los músicos de los barrios de la ciudad de Puno (que no practican la agricultura y que tocan sikus a lo largo de todo el año sin seguir calendario instrumental alguno). Mientras que para los primeros la producción musical tiene un carácter participativo que refleja su *ethos* comunitario, para los últimos constituye una expresión artística y, en ocasiones, la oportunidad de competir por el trofeo y el prestigio que otorga presentarse en el estadio Enrique Torres Belón durante el concurso de sikuris de la Virgen de la Candelaria.

Más importante aún, los paradigmas estéticos que informan la producción musical de los sikuris de la ciudad de Puno y los habitantes de los ayllus en donde se interpretan sikus no siempre coinciden. Entre algunos de los valores estéticos de estos últimos es posible identificar la heterofonía (Turino 2008b: 24), el timbre denso (rico en armónicos) (Baumann 1985: 153; Stobart 2006: 38, 210-211, 215; Turino 2008b: 13, 18), la existencia de múltiples sistemas de afinación (Stobart 2006: 54-5, 96-127; Turino 2008b: 19), la presencia de "bordes ásperos" (inicios y *finalis* "emplumados") (Turino 2008a: 38, 59), la predilección por la repetición melódica (Baumann 1985: 160-161; Templeman 2014: 113; Turino 1989: 14; 2008b: 13, 18) y la indiferencia (social) ante las discrepancias participativas (percibidas como tal desde una perspectiva estética cosmopolita) (Stobart 2006: 193)[4].

4.– Reconozco que no es posible establecer un compendio unificado de las disposiciones musicales, sensibilidades estéticas y convenciones estilísticas que dan forma a la música que producen grupos étnicos tan numerosos, dinámicos y heterogéneos como los aymara y quechua que habitan los ayllus aludidos. De manera análoga, los significados que estas personas atribuyen a la producción musical son contingentes y se encuentran distribuidos de manera irregular, por lo que no es prudente aproximarse a ellos como a sistemas generales, fijos y libres de contradicción (Stobart 2006: 56n). No obstante, la enumeración precedente recoge algunas de las disposiciones musicales y características estéticas contemporáneas que se encuentran presentes en diversas zonas de los Andes centrales. Mención aparte merecen las categorías opuestas y complementarias de sonido y timbre conocidas como "tara" y "q'iwa", que constituyen el fundamento de una estética musical de amplia difusión con efectos sobre el clima y la producción agropecuaria. Para saber más sobre ellas recomiendo el brillante artículo de Henry Stobart (2010), "Tara y q'iwa: mundos de sonidos y significados".

En breve, la categoría "sikuris altiplánicos" agrupa intérpretes de sikus cuyas comprensiones sobre la música y las prácticas musicales son muy distintas entre sí. Pero no sólo agrupa intérpretes de sikus con culturas musicales divergentes; el apelativo geográfico "altiplánico" excluiría técnicamente a los intérpretes de sikus que viven en las montañas, así como a aquellos que habitan los valles interandinos o las islas del Titicaca. Se trata, pues de una rúbrica inexacta.

Por otro lado, la categoría de los "sikuris regionales" agrupa en principio a los residentes puneños que a partir de mediados del siglo pasado formaron clubes y asociaciones culturales en Lima, y cuya actividad aglutinadora pronto se enfocó en la interpretación de los instrumentos, ritmos y melodías de sus respectivos lugares de origen (ver Sánchez 2013: 168-173, 182-188, 338-342; Suárez 2007: 254-256; Turino 1992: 446-447, 1993: 170)[5]. Procurando reproducir con la mayor fidelidad posible las músicas de sus respectivos terruños, los residentes se auto proclamaron sus guardianes y se abstuvieron, por tanto, de hacer sus propias composiciones o de efectuar sus propios arreglos musicales (Sánchez 2013: 169, 183, 338-339; Turino 1992: 447-449, 1993: 204-205). No obstante la caducidad intrínseca a la condición migrante, la categoría "sikuris regionales" a menudo también incluye a los hijos de los residentes nacidos en la capital (Sánchez 2013: 340). Esto compromete aún más la viabilidad de dicha categoría, pues sugiere que la inclinación por la estética musical de los migrantes puneños se encuentra determinada por el parentesco y se transmite de forma hereditaria. La rúbrica se fundamenta en una "falacia de origen" y constituye, por tanto, un criterio poco fiable para juzgar la expresión artística de un grupo o un individuo, como insinúa Carlos Sánchez (2013: 341n).

Por otra parte, las categorías "sikuris regionales" y "sikuris metropolitanos" comparten tantas características que, como anota Sánchez (2013: 171), resulta cada vez más difícil distinguir a los músicos agrupados en una y otra. Para empezar, ni los llamados regionales ni los autodenominados metropolitanos suelen componer sus propios temas musicales (con excepción de un puñado de agrupaciones que incluyen al Conjunto Zampoñas de San Marcos (fund. en 1977), la Asociación Cultural Illariq (fund. en 1984) y la Asociación Cultural 24 de Junio (fund. en 1993) (ver Sánchez 2013: 328n) (Acevedo 2003: 30; Sánchez 2013: 169, 183, 328, 338-339; Turino 1992: 447-449, 1993: 204-205). La mayoría privilegia el uso de sikus sobre otros aerófonos, por lo que los interpretan a lo largo de todo el

5.– Los clubes de residentes puneños en Lima más influyentes en lo que al sikuri respecta provienen de Ácora, la ciudad de Puno, Conima, Huancané, Moho, Sandia y Yunguyo.

año sin considerar los calendarios instrumentales, agropecuarios y festivos andinos[6]. Tampoco suelen establecer vínculos relevantes entre sus prácticas musicales y actividades agropecuarias (como la siembra, la elaboración de ch'uño y el apareamiento de camélidos), o festividades de la iglesia católica (como el Domingo de resurrección o la Exaltación de la Santa Cruz). Además muchos de los conjuntos de sikuris agrupados bajo ambas categorías se encuentran fuertemente influenciados por el concepto de agrupación artística, la lógica del formato presentacional y el paradigma estético cosmopolita, lo que zanja un abismo entre sus prácticas musicales y aquellas de los habitantes de los ayllus que, no obstante, muchos aseguran reproducir con fidelidad.

Estas tres disposiciones musicales hegemónicas no sólo influencian, sino que de hecho estructuran las comprensiones acerca de la música y las prácticas musicales que tienen los intérpretes de sikus agrupados en ambas categorías. Con el propósito de comprender la naturaleza de las similitudes por las que Sánchez considera difícil diferenciar a los sikuris regionales de los metropolitanos, a continuación presento una explicación sucinta cada una.

Disposiciones musicales hegemónicas

Prevalecen tres disposiciones musicales. La primera de ellas es la *noción de agrupación artística*, que alude a la asociación libre de miembros habituales que asisten con regularidad a ensayos programados en los que repasan el repertorio musical del grupo a fin de perfeccionar su interpretación. Sus integrantes suelen imaginar la producción musical como un arte, es decir, como una actividad que requiere el desarrollo de una serie de habilidades, y que está encaminada a la creación de un objeto sonoro cuya finalidad es principal (aunque no solamente) estética.

6.– Siguiendo a Thomas Turino (1993), Fernando Ríos (2005: 230) sugiere que la predilección por los sikus sobre otros aerófonos andinos (e.g., chokelas, moseños, pinkillos, etc.) puede interpretarse como consecuencia de la mayor compatibilidad del timbre de dicho instrumento con las preferencias estéticas cosmopolitas. Para Pablo Mardones el favoritismo por los sikus estaría relacionado con la peculiar condición que impide que estos instrumentos sean interpretados por un solo individuo, y que tiene el efecto de enfatizar los valores de la economía moral andina (aquí me refiero estrictamente a los sikus y otras flautas de pan andinas de interpretación dual, y en modo alguno a la popular zampoña de dos hileras, la antara (Dep. Cajamarca, Perú), el rondador (Prov. Imbabura, Ecuador), el capador (Dep. Boyacá, Colombia) y otros instrumentos análogos que pueden ser interpretados por un solo músico) (comunicación personal, agosto 16, 2016). En cuanto a los miembros de la Asociación Juvenil Puno (AJP) en la década de 1970, a quienes suele señalarse como precursores del movimiento sikuri en Lima, Turino señala que la elección de los sikus sobre otros aerófonos andinos no obedeció a una preferencia estética o a una convicción moral, sino a una casualidad: en la casa en que se reunían había disponible un par de sikus (1993: 145).

La segunda disposición musical hegemónica es la l*ógica del formato presentacional*. De acuerdo con la teoría formulada por el influyente etnomusicólogo estadounidense Thomas Turino (2008a), esta manera de hacer y experimentar la música se opone a la que gobierna la música participativa en tanto establece una clara división entre las personas comprometidas en la producción musical y su audiencia (pp. 23-65). Los eventos musicales participativos son de carácter informal e involucran a todos los presentes como participantes o participantes potenciales ya sea tocando instrumentos, bailando, acompañando los coros, tocando palmas, chiflando, etc. La contribución activa de los participantes se considera valiosa e incluso necesaria, ya que de ella depende el éxito de la sesión musical. Contextos donde se producen eventos musicales participativos incluyen las sesiones improvisadas de bluegrass en los Apalaches, al sur de los Estados Unidos, la interpretación colectiva de mbira entre los shona en Zimbawe y las rondas de sikuris que se conforman durante las fiestas de comunidades agrícolas aymara en el sur de Perú y Bolivia, entre otros.

En contraste con estas instancias de producción musical participativa, los contextos de la música presentacional se caracterizan por establecer una clara división entre las personas que hacen música y aquellas que no. Con frecuencia una tarima divide el espacio entre aquellos y éstos, quienes permanecen inmóviles en sus sillas, guardan silencio durante la presentación y reservan sus aplausos para los intervalos de silencio que suele haber entre la interpretación de distintas piezas musicales. El formato presentacional es de carácter formal y a menudo sigue un programa previamente establecido basado en la interpretación de un repertorio musical ensayado con insistencia. Éste privilegia el contraste entre melodías, ritmos y estilos a fin de que la presentación sea formalmente compleja y difícil de predecir (Turino 2008b: 18). Acaso el arquetipo del formato presentacional sea el concierto de música clásica europea, y su espacio paradigmático el auditorio o teatro con su peculiar etiqueta (Turino 2008a: 52)[7].

7.– El etnomusicólogo inglés Henry Stobart (2002: 97 – 98) nota que la sala de conciertos de música europea hace esfuerzos especiales por eliminar experiencias sensoriales distintas a la audiovisual, restringiendo el movimiento de los asistentes, imponiéndoles silencio y prohibiéndoles comer o beber durante la presentación musical. De acuerdo con Stobart, la mayoría de formas de producción musical en el mundo involucra la presencia de múltiples experiencias sensoriales además de la auditiva. Estas no sólo se consideran deseables, sino que a menudo forman parte integral del evento musical. Más aún, pueden llegar a modelar la música misma o dar significado a su sonido (e.g., una fiesta patronal en los Andes cuando la ingesta de alcohol, comida abundante y aromática, el uso de trajes coloridos, la danza y la oportunidad de flirtear y consumar el amor ofrecen todo un festín de los sentidos). Desde una perspectiva mundial, por tanto, la sala de conciertos es en muchos aspectos excepcional.

Por último, pese a que en rigor no puede hablarse de una estética musical cosmopolita en tanto cuerpo finito y estable de convenciones estilísticas compartidas por distintas culturas y naciones alrededor del mundo, hoy existe una serie de *formas estéticas dominantes* que, a través de distintos medios, trasciende las fronteras nacionales y étnicas. Entre otras, pueden mencionarse ciertas características hegemónicas del sonido como la homofonía (textura sonora en la que múltiples voces entran en armonía), el timbre claro (sonidos sin, o con pocos armónicos que permite distinguir con nitidez las voces de distintos instrumentos), la afinación regular (en 440 Hz), el sonido estilizado (sin discrepancias o "errores"), las formas musicales cerradas (previamente ensayadas por los músicos), la búsqueda de contrastes dramáticos y la predilección por solos que expongan el virtuosismo de músicos individuales.

En el influyente contexto de Lima, disposiciones musicales hegemónicas como las señaladas y un cuerpo de convenciones estilísticas cosmopolitas, como las descritas, tienden a superponerse o mezclarse, en distintas proporciones, con los paradigmas musicales que gobiernan las localidades puneñas de donde provienen los residentes[8]. Las operaciones mediante las que éstos han recreado los ritmos y melodías de sus respectivas regiones de origen a menudo tienen el efecto de transformar prácticas musicales y características sonoras por igual (como explicaré más adelante).

En este sentido resulta iluminadora la conclusión de Sánchez (2013), para quien los "sikuris regionales" constituyen "un movimiento auténticamente limeño (…) expresión de la nueva cultura popular limeña de la mitad del siglo XX" (p. 171n). Me parece que cuando Sánchez alude a la condición "auténticamente limeña" de los conjuntos de sikuris conformados por residentes puneños en la capital, acaso no sólo se refiere a la condición geográfica y territorial en la que se fundaron y desarrollaron dichos conjuntos de sikuris. Sospecho que además sugiere que sus prácticas musicales se encuentran atravesadas, quizá en forma involuntaria, por la influencia de un estilo social y de un paradigma estético distinto al que gobierna la

8.– Turino advierte que los músicos en los ayllus de Conima (Prov. Moho, Dep. Puno, Perú) a menudo no consiguen realizar sus ideales estéticos debido a la prioridad que dan a los modos de interacción social que previenen la confrontación. En efecto, con el fin de enfatizar la solidaridad al interior de cada ayllu, quienes participan en el conjunto durante las fiestas evitan corregir o criticar en forma pública a los participantes poco talentosos, a quienes no están familiarizados con las melodías nuevas, o a aquellos que interpretan instrumentos cuya afinación no es compatible con la del resto de la tropa (1989: 17–19, 29; 1992: 448). No cabe duda de que patrones análogos de evasión de conflictos están presentes en una variedad de ámbitos de producción musical, y no sólo entre sociedades indígenas.

producción musical en los ayllus. En breve, que se encuentran atravesadas por un cuerpo de disposiciones musicales hegemónicas como la noción de agrupación artística metódicamente ensayada, la lógica del formato presentacional y la estética musical cosmopolita.

Ahora bien, es preciso hacer una aclaración: salvo un santiaguino recientemente, nunca he escuchado a otros sikuris además de los limeños emplear el adjetivo "metropolitano" para describirse a sí mismos. De manera análoga, no he llegado a saber de sikuris en Bogotá o Buenos Aires, por ejemplo, que usen en forma cotidiana el esquema de clasificación descrito. Presumo que se trata de un ordenamiento de uso exclusivo entre los sikuris limeños y, en particular entre aquellos vinculados de un modo u otro al Conjunto Zampoñas de San Marcos. Se trata, pues, de un esquema de clasificación ideado por los limeños e impuesto por éstos sobre los intérpretes de sikus de origen puneño (Sánchez 2013: 168n; Suárez 2007: 255).[9]

La emergencia de este esquema de clasificación puede interpretarse como respuesta a la desconfianza generalizada con que los residentes puneños vieron a los limeños que en la década de 1980 interpretaban sikus en la capital (ver Sánchez 2013: 243-254). De hecho, sus proponentes suelen describir dicho esquema como un mecanismo de diferenciación cuyo propósito consistió en persuadir a los celosos residentes puneños de su legitimidad para interpretar sus instrumentos, repertorios y estilos musicales (Sánchez 2013: 168n; Suárez 2007: 255).

Pero este esquema de clasificación no sólo es poco práctico, sino que podría encubrir una jerarquía implícita en la ecuación polar "sikuris metropolitanos" – "sikuris altiplánicos", donde el primer término se encontraría en una posición privilegiada con respecto al último. Efectivamente, la misma noción de metropolitanismo conlleva la idea de centralidad frente a las categorías "regional" y "altiplánico", que encarnan imágenes asociadas a la periferia y la subordinación. Estas categorías, a su vez, operan como eufemismos para disimular referencias de tipo étnico –tan espinosas en los Andes. Lo que resulta más problemático es que mientras los "sikuris metropolitanos" se atribuyen a sí mismos el papel activo de salvaguardar las tradiciones en presunto riesgo de desaparecer, los "altiplánicos" son relegados a servir como documentos vivientes, es decir, como fuentes pasivas de autenticidad.

9.– Entre los intérpretes de sikus que viven en Bogotá, Buenos Aires y Santiago prevalecen las distinciones conceptuales entre quienes conforman la fuente de autenticidad musical –rotulados a menudo como "originarios"– y los entusiastas que tienen un papel protagónico en la escena sikuri en dichas ciudades. Esta distinción constituye un aspecto fundamental del movimiento sikuri contemporáneo.

Paradójicamente, los músicos "altiplánicos" suelen ser exaltados por los no-puneños en virtud de su origen y, por extensión, por su presunto carácter auténtico como legítimos portadores culturales, lo que les confiere a la vez prestigio y estimación. Pese a ello con frecuencia son percibidos tan sólo como fuentes de información original, e incluso como objetos pasivos sobre quienes los "metropolitanos" proyectan una ideología y un discurso celebratorio parcialmente imaginario. En breve, este esquema de clasificación refleja la perspectiva dominante de los autodenominados "metropolitanos" y las relaciones asimétricas de poder que caracterizan la vida en los Andes.

Al margen de las implicaciones éticas que dicha jerarquía supone, este esquema de clasificación resulta poco provechoso para describir los procesos creativos que ocupan a los intérpretes de sikus en ciudades como Bogotá, donde no hubo procesos de migración andina comparables a los que se presentaron en Lima o Buenos Aires, y en donde no existen, por tanto, asociaciones de residentes que reinterpreten las tradiciones musicales de sus respectivos pueblos.

Ante las enormes dificultades que presenta el esquema de clasificación señalado ¿qué otras categorías analíticas pueden usarse para diferenciar las distintas cohortes de intérpretes de sikus? ¿Cómo dar cuenta de los diversos paradigmas estéticos que condicionan sus respectivos procesos musicales? ¿Cómo distinguir los múltiples significados que unos y otros atribuyen a sus prácticas musicales? ¿Cómo reconocer el papel decisivo que cumple el flujo de personas, ideas y sonidos en la dinamización de convenciones estéticas y culturas musicales? En las líneas a continuación propongo que la noción de cosmopolitismo podría contribuir a iluminar algunas de estas incógnitas.

Dos caracterizaciones del cosmopolitismo

Como apunta el antropólogo sueco Ulf Hannerz (2007), el cosmopolitismo aún es un concepto impreciso que alude a una gran variedad de proyectos, a menudo inconclusos, de orden personal, colectivo, político, experiencial e intelectual (p. 84). No obstante, existen dos caracterizaciones del cosmopolitismo que considero útiles para comprender las actitudes que orientan las prácticas de diversas cohortes de sikuris. La primera de ellas es la que los biólogos dan al término cuando lo emplean para describir especies que no se encuentran confinadas a un área geográfica particular,

sino que pueden ser halladas en cualquier lugar del mundo que reúna las condiciones mínimas para su existencia. La mosca común (*Musca domestica*) es un buen ejemplo de una especie cosmopolita.

En sincronía con esta caracterización, Turino (2008a) define el cosmopolitismo como un tipo de formación cultural transestatal que se encuentra dispersa en varios países y cuyo origen no puede ser atribuido a ninguno en particular (pp. 118, 235). Para Turino, las formaciones culturales cosmopolitas constituyen prominentes constelaciones de hábitos compartidos por grupos dispersos alrededor del mundo, aunque a menudo sólo incluye a ciertos segmentos de la población como la élite (ídem). De acuerdo con Turino, la formación cultural cosmopolita más prominente en el mundo contemporáneo fue difundida por el colonialismo europeo y estadounidense, y está conformada por los hábitos de pensamiento y práctica que derivan de la combinación del cristianismo y el capitalismo (p. 118).

En lo que a la música respecta, el cosmopolitismo alude a una disposición cultural hegemónica que se encuentra presente alrededor del planeta por efecto de las industrias culturales globales, y que consiste una serie de preceptos musicales como la noción de agrupación artística metódicamente ensayada, la lógica del formato presentacional y un conjunto de convenciones musicales con sus correspondientes sensibilidades estéticas y criterios de evaluación (e.g., afinación regular, homofonía, tempo estable, timbre claro, etc.).

Estas disposiciones musicales hegemónicas condicionan (a menudo en forma involuntaria) las versiones musicales de numerosos intérpretes de sikus, al margen de su etnicidad, nacionalidad, lugar de nacimiento o de residencia. Más aún, determinan los criterios que muchos de los intérpretes de sikus tienen en cuenta al elegir su repertorio e inclinarse por determinado(s) estilo(s) musical(es), hacer sus propias adaptaciones musicales, definir las técnicas con que soplan sus sikus, la afinación y los materiales de sus instrumentos, el diseño de sus coreografías y los vestuarios que eligen, el plan de sus ensayos, la organización administrativa de sus conjuntos, el tipo de actividades en que participan y los significados que atribuyen a la música y a las prácticas musicales, entre otros.

En virtud de la amplia distribución irregular que caracteriza las disposiciones musicales cosmopolitas, tan cosmopolita puede ser un sikuri bogo-

tano que integra un conjunto universitario y participa ocasionalmente en marchas politizadas, como un habitante del barrio Mañazo en la ciudad de Puno que participa en los desfiles durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Así mismo, puede calificarse como cosmopolita a un italaqueño residente en La Paz (oriundo del ayllu Taypi Chiñaya (Prov. Camacho, Dep. La Paz, Bolivia), por ejemplo) que en la ciudad integra una fraternidad de músicos y adopta los valores estéticos cosmopolitas durante sus intervenciones en pasacalles, festivales y escenarios artísticos, y que cuando regresa a su ayllu natal durante las fiestas patronales se incorpora a las rondas locales de sikuris replicando en ellas (o no) las disposiciones musicales hegemónicas aludidas.

Pero acaso la definición más común de "cosmopolita" sea la que alude a aquellos individuos que se distancian de sus propios lazos y tradiciones parroquiales en busca de un sentido de pertenencia global. Estas personas aprecian la diversidad cultural y tienen un genuino interés en culturas distintas a la propia. Se consideran ciudadanos del mundo y se imaginan unidos a la humanidad por principios jurídicos y morales compartidos. Además de ésta, Hannerz (2007) examina otras definiciones recurrentes de cosmopolitismo y señala que todas ellas apuntan en dos direcciones. Por un lado hacia el cosmopolitismo político (que está relacionado con la ciudadanía a nivel global), y por otro hacia el cosmopolitismo cultural (que se caracteriza por el conocimiento y aprecio de la diversidad humana) (p. 70). Mientras que la primera orientación alude a responsabilidades cívicas y humanitarias que trascienden los límites nacionales, la última se refiere a una dimensión estética e intelectual y al goce que puede proveer la experimentación con nuevas gastronomías, literaturas o músicas, por ejemplo (p. 71). Esta es la segunda caracterización del cosmopolitismo que considero valiosa para comprender las actitudes que orientan las prácticas de la mayoría de quienes participan en el movimiento transnacional sikuri.

Una de las definiciones de "cosmopolitismo" que Hannerz cita describe esta actitud como "admiración excesiva e imitación de los rasgos culturales o de los logros de otros a expensa de la identidad cultural y la integridad de la tierra y región propia" (*Webster's Third New International Dictionary of the English Language* citado por Hannerz 2007: 70, mi traducción). Hannerz describe a estos cosmopolitas como personas abiertas a experiencias culturales divergentes, siempre en busca de contrastes y reacios a la unifor-

midad (p. 70). De acuerdo con esta caracterización, cuando un individuo perteneciente a determinada cultura nacional o étnica tiene afición o siente gusto por productos culturales que de manera inequívoca "pertenecen" a una nación o etnicidad distinta a la propia, demuestra cosmopolitismo estético (Hannerz 2007: 71; Regev 2007: 125).[10]

Me interesa esta descripción porque recoge algunos de los aspectos más relevantes que definen a la cohorte de intérpretes de sikus en grandes ciudades latinoamericanas como Bogotá, Buenos Aires, Santiago y Lima. Como apunta Saúl Acevedo (2003: 12) en relación a los sikuris universitarios en la última ciudad, éstos se enfocan en "la reproducción deliberada de una expresión de arte que podemos llamar *ajeno*" (énfasis en el original). Pero Hannerz (2007) advierte que las búsquedas de los cosmopolitas van más allá de la mera apreciación de aspectos culturales ajenos, pues para muchos de ellos es fundamental desarrollar ciertas habilidades para navegar las culturas de su interés. En efecto, los cosmopolitas a menudo tratan de abrirse paso en otras culturas cultivando destrezas con el propósito de desenvolverse con comodidad y experticia en una o más culturas aparte de la propia (p. 70).

No cabe duda de que muchas de las personas que interpretan sikus en las capitales latinoamericanas mencionadas comparten gustos y preocupaciones análogas. Por una parte, aprecian y disfrutan músicas originadas en el seno de culturas distintas a la propia, cuyas convenciones estéticas obedecen a paradigmas igualmente ajenos, y que a menudo no circulan en los medios radiales o televisivos hegemónicos. Por otra parte, para muchos no basta con conocer melodías y técnicas de interpretación acordes a las tradiciones estéticas quechua y aymara, o con alcanzar un elevado nivel de interpretación musical. Antes bien, muchos consideran indispensable desarrollar las habilidades sociales necesarias para participar con desenvol-

10.– Para el sociólogo Motti Regev (2007) esta caracterización presenta una dicotomía mecánica que presupone la existencia de una cultura étnica y nacional "propia" que se encuentra en oposición a las culturas étnicas y nacionales de "otros". De acuerdo con Regev, la limitación de esta dicotomía radica en que no da cuenta de la complejidad de los procesos culturales fluidos que caracterizan la modernidad tardía (p. 125). Esta forma binaria de entender las culturas es producto de los discursos difundidos por los aparatos estatales que a partir del siglo XVIII erigieron cánones puristas de formas artísticas "propias" a fin de institucionalizar su presunta singularidad etno-nacional (p. 125). Pese a que las caracterizaciones más comunes acerca del cosmopolitismo estético tienden a enfatizar que éste es consecuencia de fuerzas "externas" al contexto nacional, como las industrias culturales globales basadas en Occidente, Regev advierte que el cosmopolitismo estético no puede ser reducido a una simple imposición, puesto que a menudo es producido dentro de contextos nacionales por diversos actores sociales y culturales (pp. 127, 135). En síntesis, que se trata de una consecuencia inevitable de la modernidad tardía (p. 135).

tura en las festividades que enmarcan la producción musical en los Andes, como la etiqueta del acullico de hojas de coca, las libaciones rituales de alcohol e incluso la participación en cargos y alferazgos. Aunque es muy poco probable que estos sujetos sean rotulados como "cosmopolitas" en sus propios entornos, o que se piensen a sí mismos como tal, son personas a quienes los antropólogos ubicarían dentro del cosmopolitismo como categoría analítica.

Sikuris cosmopolitas

No obstante las dificultades que encierra el establecimiento de categorías, es preciso encontrar un vocabulario que permita distinguir entre intérpretes de sikus con motivaciones, disposiciones musicales y sensibilidades estéticas distintas. Más aún, urge encontrar expresiones que faciliten la distinción entre aquellas personas que interpretan sikus de modo circunstancial durante festividades agropecuarias y religiosas específicas, con arreglo a un sistema cíclico de orquestación anual y con base en una lógica participativa, y personas que tocan sikus sin atenerse a restricciones calendáricas, privilegian aspectos de la lógica presentacional, comparten los valores cosmopolitas y atribuyen a la música significados creativos e innovadores.

En este orden de ideas conviene empezar por revisar la noción misma de "sikuri". De acuerdo con la versión más difundida de su etimología aymara, "sikuri" es aquel que tañe un siku. Entre los músicos de los ayllus aymara la condición de "sikuris" es, en principio, una condición contin-

11.- Agradezco a Emiliano "Pino" Meincke por esta observación. En efecto, los hombres en edad productiva que habitan los ayllus suelen orquestar el año empleando un repertorio de instrumentos musicales, cada uno de los cuales contribuye a señalar actividades agropecuarias y festividades católicas específicas (Harris y Bouysse-Cassagne 1988: 220; Sigl 2009: 307-326; Stobart 2006: 47-59). Potencialmente, todos los varones interpretan sikus en distintas instancias de la temporada seca, pero durante las fiestas de otras temporadas tañen otros aerófonos como moseños, pinkillos o tarkas, por ejemplo. Su habilidad de hacer música con una variedad de instrumentos no suele ser interpretada como una cualidad excepcional, sino como parte de las expectativas sociales que pesan sobre todo hombre adulto, análogas a las destrezas requeridas en la agricultura o el pastoreo (Stobart 2002: 99 y 2006: 4, 71). Debido a que la interpretación de sikus está restringida a eventos puntuales de la temporada seca, la condición de "sikuris" no pareciera constituir un factor duradero de identidad. En breve, no tendría sentido que los varones adultos que habitan los ayllus en que se tocan estos instrumentos se consideren más "sikuris" que "tarkeros" o "pinkilleros", ni más "sikuris" que pastores o agricultores, por ejemplo.

No obstante esto ocurre sólo en teoría, pues individuos como los guías de los conjuntos, los constructores de instrumentos y algunos entusiastas suelen ser reconocidos por su especial interés en la música. Puede que la nomenclatura "sikuri" no se encuentre en la base de su identidad y, sin embargo, fabricar instrumentos, componer melodías y tocar sikus son actividades que ocupan un lugar

gente restringida a aquellas instancias del ciclo agro-festivo anual en las que interpretan estos instrumentos, y no constituye, por lo tanto, un factor de identificación social duradero.[11]

Sin embargo, como advierte Saúl Acevedo (2003), educador, escritor y miembro del conjunto Sikuris Mallkus 12 de Mayo (fund. en Lima en 1991), para muchos de los limeños que interpretan sikus "su condición de *sikuris* es asumida (…) de manera vivencial. Esto significa que luego de dejar la zampoña y despojarse de sus vestuarios los sikuris *no dejan de serlo*" (énfasis en el original) (p. 12). En efecto, para muchos en Lima, Buenos Aires, Santiago y Bogotá, la interpretación de estos aerófonos andinos trasciende los instantes de actividad musical, pues constituye un factor central en sus diversos procesos de construcción de identidades andinas-urbanas. Como concluye Carlos Sánchez (2013), estos sikuris "no se "disfrazan" para representar algo, (…) no fingen ser, sino, *son*" (énfasis en el original) (p. 343).

Puesto que muchos de estos intérpretes de sikus se reconocen a sí mismos como "sikuris" y otorgan a su condición un cuerpo de significados que articulan en formas creativas a los diversos procesos colectivos de construcción de identidades que protagonizan, acaso la manera más adecuada de identificarlos sea respetando esa voluntad y llamándoles, precisamente, "sikuris". Bajo esta lente, los adjetivos geográficos que los sikuris limeños propusieron en la década de 1980 a fin de clasificar distintos tipos de intérpretes de sikus resultan limitados o redundantes. Limitados en el caso de los habitantes de los ayllus, identificados como "altiplánicos", pues desconocen que los sikus constituyen sólo uno del extenso repertorio de aerófonos que interpretan a lo largo del año de acuerdo con calendarios específicos. Redundantes en el caso de los llamados "regionales" y "metropolitanos", pues tan sólo personas que participan de la cultura hegemónica metropolitana sustraerían la interpretación de estos instrumentos de sus contextos calendáricos rituales, y se identificarían a sí mismos de modo explícito como "sikuris".

Ante los problemas que no logra salvar el esquema clasificatorio más popular entre los limeños que distingue "sikuris metropolitanos", "regionales" y "altiplánicos", propongo categoría analítica "sikuris cosmopolitas" como marco general para explorar los discursos, prácticas y significados que gran parte de los participantes del movimiento transnacional sikuri atribuyen a instrumentos, prácticas musicales, estilos y melodías de origen quechua

y aymara. Argumento que esta categoría visibiliza los valores estéticos que condicionan la imaginación y el gusto musical de aquellos intérpretes de sikus que se piensan, se sienten e identifican como "sikuris", independiente de sus filiaciones étnicas, nacionales o regionales, así como su lugar de nacimiento o residencia.[12]

En efecto, "sikuris cosmopolitas" es una categoría que no se fundamenta en espacios geográficos concretos o en identidades étnicas esenciales. Al contrario, sugiero que esta categoría puede ser de utilidad para analizar la dinamización de los paradigmas estéticos, gustos e identificaciones que caracterizan a diversos intérpretes de sikus. De manera análoga, esta categoría también atraviesa líneas de clase pues, como advierte Hannerz (2007), pese a que a menudo se asume que las actitudes cosmopolitas son privilegio de aquellas personas con suficientes recursos materiales para el desarrollo de sus conocimientos en diversas formas culturales, mayor nivel de educación formal, tiempo de ocio y posibilidades de viajar, personas como los migrantes laborales también pueden desarrollar actitudes cosmopolitas análogas (p. 74). [13]

central en sus vidas. Más aún, constituyen actividades por las que son públicamente reconocidos. Un caso documentado por Turino es el de su amigo conimeño Filiberto Calderón, constructor de instrumentos, compositor y hábil intérprete de sikus que integró la célebre agrupación Qhantati Ururi de Conima (Prov. Moho, Dep. Puno, Perú). Es posible que Calderón no se presentara a sí mismo como "sikuri", pero aun cuando no hiciera uso explícito de esta identificación, su ocupación como fabricante de instrumentos, su afición por tocar música y su reputación como integrante de Qhantati Ururi son rasgos característicos que le anteceden y que, en cierto modo, le definen como tal (agradezco a Tom Turino por esta advertencia). Presumo que casos como el de Calderón no son una rareza, en especial entre aquellas comunidades indígenas que han manifestado especial interés en la interpretación de sikus, como los ayllus que circundan los pueblos de Italaque (Prov. Camacho, Dep. La Paz, Bolivia) o las comunidades del valle de Charazani (Prov. Bautista Saavedra, Dep. La Paz, Bolivia).

12.– Principalmente en Lima existen numerosos intérpretes de sikus que se identifican a sí mismos como "metropolitanos". La consagración de este apelativo acaso se deba, entre otros factores, al considerable número de panfletos, historietas, artículos, revistas y libros que emplean dicha rúbrica, al trabajo de la Coordinadora de sikuris metropolitanos (1988–1994), a las seis ediciones del encuentro de sikuris que ésta organizó, y a la influencia de la agrupación universitaria Conjunto Zampoñas de San Marcos (fund. en Lima en 1977). Sugiero respetar esta identificación en razón a que quienes emplean para sí lo hacen con voluntad explícita de diferenciación. En efecto, los sikuris metropolitanos constituyen un movimiento cultural limeño con características exclusivas, historia e identidad propias. No obstante, considero que el surgimiento de este movimiento y los modos de identificación a él asociados pueden ser analizados a través de la noción de cosmopolitismo y bajo la categoría propuesta.

13.– De acuerdo con Hannerz, la principal diferencia entre los cosmopolitas que pertenecen a la élite y aquellos que no estriba en que mientras los primeros persiguen conocimientos y experiencias de otredad por gusto propio, los últimos desarrollan habilidades instrumentales para navegar culturas ajenas por necesidad (77).

En conclusión, la categoría "sikuris cosmopolitas" pretende resaltar dos caracterizaciones cruciales del cosmopolitismo: por una parte, la formación cultural cosmopolita que constituye el punto de partida de muchos intérpretes de sikus, y que consiste en un conjunto de hábitos de pensamiento y acción hegemónicos dispersos de forma irregular alrededor del globo (como los descritos por Turino (2008a)). Por otra parte, el interés de muchos intérpretes de sikus en culturas distintas a la propia, y su deseo de desarrollar habilidades para navegarlas con desenvoltura (como señalan Hannerz (2007) y Regev (2007)). Hace falta todavía encontrar un modo apropiado para designar a las personas que conforman la cohorte de músicos a quienes los cosmopolitas toman como referente de autenticidad.

Músicos andinos "hechos en casa"

En un trabajo que pronto será llevado a la imprenta, Thomas Turino (2017) propone entender las diferencias entre los diversos intérpretes del estilo musical participativo de relativa difusión en los Estados Unidos conocido como "old-time", a partir de los dos tipos de cohortes sociales que lo protagonizan, los músicos "hechos en casa" (*homegrown*) y los músicos "revivalistas" (*revivalists*).[14]

Turino llama "hechos en casa" a aquellos músicos que han crecido en diversas zonas rurales y semi-urbanas del sur y del oriente de los Estados Unidos interpretando el estilo "old-time" como parte de sus prácticas familiares, comunitarias y regionales durante generaciones. Los miembros de la cohorte de los músicos "hechos en casa" han sido considerados como modelo de autenticidad para aprender esta música por quienes que integran la segunda cohorte.

Los "revivalistas" son entusiastas cosmopolitas, usualmente de clase media, criados en suburbios o ciudades de todo el país (aunque con mayor frecuencia en los estados del sur). Estas personas son los actores principales de las escenas de música y danza *old-time* a lo largo y ancho del país, en particular en aquellos lugares donde no hubo persistencia de ensambles

14.– En términos generales, los ensambles de cordófonos usualmente empleados en la música catalogada como "old-time" son guiados por violines e incluyen guitarras, banyos y mandolinas. Este estilo musical participativo está asociado a diversos tipos de danza como *square dance, contra dancing y flatfooting*. Infortunadamente el concepto music revival no tiene una traducción satisfactoria al castellano. Ante las imprecisiones que inducen traducciones como "renacer musical" y "resurgimiento musical" opto aquí por emplear el anglicismo "revival" y por llamar "revivalistas" a sus agentes.

locales de este tipo de música (ver Allen 2010, Bealle 2005 y Rosemberg 1993). Sugiero que, debido a la enorme similitud entre las características que definen a los dos tipos de cohortes involucradas en ambas escenas musicales, acaso sea posible analizar el movimiento sikuri mediante categorías análogas a las propuestas por Turino.

En efecto, me parece que los músicos originalmente denominados "altiplánicos" en el esquema de clasificación que idearon y difundieron los sikuris no-puneños en la década de 1980 en Lima, pueden ser descritos con mayor precisión mediante la categoría "hechos en casa". A mi juicio, esta designación encierra el significado que dicha categoría se propuso definir sin mucho éxito, es decir, individuos que cumplen la condición de haber crecido y aprendido a tocar sikus en contextos familiares y comunitarios en los que la interpretación de dichos instrumentos constituye una tradición legitimada por su traspaso generacional ininterrumpido.

El esquema de clasificación de sikuris bajo revisión designa como "regionales" tanto a aquellos músicos que crecieron interpretando sikus en entornos familiares, comunitarios o regionales antes de fijar su residencia en grandes ciudades como Lima o Buenos Aires, como a quienes pudieron haberse interesado en dichos instrumentos y músicas siendo adultos, incluso después de haberse establecido en la ciudad. Siguiendo a Turino, sugiero analizar las comprensiones acerca de la música que tienen los primeros desde la perspectiva de los músicos "hechos en casa". Así mismo, propongo examinar las motivaciones, recontextualizaciones y adaptaciones sociales y musicales de los segundos junto a las de los autodenominados "metropolitanos" como parte de una actitud además de cosmopolita, "revivalista".

Es preciso resaltar, no obstante, que ninguna de estas categorías debe ser aplicada en modo inexorable, pues como advierte Turino (2017), a partir del nuevo milenio se hace cada vez más problemático establecer distinciones tajantes entre músicos "revivalistas" y "hechos en casa". En efecto, con el creciente avance de la formación cultural cosmopolita y la consiguiente reacción de ciertas comunidades e individuos que se esfuerzan por preservar y promover sus prácticas vernáculas como alternativas culturales distintas a la hegemónica, ciertos músicos "hechos en casa" pueden adquirir actitudes revivalistas.

Al proclamarse defensores de sus tradiciones musicales e involucrarse en procesos de fijación de formas en nombre de la autenticidad, algunos de estos músicos pueden incurrir en adaptaciones y transformaciones musi-

cales que incluyen la adopción de disposiciones musicales cosmopolitas y formas estéticas hegemónicas. En breve, músicos "hechos en casa" pueden asumir un papel activo como agentes culturales, incorporando ideologías y discursos revivalistas, e involucrándose en actividades revivalistas encaminadas a la transmisión y diseminación de sus prácticas musicales, como la organización de asociaciones culturales, festivales, concursos, etc.

De forma inversa, músicos "revivalistas" que interpretan tradiciones musicales "ajenas" durante décadas, y que participan de manera activa en los contextos familiares, comunitarios y regionales de los músicos "hechos en casa", eventualmente pueden alcanzar conocimientos musicales y sensibilidades estéticas análogas a las de éstos. Lo que resulta aún más complejo es que, con el paso de los años, las generaciones descendientes de músicos "revivalistas" crecen inmersas en contextos familiares y sociales donde la música en cuestión ocupa un lugar central, por lo que pueden llegar a naturalizarla como herencia propia tornándose ellos mismos en músicos "hechos en casa".

Sin lugar a dudas ambos fenómenos son frecuentes en la escena transnacional sikuri. Pero mientras que resulta más fácil distinguir casos individuales que ilustren el primer fenómeno (i.e., músicos "hechos en casa" que asumen actitudes y papeles revivalistas), dada la relativa juventud del movimiento el segundo fenómeno es de momento tan sólo un proceso en curso.[15]

Conclusiones

La categoría analítica que propongo busca ser un instrumento útil para analizar las consideraciones que los intérpretes cosmopolitas de sikus tienen en cuenta cuando eligen su repertorio y se inclinan por determinado(s) estilo(s) musical(es). Enfatiza la necesidad de prestar atención a los paradigmas estéticos que condicionan sus comprensiones acerca de la música para analizar las técnicas que emplean para soplar los sikus, la afinación y los materiales de los instrumentos que eligen, los pasos de sus coreografías, los vestuarios que escogen usar, la disposición de sus ensayos, la organización administrativa de sus conjuntos, el tipo de actividades en que partici-

15.– Acaso el creciente número de proyectos de educación primaria que incorporan la interpretación de sikus en el currículo escolar pueda derivar en un fenómeno análogo (ver Balanzino (2012), Ibarra (2009), Pérez (2013), etc.).

pan y los significados que atribuyen a la música y a las prácticas musicales.

Además, la noción de cosmopolitismo puede contribuir a explicar los procesos de construcción de identidades mediante los que numerosos intérpretes de sikus en capitales latinoamericanas como Lima, Buenos Aires, Santiago y Bogotá trasladan, adoptan y (re)crean diversas narrativas y prácticas que les conectan a la historia y al presente de los Andes. En breve, la noción de cosmopolitismo ilumina las maneras creativas en que diversos intérpretes de sikus articulan la otredad del Otro andino en la construcción de sus propias identidades como sikuris.

Bibliografía

Acevedo, Saúl

2003 Los sikuris de San Marcos: historia del Conjunto de Zampoñas de San Marcos. Lima: Alter-Nativa.

2007 "En torno a los Nuevos sikuris". En S. Acevedo y C. Sánchez (eds.). Todo siku/ri: estudios en torno al siku y al sikuri (pp. 11-30). Lima: Centro Universitario de Folklore, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Allen, Ray

2010 Gone to the Country: The New Lost City Ramblers and the Folk Music Revival. Urbana-Champaign: University of Illinois Press.

Balanzino, Jorge

2012 Sikuris en el colegio: lo comunitario en el aula. Buenos Aires: Nuestra América.

Barragán, Fernando

2005 "Sikuris urbanos: adaptación de una complementariedad en la ciudad (sondeo y seguimiento)". TS.

Baumann, Max Peter

1996 "Andean music, symbolic dualism, and cosmology". En M. P. Baumann (ed.) Cosmología y música en los Andes (pp. 15-66). Madrid: Vervuert.

1985 "The Kantu Ensemble of the Kallawaya at Charazani (Bolivia)". Yearbook for Traditional Music (17), 146-166.

Bealle, John

2005 Old-time Music and Dance: Community and Folk Revival. Bloomington: Indiana University Press.

Canessa, Andrew
2012 Intimate Indigeneities: Race, Sex, and History in the Small Spaces of Andean Life. Durham: Duke University Press.

Castelblanco, Daniel
2016 "Una historia de los sikuris en Bogotá". Diálogo, 19 (1), 161-174.

2014 "Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 80 (2), 265-282.

Falcón, José
2012 "La A.C. Illariq y los sikuris de Lima". Hailly: Boletín oficial del Centro Universitario de Folklore. 19 (2), 5.

Hannerz, Ulf
2007 "Cosmopolitanism". En D. Nugent y J. Vincent (eds.). A Companion to the Anthropology of Politics (pp. 69-85). Malden: Blackwell.

Harris, Olivia y Thérèse Bouysse-Cassagne
1988 "Pacha: en torno al pensamiento aymara". En: X. Albó (ed.). Raíces de América: el mundo aymara (pp. 217-281). Madrid: Alianza.

Ibarra, Miguel A.
2009 "Música y danza andina: un acercamiento al contexto escolar. Material de apoyo de las culturas andinas para las escuelas chilenas". Quilpué: Departamento de cultura y comunicaciones, Municipalidad de Quilpué. Folleto.

2012 "Sobre la presencia del siku en Santiago de Chile". Ponencia presentada en el 2º Congreso Nacional e Internacional del Siku. Universidad Nacional del Altiplano, Puno, Perú.

2013 "Siku, música andina-urbana y comparsas de sikus en Santiago de Chile: trenzados y contrapuntos en la formulación de una Identidad Musical Panandina Metropolitana". Ponencia presentada en el Congreso Sociedad Chilena de Musicología. Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

Pérez, Sergio
2013 "El siku, una opción que interesa a los adolescentes". Revista Sikuri (4), 18-19.

Regev, Motti
2007 "Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism". European Journal of Social Theory 10 (1), 123-138.

Ríos, Fernando
2005 "Music in Urban La Paz, Bolivian Nationalism and the Early History of Cosmopolitan Andean Music: 1936-1970" (Tesis doctoral publicada). University of Illinois at Urbana-Champaign.

Rosemberg, Neil (ed.)
1993 Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined. Urbana-Champaign: University of Illinois Press.

Sánchez, Carlos
2013 "La flauta de Pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos. Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos". Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Sigl, Eveline
2009 "Donde papas y diablos bailan: danza, producción agrícola y religión en el altiplano boliviano". Maguaré (23), 303-341.

Stobart, Henry
2002 "Sensational Sacrifices: Feasting the Senses in the Bolivian Andes". En: L. Phyllis Austern (ed.). Music, Sensation, and Sensuality (pp. 97-120). New York: Routledge.

2006 Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes. Aldershot: Ashgate.

2010 "Tara y q'iwa: mundos de sonidos y significados". En: A. Gerard (ed.). Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval de los Andes de Bolivia. Vol. 1. (pp. 25-40). La Paz: Plural.

Suárez, Hipólito
2007 "Hacia los sikuris metropolitanos". En: S. Acevedo y C. Sánchez (eds.). Todo siku/ri: estudios en torno al siku y al sikuri (pp. 247-260). Lima: Centro Universitario de Folklore, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2012 "Los primeros pasos de CZSM". Hailly: Boletín oficial del Centro Universitario de Folklore, 19 (2), 3.

Templeman, Robert
2014 "We Answer Each Other: Musical Practice and Competition Among Kantus Panpipe Ensembles in Bolivia's Charazani Valley". (Tesis de maestría inédita). University of Illinois at Urbana-Champaign.

Turino, Thomas
1989 "The Coherence of Social Style and Musical Creation Among the Aymara in Southern Peru". Ethnomusicology 33 (1), 1-30.

1992 "Del esencialismo a lo esencial: pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima". Revista Andina 10 (2), 441-56.

1993 "Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration". Chicago: University of Chicago Press.

2008a "Music as Social Life: The Politics of Participation". Chicago: University of Chicago Press.

2008b "Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture". New York: Oxford University Press.

2017 "Participatory Performance and the Authenticity of Place in Old-time Music". En S. Reily y K. Brucher (eds.). The Routledge Companion to the Study of Local Musicking. New York: Routledge.

Vega, Álvaro
2002 "Tropas urbanas". En W. Sánchez (ed.). La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad (pp. 319-330). Cochabamba: Fundación Simón Patiño.

MÚSICA, CAMBIO E IDENTIDAD CONTRASTADA: la música sikuri en la creación y diferenciación de estilos musicales en Moho, Puno

Gonzalo Chávez López | g.chavezl@pucp.edu.pe

Resumen

El presente texto surge como parte de una investigación realizada en la provincia de Moho, departamento de Puno, entre marzo y mayo del año 2016. Al llegar a Moho mi objetivo era el de entender qué papel ha tenido y aún tiene en los últimos años la música sikuri, dentro de los procesos de generación de la identidad local de la zona, entendiendo que estos (en tanto precisamente son eso, procesos) implican una serie de cambios y transformaciones, de los cuales, las expresiones musicales como el sikuri también forman parte, en la medida en que también son constantemente reinterpretadas en diferentes contextos. Uno de los aspectos que sin embargo encontré como más saltante durante la investigación fue la importancia de los llamados "estilos" musicales, los cuales eran un claro elemento de diferenciación. En este texto trato de dar un alcance de las características de estos estilos, concentrándome en el estilo característico de Moho, pero sobre todo entendiéndolos en su propio

lenguaje y contexto musical, utilizando los términos dados por los mismos músicos, lo cual, considero, es fundamental (al menos en un inicio) en el estudio de cualquier expresión musical.

Palabras Clave: *Identidad, Estilo Musical, Sikuri, Moho, Puno*

Abstract

The present text emerges as part of an investigation conducted in the town of Moho, in Puno region, between March and May of 2016. When I arrive to Moho my goal was to understand what role has had and still has, in recent years, The Sikuri music in the generation processes of local identity of the area, understanding that these (as we said, precisely like a processes) involve a series of changes and transformations in which the musical expressions as the sikuri also are part of this, to the extent that they are also constantly reinterpreted in different contexts. One of the aspects that I found as the most striking during the research was the importance of the so-called musical "styles", which were an important element of differentiation. In this text I try to give a range of the characteristics of these styles, concentrating in the particular style of Moho, but understanding them in their own language and musical context, using the words given by the musicians themselves, which, I believe, it is essential (at least initially) in the study of any musical expression.

Keywords: *Identity, Musical Style, Sikuri, Moho, Puno*

Cuando hablamos de estudiar la música es importante tener en cuenta que no estamos hablando de un fenómeno que pueda reducirse a su más pura dimensión técnica, sin dejar de lado otra serie de dimensiones que la envuelven como expresión social y cultural, dimensiones simbólicas que sitúan a la música dentro de procesos de generación de identidades, movimiento de grupos humanos y demás fenómenos de los cuales la expresión musical se alimenta, así como la dinamiza en distintos niveles, contribuyendo, por ejemplo, a la reafirmación de la identidad de grupos humanos en contextos diversos. En esta línea, el antropólogo Thomas Turino define lo que él llama "complejo musical" que significa básicamente

que el estudio de la música debe estar dividido, según el autor, en tres ejes o niveles (1985: 2-3). Un primer nivel que se relaciona al estudio del sonido en sí mismo o de la composición sonora de la expresión musical, en términos del autor, quien a su vez lo define en términos lingüísticos "La forma", el segundo nivel tiene que ver con los procesos sociales o actividades relacionadas a la difusión y distribución de la música, así como los procesos de producción de la misma y los relacionados a la manera como esta es percibida por quienes la consumen en diferentes contextos, en este nivel se encontrarían, por ejemplo, los procesos migratorios por los cuales ciertas expresiones musicales como el sikuri, salen de su lugar de origen para ser reinterpretadas en otro contexto como el limeño. Finalmente el último nivel de análisis sería el que Turino llama el de "contenido" o "base estética" que tiene que ver con los valores y representaciones que se dan a través de la música, la interpretación simbólica que esta pueda tener para las personas que la practican o consumen.

En este sentido cuando nos enfrentamos al estudio de la música sikuri, nos enfrentamos también al estudio de una serie de procesos de re-adaptación, re-interpretación y transformación del fenómeno musical, no solo en nivel de "sonido" o técnica de ejecución, sino en niveles simbólicos y sociales, sobre todo cuando tenemos en cuenta muchos de estos procesos al momento en que la música sikuri llega a las grandes ciudades como Lima, así como lo demuestran trabajos como los Ruth María Timaná o Carlos Sánchez Huaringa (Timaná 1992 y Sanchez 2013). Es esta la idea que quise explorar cuando decidí trabajar sobre cómo la música sikuri participaba como fenómeno social y cultural, de los procesos de generación de identidad en una localidad específica de la región de Puno, por lo que decidí, debido a su ubicación geográfica entre Conima y Huancané, y a su propia importancia como uno de los tres pueblos desde los cuales el sikuri de varios bombos se irradió hacia otras regiones del país, trabajar desde Moho, capital de la provincia del mismo nombre, ubicado a aproximadamente 1 hora y 30 minutos de Juliaca, en la ribera norte del lago Titicaca.

No ahondaré demasiado esta vez en la definición de "identidad" que estoy manejando para esta investigación, pero sí me parece importante señalar aquí que la identidad está siendo entendida no como algo estático en el tiempo, sino como un proceso de re-invención y re-interpretación constante de los distintos elementos que la componen, al contrastarse con distintos contextos y realidades, entendiendo la música, como uno de estos elementos. Este es el caso de la música sikuri en Moho, que respondiendo

a distintos procesos a lo largo de la historia se fue transformando y reinterpretando hasta consolidar un estilo que fue asimilado por los músicos, tanto locales como externos, como el estilo característico de la zona.

Es precisamente en este último punto en el que pretendo explayarme en este artículo, dado que uno de los principales elementos de diferenciación que permitieron la consolidación de una identidad musical moheña en relación al sikuri fue la creación de un estilo, asimilado y perfeccionado a lo largo de los años, primero por el "Grupo de Arte 14 de Septiembre", que fuera el primer grupo registrado dentro del área urbana de Moho, y más adelante por otros grupos que irían surgiendo tanto en el pueblo en sí como en las parcialidades más rurales. Este proceso lo iniciaría "14 de Septiembre" a finales de los años setentas y principios de los ochentas, al decidir conscientemente crear un nuevo estilo de sikuri, que se diferencie principalmente del estilo característico de la zona de Conima, donde existían ya varios grupos consolidados entre los que destacaba Qantati Ururi, quienes ya tenían presencia en Lima y otras ciudades del país. Para la creación de este estilo, "14 de Septiembre" se basa principalmente en 3 factores, identificados en esta investigación a través de las conversaciones con los miembros fundadores del grupo, 1) la diferenciación u oposición al estilo conimeño en ciertos aspectos específicos, 2) el repertorio de grupos musicales locales con trayectoria, como el Centro Musical Moho, 3) características de los estilos practicados por los grupos de las comunidades y parcialidades alrededor de Moho, principalmente, según comentan, de los hacha sikuris de las parcialidades de Lloquesani y Laqasani.

Ahora bien, ante estos datos surge la pregunta ¿de qué hablamos cuando hablamos de estilo? Francisco Cruces define en este sentido el concepto de estilo musical como un sistema o un lenguaje musical que supone una combinación de elementos orgánicos, con una "estructura o reglas elementales" de producción que a su vez responden a la ejecución de una práctica o producción musical específica (Cruces 1998: 37). Esta definición general nos permite algo que de otra forma sería imposible, definir los términos que demarcan el estilo en una práctica musical específica, en este caso el sikuri, bajo sus propias reglas que responden a los propios contextos en los que esta práctica se desarrolla, es decir, consideramos aquí que es mucho más provechoso para el análisis musical y social (que como hemos visto son cosas que no están del todo desligadas si no que de hecho se encuentran profundamente interconectadas) que las características musicales en las cuales se definen los estilos del sikuri sean entendidos en los términos

de quienes ejecutan esta práctica, los cuales, no necesariamente se ajustan, ni tienen por qué ajustarse a un lenguaje musical formal académico, sino en la realidad empírica de la práctica musical en sí, la cual, como sabemos se ha desarrollado a lo largo de los siglos en contextos muy distintos al mencionado contexto musical formal.

En esta línea pasamos entones a exponer los elementos de análisis que se han utilizado en esta investigación:

- TIPO DE PERCUSIÓN: de entre los distintos tipos de música interpretada con sikus se pueden identificar varios como el siku-moreno, el ayarachi, y por supuesto, el sikuri mayor, o sikuri de varios bombos, en el cual centramos esta investigación. Dentro de este último, se pueden diferenciar varios estilos propios dentro de la percusión, por ejemplo, algunos grupos de varios bombos pueden marcar el ritmo de una forma distinta a otros, de manera más pausada, variando la velocidad con la que se marca el ritmo, los acentos que se le da a determinadas partes de una canción, si los hubiera (vale marcar aquí para que se entienda este aspecto, que hay estilos en los que la percusión no marca ningún tipo de acento, sino que es constante y repetitiva), así como la cantidad de bombos utilizados.

- TIPOS Y CANTIDAD DE "VOCES" DENTRO DEL CONJUNTO: lo que llamamos "voces", para decirlo en términos que utilizan los mismos tocadores, es al tamaño y el corte de los sikus o zampoñas utilizados en una tropa de sikuris. Hay que explicar en este punto que en un conjunto de sikuris, si bien todos tocan el siku en arka o ira dependiendo de cada tocador, no todos tocan el mismo tipo de zampoña, existen en una misma tropa zampoñas de distintos tamaños e incluso en distintas afinaciones que hacen contraste con las zampoñas de tamaño estándar o "maltas" que usualmente hacen de voz principal, de esta forma cuando suenan todas juntas el efecto sonoro es como el de un coro de voces (de ahí el nombre utilizado) en el que si bien todos tocan la misma melodía de base, algunos tocan sonidos distintos, más graves o más agudos, que resalten para formar un tipo de armonía determinada. En este sentido dependiendo del estilo de sikuri se pueden usar más o menos voces de un tipo determinado o de otro, por ejemplo, algunos estilos de sikuri preferirán usar más maltas y menor cantidad de voces que hagan contraste, mientras que otros estarán principalmente compuestos por sonidos más graves, o más agudos, dependiendo sea el caso.

- FORMAS DE SOPLAR: Otro aspecto que tomamos aquí como un elemento de diferenciación de estilos es la manera como se realiza el soplo de la zampoña al momento de tocar, de esta forma por ejemplo, algunos estilos exigen que el tocador dé soplos más largos y difuminados a cada nota que toque, mientras que otros estilos exigen que el soplido sea mucho más seco, rápido y cortante, haciendo que el sonido final de la melodía a la hora de trenzar (la acción realizada por los sikuris cuando intercalan notas una con otra entre arka e ira para formar la melodía) sea menos superpuesto, por lo que se ha podido recoger entre los sikuris de Lima, este es un aspecto que los tocadores utilizan bastante como forma por la cual diferenciar los diferentes estilos.

- REPERTORIO: Una de las diferencias más marcadas en cuanto a los estilos son los repertorios que los distintos grupos utilizan, hay que decir así que no es del todo extraño que algunos grupos toquen eventualmente temas pertenecientes a otros grupos, que a su vez manejan un estilo distinto al que ellos manejan, llegando incluso a adaptar la canción con las características mencionadas en los puntos anteriores. Así durante la experiencia de recojo de información en el campo, se pudo ver que, por ejemplo, "14 de Septiembre" tocaba temas como "Huancaneña pretenciosa" o "Linda huancaneña" temas provenientes, como su nombre lo señala, de Huancané, con un estilo muy característico de esta región (muy similar al estilo conimeño). Mientras que Qantati Ururi de Conima a veces tocaba temas moheños durante su participación en la fiesta del 3 de Mayo de Moho. A pesar de esto existe siempre un reconocimiento en cuanto a de donde provienen los temas, y cada grupo tiene un repertorio de temas propio el cual utiliza en distintas ocasiones dependiendo de las circunstancias del evento.

Ahora bien, la comparación que aquí buscaremos explicar está entre los estilos característicos de las zonas de Moho y Conima. Como ya se ha explicado el estilo de sikuri que actualmente se conoce entre los tocadores como el estilo moheño, se consolidó a principios de los años ochenta, cuando el Grupo de Arte 14 de Septiembre, tomando elementos de otros grupos de sikuris de las parcialidades de Moho crea un estilo propio que tenía como principal característica que en casi todos sus elementos buscaba diferenciarse del ya consolidado estilo conimeño[1].

1.- Cuando nos referimos al "estilo conimeño" si bien entendemos, basados en las entrevistas y en la observación de campo, que existen ciertos patrones en los elementos antes mencionados que nos

Tipo de percusión

Primero, para entender la lógica de la percusión en un grupo de sikuris, para quienes no estén familiarizados con el tema, pasaremos a explicar qué rol tiene esta y los tocadores que la llevan. En primer lugar, al hablar de sikuri en esta investigación, nos referimos principalmente al llamado sikuri mayor, o sikuri de varios bombos. Ahora bien, para este tipo de música, que es de las expresiones musicales en este formato más difundida actualmente en Moho y Conima[2], y por tanto el que pasaremos a analizar, el tipo de percusión utilizada es casi siempre el mismo, se utilizan bombos de aproximadamente 60 centímetros de altura, hechos de madera laminada y forrados en sus lados con piel de chivo o de vaca[3]. En cada grupo de sikuris hay un grupo de músicos, usualmente los más experimentados o los más habilidosos, que llevan el ritmo con estos bombos, marcando el compás y la velocidad de los temas, estos son los guías, usualmente se elige a uno de los guías como guía principal, que es quien lleva la batuta del grupo a nivel musical, decide qué temas tocar, indica cuando iniciar una coreografía o cuando cantar y lleva el compás de las canciones, indicando también cuando empezar y cuando terminar cada tema. La cantidad de bombos y guías, al igual que las voces, dependerá del tamaño de la tropa de sikuris, siempre debe haber al menos una pareja de bombos, (Recordemos que en el sikuri todos los músicos tocan en parejas) y pueden ir aumentando a 4, 6, 8, 10 dependiendo de cuantos tocadores haya.

Las diferencias entre cómo se lleva la percusión según los distintos estilos es bastante sutil, y es difícil de identificar dado que la percusión varía también dependiendo del tipo de canción que se toca, así por ejemplo existen los

---

permiten hablar de rasgos comunes en la mayoría de grupos de Conima, entendemos que dentro de estos grupos existen también diferencias de estilo claras, por lo que vale aclarar que en este caso nos referimos principalmente al estilo consolidado por Qantati Ururi, que en aquel momento era el principal exponente de Conima hacia fuera de la región, así como uno de los grupos más característicos por ser un grupo del pueblo mismo, repitiendo un patrón que también se vería en Moho, al ver que los grupos que provenían de la zona más urbanizada eran los que tenían más salida hacia el exterior de la región.

2.– Cuando nos referimos a otros tipos de música en "este formato" estamos hablando del formato binario con zampoñas, divididas en arka e ira, es decir expresiones como el siku-moreno, el ayarachi, o los chiriwuanos, que no (siempre) son entendidos como "sikuri" por lo que aquí se hace la diferenciación.

3.– Actualmente muchos grupos utilizan micas de plástico templado para reemplazar el cuero, debido a que se desafina con menos facilidad y es más duradero, esto se ha podido observar sobre todo en los grupos de las ciudades como Puno, Juliaca y Lima.

llamados huaynos lentos y los llamados huaynos ligeros, ambos llevan un tipo de percusión diferente en tanto que en los primeros, el bombo suele marcar solamente ciertos acentos durante la melodía, mientras que en el segundo caso, el bombo marca todos los tiempos, haciendo especial énfasis en ciertos puntos de la canción. Sin embargo, si bien el repertorio de 14 de Septiembre y los grupos moheños suele tener más huaynos lentos que el de los grupos conimeños, es difícil hacer la comparación al oído, cuando se escuchan canciones del mismo tipo en ambos estilos.

Al preguntar a los músicos y guías del 14 de Septiembre, así como otros músicos moheños que practican otros formatos musicales[4] resaltaban que la principal diferencia era la velocidad a la que se tocaba en ambos estilos, y la manera en que el bombo marca los distintos acentos, afirmando que en el caso de los grupos conimeños, el bombo suele ser más "picadito". Quiero resaltar esta palabra ya que es un término característico de quienes están (estamos) familiarizados con la música sikuri, pero que no se ajusta a ningún término de comprensión formal o académico de la música y solo puede ser entendido dentro de su propio contexto y con la experiencia empírica de la práctica musical sikuri, en este sentido, reafirmo con esto la importancia de entender esta expresión musical, como todas, dentro de su propio contexto y en sus propios términos, para desde allí hacer la conexión con los otros contextos con los cuales esta práctica dialoga (ya que, como se ha mencionado también, ninguna práctica musical se encuentra aislada ni estática en el tiempo y el espacio). Para volver al punto, si bien en un primer momento tuve bastantes inconvenientes en identificar a qué se referían con este término, al pedir que explicaran con más detalle esta palabra, y al contrastar estas explicaciones con lo observado en las fiestas del 3 de Mayo en Moho, la fiesta de Pascuas en Conima, y comparar el registro sonoro de ambos eventos, pude encontrar una sutil diferencia que explicaría el término. "Picadito" apelaría, en este sentido, a la fuerza con la que los grupos conimeños marcan los tiempos en el bombo (al menos aquellos que no son acentos dentro de la canción), la cual suele ser mayor, mientras que en los grupos moheños suele tocarse más despacio, aplicando un golpe mayor solamente en los distintos acentos que cada canción presenta, lo que le da un efecto más calmado a la música, a pesar de tener la misma, o incluso a veces, mayor velocidad en el ritmo. Otra diferencia sutil puede referir el término a la manera como se toca el bombo en ambos estilos, en mi experiencia recogida tanto como investigador como músico durante el

4.– Entrevistas a Aurelio Choquehuanca y Francisco Huanca, abril de 2016.

trabajo de campo en Moho, así como con grupos en Lima que practican el estilo conimeño, se ha podido observar que en este último, el músico que lleva el bombo debe dar golpes constantes, golpeando y levantando el mazo del bombo de tal forma que el brazo se mueva casi de manera circular en subidas y bajadas, lo que permite aplicar la correspondiente fuerza y ritmo a cada golpe. En el estilo moheño, por otro lado, los músicos que llevan el bombo, suelen dar golpes secos durante los acentos de la canción, y golpean el bombo más sutilmente en los demás tiempos dejando que la qaucaña rebote ligeramente sobre el bombo, sin permitir que este se lleve por su propio peso. La diferencia entre ambas maneras de tocar logra un efecto muy sutil en el resultado final de la música, no perceptible (al menos en la propia experiencia) cuando esta se escucha en grabaciones, mas sí escuchándolo directamente, efecto que da la impresión de que en el estilo conimeño, se lleva el ritmo más rápido que en el moheño, aunque no sea necesariamente así. Estas sutilezas se complementan a su vez con las maneras distintas en que se da el soplo de la zampoña (el cual es mucho más notorio) en ambos estilos.

Distribución de voces

La composición de una tropa de sikuris no es nunca uniforme en cuanto al tipo de sonido que todos los músicos producen, cada tropa consta de varios tipos de zampoñas, con distintos tamaños, que producen notas distintas y en distintos tonos, y aunque tocan la misma melodía de base, lo hacen con pequeñas variaciones que generan en el sonido del conjunto un efecto de coro con distintas voces, de ahí el nombre que utilizamos para denominar a cada uno de estos tipos de zampoñas.

En su estudio realizado con los sikuris de Conima y publicado en el año 1985, Thomas Turino identifica varias de estas voces, y afirma que según sus respectivas fuentes, fueron introducidas alrededor de la década de los años veinte, por influencia de la música "mestiza" que tenía un formato distinto al de la música tradicional de los sikuris. (Turino, 1985: 23-24) Basándonos en este estudio y en estudios posteriores[5], así como en la propia experiencia recogida en el campo, y con experiencias previas con otros conjuntos de sikuris en Lima, podemos construir a continuación una descripción y un esquema de estas voces y de cómo se distribuyen común-

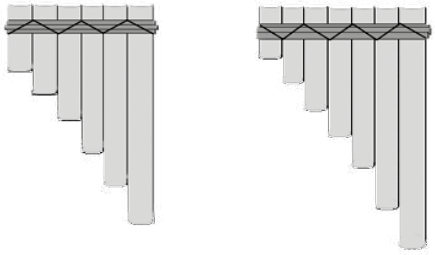
5.– Sánchez, 2013 y Bueno, 2009.

mente dentro de una tropa de sikuris de varios bombos. A continuación pasaremos a describir cada una de ellas.

• *El Chili o Suli* es el más pequeño de los distintos cortes de zampoña que se encuentran en una tropa de sikuris, su tamaño y afinación puede variar dependiendo de cómo esté afinada el resto de la tropa de zampoñas, su sonido es sumamente agudo, por lo que normalmente no hay más de una o dos parejas de sulis en una tropa de sikuris de no más de 20 tocadores.[6] La forma como se toca el suli varía dependiendo de los distintos estilos y del tipo de canción que se interprete, puede tocarse con soplidos largos y continuos, o con pequeños golpes de sonido cortos. (Ver ilustración 1)

Ilustración 1

IRA **ARKA**



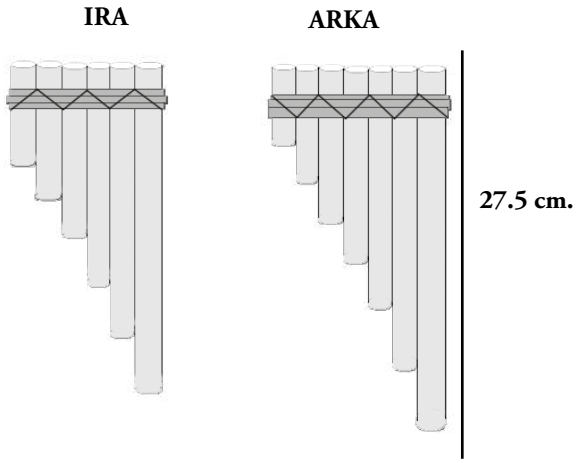
• *La Malta* es la segunda zampoña en orden de tamaño creciente y es el tipo de zampoña más común que se puede encontrar en una tropa de sikuris, se trata de la voz principal del conjunto y usualmente es la que lleva la melodía principal, la afinación en la cual se encuentre la malta, y el tamaño exacto que esta tenga determinará la afinación en la que están construidas todas las demás zampoñas de la tropa,[7] actualmente, contrastando lo encontrado en varios grupos de Moho y

6.– Si bien como se ha explicado las tropas de sikuris pueden variar en tamaño e incluso sobrepasar los 100 tocadores, para efectos de la descripción aquí presentada, tomaremos 20 como un numero estándar para dar una idea de cómo funcionan la distribución de las distintas voces en una tropa de sikuris.

7.– Esta información ha sido corroborada en la entrevista realizada al constructor de sikus Néstor Quilla, en marzo de 2017.

lo visto en los grupos limeños, el tamaño estándar de las maltas usadas por la mayoría de conjuntos de sikuris es de 27.5 centímetros. En tanto que voz principal, la malta usualmente es la voz que más abunda en una tropa de sikuris, se podría decir que en una tropa de 20 tocadores, al menos la mitad de ellos tocarán malta. La malta juega también un papel muy importante para demarcar las diferencias en el estilo, ya que siendo la voz principal, la manera como los tocadores de malta soplen la zampoña y los cambios y tiempos que esta haga durante la canción, determinarán las sutilezas que hacen que una misma canción pueda sonar distinta en un conjunto conimeño, que en un conjunto moheño, uno huancaneño, o un conjunto de hacha sikuris, etc. (Ver ilustración 2)

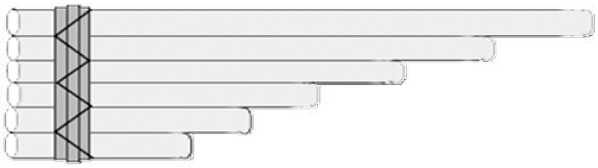
Ilustración 2



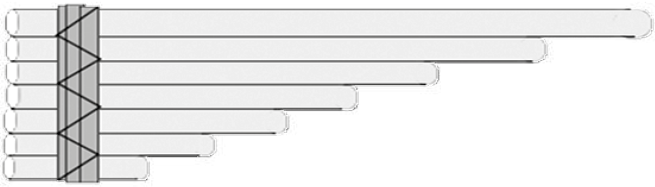
• Finalmente *las sanjas* o bastos son las zampoñas más grandes dentro de una tropa de sikuris, su sonido es el más grave, y es una octava más bajo que las maltas, usualmente es tocada por los músicos más experimentados, dada la dificultad en hacer que el instrumento suene, ya que requiere más aire, y por tanto un mayor entrenamiento. Usualmente también siguen la misma melodía que las demás voces pero saltándose algunos cambios de notas, lo cual hace suenen de manera mucho más plana a las maltas o los chilis, dando un efecto de sonido de fondo al producido por las otras voces. (Ver ilustración 3)

Ilustración 3

IRA



ARKA



A estas voces principales se les suman los llamados bajos, los cuales bajan una nota en la misma escala de cada tamaño de zampoña, agregando una caña más al instrumento, y las contras, que están afinadas una quinta más baja que la zampoña original a la que hacen referencia, es decir existen bajo-chilis, contra-chilis, bajo-maltas, contra-maltas, bajo-sanjas y contra-sanjas, usualmente no hay más de una o dos parejas de cada una de estas variantes en una tropa del tamaño que hemos estado manejando en los ejemplos (aproximadamente 20 tocadores), llegando incluso a prescindir de las variantes en tonos más graves si no son necesarios, en este sentido, mientras más grande es la tropa de sikuris, más variantes permite esto introducir en las distintas voces que se presentan, en tanto que hay más posibilidad de que los sonidos contrasten sin opacarse unos a otros. Existe también una voz de zampoña de un tamaño mayor a las sanjas y contra sanjas, denominado tayka o toyo, el cual, según lo observado, es utilizado solo cuando se cuenta con una tropa de sikuris numerosa que pueda contrastar con el sonido que estas producen.

Este tipo de distribución es utilizado tanto por los grupos de Moho como los de Conima, y se observa también en varios grupos metropolitanos y regionales en Lima, que practican el sikuri mayor o sikuri de varios bombos, sin embargo los relatos surgidos de las conversaciones con los guías musicales de los grupos de Moho, apuntan a que esto no siempre fue así. Lo que sí ha podido rescatarse de varios de los relatos de miembros y ex

miembros fundadores del 14 de Septiembre, así como en el de algunos investigadores externos al mismo, es que en un primer momento, este grupo tenía grandes diferencias en la manera como las distintas voces del conjunto interactuaban entre sí, llegando incluso a hacer que no todas las voces suenen siempre durante toda la canción, si no que se construían arreglos en los cuales algunas voces sobresalían sobre otras en momentos distintos para luego volver a cambiar, actualmente este tipo de arreglos no se escuchan ni en 14 de Septiembre ni en otros grupos moheños y en general en ningún grupo de sikuri, sin embargo si se pueden oír en varios grupos de siku-moreno, que lo utilizan como recurso en diversos concursos tanto en Puno como en Lima.

Se ha podido observar que en el estilo moheño difundido actualmente, las voces que actúan como fondo, es decir las sanjas y las contras, suelen tocar de manera más continúa y diferenciada que las maltas y los chilis, creando un efecto un poco distinto al que se puede escuchar en los grupos conimeños, observación que ha sido constatada en las descripciones hechas por los directores musicales y guías de los distintos grupos, en esta misma línea, se ha observado que hay una mayor predominancia de las voces graves, usualmente reflejada en una mayor cantidad de tocadores de sanjas, bajo sanjas y contra sanjas, en relación a las maltas y las voces más agudas. En los gráficos mostrados a continuación mostramos una idea de cómo se podrían distribuir las voces de zampoñas en una tropa de sikuris de 20 personas de tratarse de un grupo que practica el estilo conimeño, y en el caso de un grupo que practica el estilo moheño.[8]

Diferencias en el soplo

Quizás una de las características más notorias observadas y también descritas por los informantes en cuanto a la diferenciación de los distintos estilos de sikuri está en la forma de manejar el aire para hacer sonar las zampoñas. La cantidad de aire y el tiempo que dura el soplido pueden producir efectos de sonido distintos que a su vez se ajustan ritmos y melodías diferentes.

8.– Para una referencia ver ilustraciones 4 y 5. Ilustración 4: Ejemplo de la distribución de las distintas voces de zampoñas en una tropa de sikuris de 20 personas, usualmente los guías llevan siempre maltas, en tanto que son la voz principal. Ilustración 2: Ejemplo de cómo se vería la distribución de voces de zampoñas antes descrita, en un grupo que practica el estilo moheño, dando mayor énfasis a los tonos graves

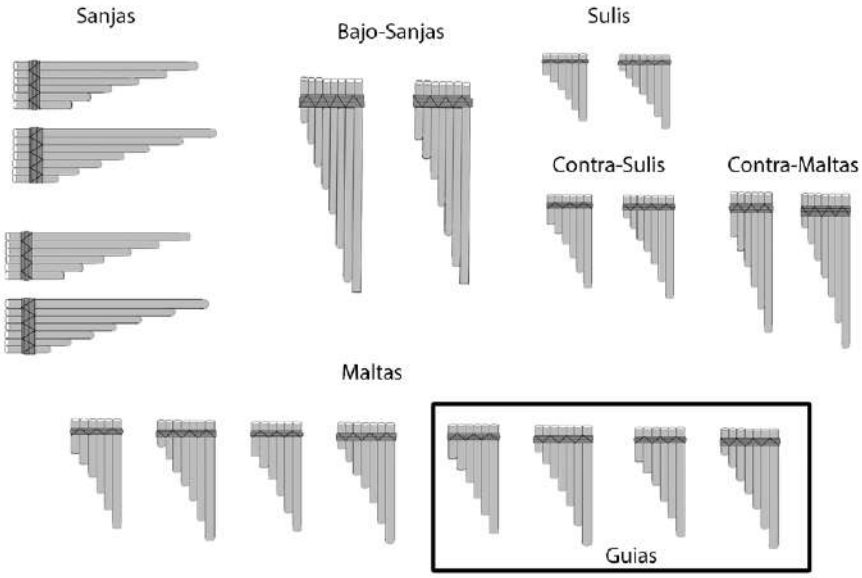


Ilustración 4: Ejemplo de la distribución de las distintas voces de zampoñas en una tropa de sikuris de 20 personas, usualmente los guias llevan siempre maltas, en tanto que son la voz principal

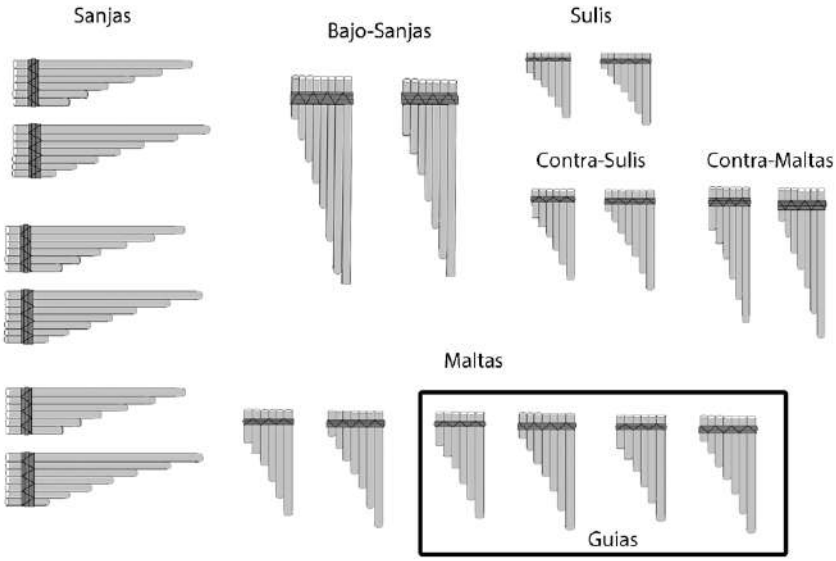


Ilustración 5: Ejemplo de como se veria la distribución de voces de zampoñas antes descrita, en un grupo que parctica el estilo moheño, dando mayor enfasis a los tonos graves.

Para entender mejor esto primero hay que hacer una distinción entre la música sikuri y la música producida por una zampoña en formato de música latinoamericana. En este último caso, la zampoña, la cual consta de dos partes, arka e ira, que en el sikuri se encuentran divididas, aquí se encuentran juntas en dos hileras y son tocados por un mismo músico, que intercala las notas entre una u otra hilera dependiendo de lo que la canción indique. En el caso del sikuri, dada su naturaleza colectiva, estas dos hileras se encuentran divididas en dos zampoñas distintas tocadas cada cual por un músico distinto, armando la melodía a modo de conversación. Ahora bien esta modalidad de interpretación permite que se dé algo que de otra forma sería imposible, que durante esta conversación musical, en determinados momentos, ambos músicos toquen su respectiva mitad de la zampoña al mismo tiempo, no siendo siempre necesario que uno de ellos termine de dar el soplo del todo para que el otro ya esté empezando a hacer sonar la nota siguiente, esto hace que, no sólo se puedan tocar melodías más complejas, rápidas, o largas, en tanto que permite que ambos músicos tengan más tiempo en cada intervalo para respirar, sino que además da el efecto final de que algunas notas se superponen sobre las anteriores, generando un sonido más continuo que el que se produciría en una zampoña latinoamericana, tocada por un solo músico. Es en este efecto de superposición en donde se encuentra el detalle de los estilos que estamos exponiendo aquí.

Para ilustrar mejor las diferencias en la manera de soplar la zampoña hemos identificado dos indicadores. El primero de ellos es el tiempo que dura cada nota tocada. Al utilizar una mayor cantidad de aire el soplido puede producirse por más tiempo, generando una nota más larga en su tiempo de duración, mientras más largo es el soplido, el efecto de superposición entre una nota y otra, usualmente es mayor, esta forma de tocar comúnmente se utiliza entre los conjuntos de sikuris al interpretar huaynos lentos, sin embargo se ha encontrado que en general, independientemente del tipo de canción, hay conjuntos que lo utilizan para marcar un estilo a la hora de tocar, este es el caso del estilo moheño difundido por 14 de Setiembre, cuyo estilo se caracteriza entre otras cosas por lo aquí señalado. Opuesto a esto, en el caso de los sikuris de Conima, el tiempo de cada nota suele ser menor, generando un menor efecto de superposición.

El segundo indicador encontrado tiene que ver con la cantidad de cambios en las notas que se dan durante la canción, al preguntar a los músicos moheños sobre el estilo de sikuri practicado en Conima, muchos de ellos mencionaron que los conimeños "hacían bailar la zampoña" al preguntar

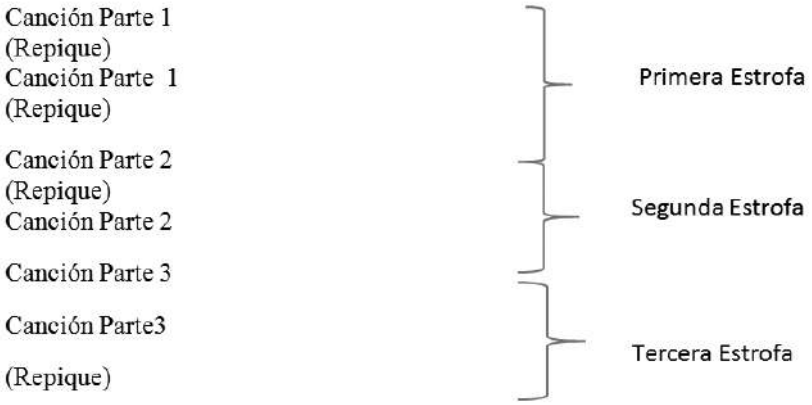
más sobre el significado de esta afirmación, y contrastarlo con lo observado en Conima y en Moho, podemos llegar a la conclusión que esto hace referencia a que los cambios en las notas que se dan durante una canción, son más marcados en el caso del estilo conimeño que en el estilo moheño, a esto se le suma, que los músicos conimeños logran marcar un efecto distinto con la zampoña, al dosificar el aire con el que se le hace sonar en cada nota, generando una vibración que hace parecer que se realiza más de un soplido por vez, mientras que en el caso de los músicos moheños, este efecto no se da, generando más énfasis en alargar cada nota, como se describe en el párrafo anterior.

En resumen podemos decir que el estilo moheño se concentra en notas más largas y superpuestas, generando un sonido mucho más plano y continuo, mientras que el estilo conimeño se concentra menos en esto, y más en el efecto dado durante cada soplido, permitiéndole manejar los tiempos de la melodía de una manera distinta. Ante esto muchos músicos moheños argumentan que el estilo conimeño es mucho más apropiado para eventos festivos y de celebración, mientras que la música moheña, suele ser más "melancólica" y "solemne" entre algunas palabras utilizadas por los mismos músicos para describirla

Un último detalle, que es quizás uno de los más saltantes y que varía considerablemente en cada estilo, es el llamado "repique". Para entender esto hay que entender primero la estructura de una canción Sikuri:

Cada canción consta de tres estrofas, cada una de estas estrofas se repite dos veces antes de pasar a la siguiente, luego la siguiente se repite dos veces a su vez, finalmente la última y luego la secuencia completa vuelve a repetirse en el mismo orden de manera indefinida, dependiendo de lo que el guía o director del grupo juzgue necesario. Entre cada estrofa, ya sea que se repita por segunda vez, o se pase a la siguiente, hay un vacío de cuatro tiempos marcados por el bombo, durante el cual la zampoña hace un determinado juego de sonidos para marcar estos tiempos, esto es a lo que llamaremos "repique" en alusión al juego de sonidos utilizando por los grupos conimeños, el cual explicaremos más adelante.

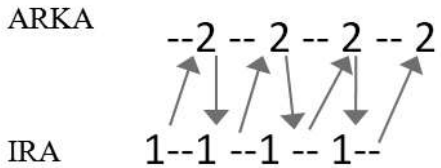
Para entenderlo mejor colocamos un esquema que muestra la estructura de las canciones tocadas por estos grupos tal como la hemos explicado líneas arriba.



Como se puede observar el repique se encuentra entre cada una de las estrofas, excepto antes de empezar la tercera de estas, ya sea en la primera o en la segunda repetición de la misma, al culminar la segunda repetición de la tercera estrofa, se realiza el repique y se vuelve a la primera estrofa. El repique también se realiza al principio y al final de cada canción, y es usualmente más común en los huaynos ligeros, mientras que en los huaynos lentos o calmados, en casi todos los estilos el repique es reemplazado por un sonido alargado en la última nota de cada zampoña.

Se podría decir que el repique es quizás la parte más reconocible de una canción sikuri, sin embargo la manera como se marcan estos cuatro tiempos con las zampoñas es también característica de cada estilo. Así por ejemplo, para el caso del sikuri moheño, los cuatro tiempos son marcados por un solo soplido largo de ambas partes de la zampoña al mismo tiempo (arka e ira), dividido en 4 acentos que marcan cada tiempo. Para entenderlo de manera gráfica se podría entender de la siguiente manera:

En el caso del repique conimeño, por otro lado, los cuatro tiempos son marcados por un dos toques intercalados entre el ira y el arka, el ira da el primer toque en la cuarta caña, mientras que el arka responde inmediatamente en la tercera, este juego se repite 4 veces en cada uno de los tiempos, generando un efecto al que llaman "chuta chuta" por la similitud de la palabra con el sonido que las zampoñas emiten. De manera gráfica, podría definirse de la siguiente manera:



Esta característica fue percibida en algunos grupos moheños provenientes de las parcialidades, que a pesar de tocar con un estilo como el difundido por 14 de Setiembre, el cual en la actualidad es el más practicado en las zonas rurales alrededor de Moho, en algunos casos introducían de manera discontinua el repique conimeño.

A continuación en el siguiente cuadro, mostramos de manera resumida lo explicado de acuerdo a las diferencias de ambos estilos en los tres puntos anteriormente señalados.

Características del estilo	Estilo moheño	Estilo conimeño
Distribución de voces	- Distribución con las Maltas como voz principal - Mayor predominancia de tonos graves, mayor cantidad de voces graves con relación a las maltas.	- Distribución con las maltas como voz principal - Mayor predominancia de las maltas y de tonos más agudos.
Características de la percusión	- Menor fuerza en el bombo. - Se deja que el mazo o qaucaña rebote ligeramente sobre el bombo. - Se marcan los acentos. - Se marcan siempre los primeros tres tiempos de los huaynos ligeros con el bombo de manera acentuada.	- Mayor fuerza en el bombo y énfasis especial en los acentos. - Se aplica fuerza en el golpe y en la retirada del maso de tal manera que se genera un efecto circular a la hora de golpear.

Diferencias en el Soplo	- El soplo es alargado y superpuesto tanto en las voces más agudas como en las más graves, con especial énfasis en estas ultimas. - Se genera un solo soplido llano por nota. - El repique se da en un solo soplido marcado en cuatro tiempos, hecho por arka e ira al mismo tiempo.	- El soplo es corto y marcado en las maltas, con un menor efecto de superposición, solo es alargado en las voces más graves. - Se genera un soplido discontinuo que genera una sensación de vibración con las maltas por cada nota tocada. - El repique es entrelazado entre arka e ira, marcando cuatro tiempos cada uno.

Repertorio

Para poder entender mejor la importancia de los repertorios y como estos se manejan, hay que mencionar que existen distintos tipos de canciones que los sikuris suelen manejar. En la experiencia de esta investigación se pudieron identificar al menos 4 tipos de canciones manejados por los conjuntos de sikuris de la región, los cuales se tocan en momentos específicos. (Por supuesto que existen muchos otros tipos que se tocan en otros momentos del año como en Pascuas, sin embargo haremos aquí énfasis en los más comunes, tomando de estos solo las canciones que se tocan en el mes de mayo, que es lo que aquí queremos resaltar). A continuación haremos una descripción breve.

- **Marchas:** Las Marchas son canciones de ritmo marcial y constante, en lugar de repique entre estrofa y estrofa se da un intermedio de 3 tiempos. Este tipo de canciones son utilizadas en pasacalles al momento de ingresar a un escenario o a un área específica, por ejemplo, durante la cruz de 3 de mayo, cada cruz entra al atrio de la iglesia principal de moho con una marcha interpretada por su respectivo grupo.

- **Huayno lento o huayno calmado:** Los huaynos lentos poseen una estructura como la descrita en los párrafos anteriores, con la diferencia

que, como su nombre lo dice, llevan un ritmo más lento que el de otras canciones. Durante estos huaynos el bombo suele marcar solo los acentos de la canción, sin golpear en todos los tiempos, y las zampoñas realizan sonidos más largos y superpuestos entre sí. Usualmente se tocan en ocasiones con cierto nivel de solemnidad, como durante ceremonias, pasacalles religiosos antes de ingresar al lugar de adoración, velorios o entierros, etc.

• **Huayno ligero:** Los huaynos ligeros son los más rápidos, llevan un ritmo más ágil, usualmente son los más tocados por los sikuris y son en los que es más notorio observar las características del estilo antes descritas. Se tocan en ocasiones de celebración, fin de fiesta, pasacalles religiosos al terminar las ceremonias, matrimonios, fiestas, etc.

• **Canciones de mayo:** Las canciones interpretadas tradicionalmente durante las fiestas de 3 de mayo en Moho tienen una estructura propia distinta a la de otros tipos de canciones, se encuentran en un ritmo más lento que el de un huayno ligero, pero más acelerado que el de un huayno lento, poseen un repique parecido al adoptado posteriormente por el estilo moheño, y a diferencia de otros temas, estos tienen 4 estrofas en vez de solo 3. Si bien durante la celebración de 3 de mayo se pudo escuchar a varios grupos tocando estos temas de forma diferente en cuanto a las características de los estilos antes señaladas, los relatos de casi todos los informantes apuntan a que originalmente estos temas eran interpretados por los grupos provenientes de las parcialidades, antes que exista 14 de Septiembre, en el estilo de los hacha sikuris.

Para el caso del estilo moheño, según lo recogido en varios de los relatos de los músicos, muchos temas recogidos por el grupo fueron tomados del repertorio de los grupos de las parcialidades, que llegaban al pueblo durante las fiestas de mayo tocando sus propios temas. También al preguntar a la mayoría de músicos entrevistados sobre el estilo, muchos afirmaban que el Grupo de Arte 14 de Septiembre interpretaba sobre todo huaynos lentos o calmados, siendo varios de sus temas más conocidos de este tipo, y a su vez muchos de ellos adaptaciones al sikuri de canciones originalmente interpretadas en por el Centro Musical Moho. Entre estos temas se pudieron recoger nombres como: “Recuerdos moheños”, “Noche triste” o “Ritmo postrero”, temas presentes en la grabación hecha por el grupo en el año 1984, y que son característicos del mismo. Los informantes men-

cionaron también, y esto pudo constatarse en la observación realizada, que el repertorio de los grupos conimeños contiene más huaynos ligeros, que también se encuentran presentes en el repertorio de los grupos moheños pero menor cantidad.

El caso de las canciones de mayo es un caso especial, en tanto que pertenecen originalmente a un estilo particular, como es el hacha sikuri, sin embargo estas canciones han sido adaptadas por una buena cantidad de grupos moheños, interpretándola tanto con las características del estilo original como con las de estilos como el difundido por 14 de Septiembre, y en menor medida con ritmos similares al conimeño o el huancaneño. Lo curioso de este caso es que al ser estas canciones características del antiguo repertorio de los grupos de las parcialidades, han sido asimiladas por muchos moheños como "Las auténticas canciones moheñas". Esto se confirma con las historias de algunos de los músicos de 14 de Septiembre que comentan que, al empezar a tocar en ciudades fuera de Moho, los residentes moheños les pedían estas canciones por ser referentes directos de esta zona en el imaginario de las personas.

Hay que mencionar también que según los entrevistados, muchas de las características del estilo de 14 de Septiembre, además del repertorio de las marchas, son derivadas intencionalmente del estilo de los hacha sikuris, como serían algunas de las características del ritmo, la manera de llevar el bombo y la predominancia de sonidos graves en la tropa de zampoñas.

Conclusiones

Lo primero a resaltar es que la investigación realizada se ha basado principalmente en la música moheña, y se ha dado en un contexto de tiempo específico, desde el cual se ha procurado en la medida de lo posible, reconstruir y entender los distintos estilos descritos. Ahora bien, de lo descrito anteriormente hay una evidente necesidad de presentar los estilos moheño y conimeño de forma comparada, esto en buena medida a que el estilo moheño, como se ha mencionado antes, fue creado por los primeros miembros del Grupo de Arte 14 de Septiembre en oposición del estilo conimeño, encargándose posteriormente de que este llegue a las parcialidades en los alrededores de Moho y a otras ciudades a través de sus respectivas bases. Llama la atención que habiendo nacido el grupo en un contexto en el que era precisamente Qantati Uriri de Conima uno de los grupos que más había logrado expandirse dentro y fuera de la región, tal como nos

muestra Thomas Turino en su libro *"Moving Away From Silence: Music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration"*[12] (Turino 1993), escogen mas bien a los grupos de las comunidades y parcialidades de Moho, como los hacha sikuris, como modelo a partir del cual estilizar y crear un estilo propio, tomando repertorio tanto de estos como del Centro Musical Moho.

Así entonces vemos que 14 de Septiembre recoge en su manera de tocar características que ya existían en la música moheña anterior a su fundación, principalmente de los grupos provenientes de las parcialidades. Podemos decir entonces que es muy probable que el hecho de recoger estas características responde a la necesidad de crear algo que sea, en la concepción de los músicos en aquel momento, auténticamente moheño, en vez de tomar el estilo de Conima o de continuar practicando el sikumoreno, esto puede confirmarse al recoger las opiniones que se tienen actualmente en Moho sobre los temas tocados tradicionalmente por los hacha sikuris, entendiéndolo como "el neto sikuri de Moho". Lo curioso aquí es que, si bien actualmente 14 de Septiembre no tiene la misma presencia que alguna vez tuvo en Moho, el estilo del que estamos hablando ha sido asimilado por los nuevos grupos que han aparecido en la zona, y sobre todo por los grupos provenientes de las parcialidades del distrito, quienes han asumido este estilo como propio llegando incluso a reconocer que "solo existe un estilo moheño" a pesar que todo indica que en algún momento no fue necesariamente así. Esto nos muestra como a través del estilo musical, se ha creado una suerte de identidad musical de la zona, formada además en oposición a elementos como los presentes en Conima. Vemos entonces como en este caso, la música se convierte en un elemento que participa en procesos mucho mayores de generación y reinterpretación de la identidad local, procesos que, como tales, continúan dándose y continúan dando pie a nuevas interpretaciones y nuevas identidades, sobre todo ahora que entran a escena influencias musicales nuevas y elementos como la internet, que permiten a los músicos jóvenes tener un universo más amplio de referencias, mostrándonos la música y como toda la cultura no solamente trasciende su propio espacio simbólico para formar parte de procesos mayores, sino que además no es nunca un elemento estático e inerte, más si uno dinámico y que se encuentra en constante cambio y reinterpretación.

12.- Turino, 1993

Bibliografía

Acevedo, Saúl

2011 Dinámica de los sikuris de Lima" Ponencia presentada en Primer Congreso Nacional e Internacional del Siku. Lima.

Bueno, Oscar W.

2009 Trascendencia del Siku, una interpretación etnomusicológica. Empresa de Generación Eléctrica San Gabal. S. A, Puno.

Cruces, Francisco

1998 Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. Antropología. Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos, (15-16), 33-57.

Falcón, José

2011 Origen y desarrollo de los sikuris en Lima. Ponencia presentada en Primer Congreso Nacional e Internacional del Siku. Lima.

Sánchez, Carlos

2013 La Flauta de Pan Andina: Los grupos de sikuris metropolitanos, Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fondo Editorial, Lima.

Timaná, Ruth María

1992 Hasta podría decir que todo lo que sé, se lo debo a la zampoña: Arte e identificación en los grupos de sikuris de Lima, Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Turino, Thomas

1985 Comunidad, Cambio Sociocultural y la música Andina: El caso de los Aymaras de Huancané, Puno. Lima.

1993 Moving Away From Silence: Music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration. University of Chicago Press, Chicago.

MARCAR LAS DIFERENCIAS
Construcciones sonoro-estilísticas de las bandas de *sikuris* de Buenos Aires

Fernando Barragán Sandi | sicubarragan@yahoo.com.ar

Pablo Mardones Charlone | pmardones@alpacaproducciones.com.ar

Resumen

Llevando a cabo un análisis comparativo desde el arribo hasta el presente del instrumento *siku* y su expresión a Buenos Aires, en el presente artículo exploramos y describimos algunas consideraciones actuales de los *sikuris* de Buenos Aires. En base a la observación participante desde la interpretación musical y realización de entrevistas, sugerimos que con el tiempo y afianzamiento de su práctica en esta metrópolis, las bandas de *sikuris* pasaron de dinámicas homogéneas de interpretación a una creciente heterogeneización sonoro-estilística.

Palabras claves: *Siku – Buenos Aires – observación participante – sonoro-estilístico*

Abstract

Carrying out a comparative analysis from the arrival to the present of the *siku* instrument and its expression to Buenos Aires, in the present article we explore and describe some current considerations of the *sikuris* of Buenos Aires. Based on participant observation from the musical interpretation and conducting interviews, we suggest that with the time and consolidation of their practice in this metropolis, the bands of *sikuris* went from homogeneous dynamics of interpretation to a growing sonorous-stylistic heterogeneity.

Keywords: *Siku - Buenos Aires - participant observation - sound-stylistic*

1. Introducción

Si comparamos la práctica músical *siku*ri en ciudades –sobre todo en grandes centros urbanos– probablemente la característica más peculiar de esta expresión en Buenos Aires[1] sea la heterogeneidad de géneros dentro de su variopinto universo musical. Esto llevó al *siku*ri e investigador peruano José Falcón (2013), con motivo del II Congreso de *Sikuris* del Conosur[2], a denominar a esta metrópolis "La babel del *siku*ri".

Este enunciado, el cual sintetiza ideas que desde hace un tiempo venían apareciendo en nuestros abordajes investigativos, nos propone argumentar que dicha heterogeneidad enriquecería la conformación actual del instrumento y su contexto. Esta condición particular de la metrópolis Buenos Aires, abriría nuevas perspectivas de análisis de la práctica *siku*ri en el contexto regional.

Como metodología de trabajo, llevamos a cabo una investigación comparativa basada en la observación participante desde la interpretación musical. Además de información otorgada en testimonios, charlas informales y conversaciones abiertas a distintos *sikuris* de Buenos Aires y otros lugares. De antemano nos disculpamos con los *sikuris* de Buenos Aires, por cualquier dato, antecedente, información, mirada, visión o punto de vista con el cual disientan. Este intento responde a una potencial búsqueda por recopilar parte de nuestra historia y por ende es subjetiva y sujeta a no ser tomada como 'única verdad'.

1.– Cuando nos referimos a Buenos Aires, lo hacemos tanto en base a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) como al denominado conurbano bonaerense o Gran Buenos Aires (parte de la Provincia se Buenos Aires). Nos disculpamos si está diferenciación puede leerse como ambigua.

2.– Organizado por los autores junto a Adil Podhajcer.

El texto está dividido en cuatro apartados subsecuentes a esta introducción. En un segundo apartado, analizamos las transformaciones en la práctica *siku*ri en su representación social en Buenos Aires, para en un tercero dar a conocer su histórico y contemporáneo rol militante. En un cuarto apartado, relatamos ciertos viajes realizados por algunas agrupaciones a los países o regiones de origen de los géneros que interpretan. Estos tres apartados, dando a conocer experiencias, prácticas y perspectivas diferentes, sostienen el argumento central de este artículo: el proceso de heterogeneización sonora-estilistica *siku*ri porteño-bonaerense. Finalmente, en las conclusiones –presentando ideas generales que venimos desde hace algunos años "masticando"– sintetizamos cómo en esta metrópolis se fueron desarrollando especificaciones que actualmente operan como marcas diferencias entre las bandas de *sikuris*.

2. Consideraciones actuales de los *sikuris* de Buenos Aires

La heterogeneidad en géneros que puede apreciarse actualmente en la escena *siku*ri de Buenos Aires es resultante de un proceso. Como nos cuenta Angélica Otero (2013),durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo recién pasado:

> La cosa era totalmente al revés, se buscaba la unión, la unificación para hacerse fuerte como movimiento, para poder visualizar lo que estábamos haciendo, que no se conocía para nada. Por eso se hacían temas en común y se buscaba que todos los *sikuris*, que en esa época no eran tantos, se supieran los mismos temas. Hoy en cambio los *sikuris* buscan diferenciarse, marcando bien esas diferencias (Entrevista a Angélica Otero, Buenos Aires, 10 de mayo de 2013. Notas del diario de campo)[3].

Es difícil precisar cuándo y cómo ocurrió este cambio, pero sin duda tuvo que ver el viaje de *sikuris* a pueblos y comunidades en los Andes centrales y el traspaso de talleres a bandas propiamente tales, que buscaban su propia personalidad como agrupaciones. Otro motivo que influyó fueron los cambios de percepción dentro de los migrantes y porteños-bonaerenses[4], músicos y no músicos, que generaron transformaciones en relación al imaginario del *siku*

3.- Angelica Otero es una de las primeras *sikuris* mujeres de Buenos Aires. Participó durante varios años de la agrupación Colque Mayu ((Río de la Plata en idioma quechua), fundada en 1997 con el nombre los Alegres de Monserrat y hoy extinta.

4.- Porteño es el gentilicio de los oriundos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, mientras que bonaerense de aquellos nacidos en la Provincia de Buenos Aires. Pese a estar administrativamente diferenciadas, no hay una separación social y/o cultural concreta entre ambas. Por ello puntualizamos a sus gentilicios en forma conjunta.

en estas latitudes (Barragán y Mardones, 2012). En este proceso contribuyó el tiempo transcurrido, mientras los migrantes comenzaron a apropiarse y reconocerse en la ciudad, los nativos fueron habituándose y enriqueciéndose con la presencia de los primeros. Asimismo, post-guerra fría y caída del muro de Berlín, se comienza a legitimar un discurso que percibe a la diversidad como capital cultural (Bourdieu 2011).

Por su parte, los cambios de percepción dentro de los migrantes, porteños y bonaerenses, músicos y no músicos, generó transformaciones en relación al imaginario del *siku* en estas latitudes, proceso en el cual influyó el propio tiempo transcurrido, donde mientras los migrantes se fueron apropiando y reconociendo en la ciudad, los nativos fueron habituándose así como enriqueciendo con la presencia de los primeros.

Por su parte, los cambios a nivel mundial viabilizaron el florecimiento de las identidades locales, lo que a escala regional implicó una revalorización de los pueblos indígenas indoamericanos, acompañado de un proceso de reivindicación y auto-identificación del cual el *siku*/ri fue constitutivo. Todo esto, forjó dinámicas de tolerancia y respeto, menoscabando el racismo y la discriminación entre nativos y migrantes. En los ochenta, había una visión esencialista del *siku*, instrumento concebido como de "bolivianos", donde, como cuenta Otero (2013), había una fuerte discriminación a los porteños, bonaerenses o argentinos, sobre todo por ser blancos: *"Si eras gringo y salías a tocar a la fiesta de "Charrúa"* [5] *era bravo (…) había mucho odio, lo cual se superó notablemente, siendo algo que ya no se ve"*.

Otro tema relevante de análisis, es aquel relacionado a la participación de los *sikuris* en una o más bandas. Al igual que como Sánchez Huaringa identifica para Lima (2007), en Buenos Aires anteriormente se cuestionaba a los integrantes que tocaban en más de una agrupación, particularmente si esta era de otro género. Así, quienes tocaban *siku*ri de Italaque, no eran considerados idóneos para el *siku*ri de varios bombos; quienes tocaban ira no podían/debían tocar arka y viceversa. Aunque en menor medida, este argumento también operaba para el caso de quienes tocaran algún tipo de música de otro origen, como rock, tango o cumbia. Ahora en cambio, las alternancias musicales son una constante. La práctica artística diversa y heterogénea es considerada un

5.– Festividad realizada por virgen de Copacabana. Se trata de una de las celebraciones más importantes de la colectividad boliviana en Buenos Aires, aglutinando a varios miles de personas durante el segundo y tercer domingo de octubre. Su nombre responde a una de las calles principales de la villa 1.11.14 del barrio de Flores en el suroeste de la ciudad de Buenos Aires.

Marcha 24 de marzo. 2011. Registro propio.

Campamento Qom, Av. de Mayo y Av. 9 de julio. CABA. 2011. Registro propio.

valor agregado. Se acepta y, muchas veces hasta se exige, que el integrante ejecute ira y arka, así como se permite y considera natural que sea miembro de dos o más agrupaciones. Asimismo, muchas bandas estimulan la práctica de varios géneros *siku*ri en sus ensayos y presentaciones.

De todas formas, persiste una tensión respecto a estos temas, en la cual varias agrupaciones refutan y hasta prohíben que se participe en otras bandas argumentando que en las fechas importantes (Inti Raymi, Mathapi o presentaciones relevantes del grupo) tienen que decidirse cual es "su verdadera" membrecía. Esta cuestión ha llevado a que los integrantes se vean exigidos a decidirse y/o elegir una agrupación. No pasa lo mismo en cambio, con la participación de estos integrantes en otro tipo de grupos de música, donde los guías o directores suelen ser más tolerantes, siempre y cuando no coincidan los horarios de ensayo y presentaciones.

A esta nueva dimensión del *siku*ri actual, Herbert Galiano (2012) la ha denominado como "*sikuris* globales", agregándole el nombre de *sikuris* ad hoc, a quienes siempre están listos para apoyar en otros grupos, participando de ensayos, presentaciones, marchas, encuentros o festivales. Esto es común actualmente en Buenos Aires, habiendo *sikuris* que son miembros activos de dos y hasta tres agrupaciones, así como músicos que 'apoyan' o 'parchan'[6] a varias bandas, estando siempre listos para cuando se los convoca.

Otra innovación interesante es la de la plurinacionalidad de los *sikuris* actuales de Buenos Aires, donde además de los migrantes de los países de influencia aymara- quechua[7], han llegado migrantes de otras latitudes que se han incorporado. Hoy, destacan los colombianos, presentes en varias agrupaciones, así como algunos de otras regiones.

6.– El primero en la denominación peruana, el segundo en la chilena. Se trata de *sikuris* que nos son miembros permanentes de las agrupaciones pero que se integran cuando la ocasión lo amerita.

7.– En este trabajo hablaremos de forma conjunta de aymaras y quechuas. Se trata de dos pueblos que históricamente habitaron los Andes centrales. Conforman, junto a otros grupos, un complejo de prácticas, costumbres y formas de organización social que los emparenta. Se trata de una articulación cultural compartida que es genéricamente denominada como "cultura andina". Como explicita Fernando Montes Ruíz (1999), los aymaras y quechuas han compartido un mismo territorio y una historia común durante el tiempo necesario para, en general, borrar sus diferencias. En el caso de los aymaras y quechuas *sikuris* de Buenos Aires, se trata de personas que comparten en general las mismas dinámicas de interacción, festividades, actividades sociales, acciones políticas, etc. En muchos casos están casados entre ellos y/o forman parte de una comunidad. En síntesis, su auto-adscripción como aymaras o como quechuas más que dividirlos los une.

3. Los *sikuris* en la calle

Un tema muy interesante, herencia de la marcha del 12 de octubre de 1992 y fruto del carácter militante y con fuerte conciencia social de los *sikuris*, es la presencia de estos en diferentes marchas de reivindicación social y política de los pueblos originarios, escraches a Clarín[8], INAI[9] y otros. En los últimos años, destaca la participación de los *sikuris* en las marchas y manifestaciones que se realizaron durante 2010 y 2011 cuando viniera la comunidad qom Primavera, de la provincia de Formosa e instalara un acampe en Av. De Mayo y 9 de julio producto de la brutal represión policial vivida cuando reivindicaban derechos territoriales (Barragán y Mardones 2012).

Los y las *sikuris* apoyaron desde el primer momento a esta comunidad en un sin fin de actividades. Destacamos las letras que surgieran de las marchas, donde melodías de origen aymara de Bolivia, fueron usadas con letras de repudio contra los represores y en apoyo a la comunidad qom. Como por ejemplo, las compuestas por Anka Ullpu (integrante de la agrupación Ayllu Kaypachamanta) con el *siku*ri de Italaque Tres de mayo y la *siku*reada Un corazón:

A cuatro meses de asesinarnos, a cuatro meses de desterrarnos,
a cuatro meses venimos marchando (bis),

nuestra exigencia que nos devuelvan, que nos devuelvan nuestro territorio (bis),

Roberto y Mario... héroes del pueblo qom. Roberto y Mario…
ni olvido ni perdón (bis)

Del corazón de los montes viene el Pueblo Qom defendiendo el territorio de mis abuelos. Gildo Insfrán[10] asesino, sojero y usurpador
de mis hermanos (bis).

Así como el *siku*ri de Italaque En las faldas:

A la orilla de la ruta, viven mis hermanos (bis),

milenarios perseguidos, llamados Pueblo Qom (bis),

primavera, perseguidos, llamados Pueblo Qom (bis).

Ya hace varios años, Gustavo Frías de *Sikuris* San Alberto, había compuesto con melodía y letra, un *siku*ri de Italaque de protesta en repudio a la realidad

8.– Uno de los principales medios de prensa de Argentina.

9.– Instituto Nacional de Asuntos Indígenas.

10.– Gobernador de Formosa

Marcha en repudio por el inicio de la última dictadura argentina. 24 de marzo de 2014 Registro propio.

que se vivía en el Municipio de La Matanza donde el Intendente Fernando Espinoza fue acusado de malversación de fondos en la creación de una planta potabilizadora de agua.

Intendente Espinoza deja de robar, del Barrio San Alberto
son los *sikuris* piden solución.

Pedimos agua potable, vida mejor, pedimos agua potable, pronta solución. Contaminación, del barrio San Alberto son los *sikuris* piden solución.

Ha habido una tendencia en los *sikuris* de Buenos Aires de reivindicar causas sociales y políticas así como de protestar por abusos a los derechos sociales, por lo general indígenas, pero también de otros tipos. Es así que estas bandas han tenido a participar masivamente de actos en rechazo a la violación de los DDHH, como para el 24 de marzo[11] y para el 12 de octubre, así como apoyando a comunidades indígenas, a Evo Morales[12], entre otras. Se trata del despliegue de principios que se entremezclan con valores aymara-quechuas como el ayni[13] y el respeto a la Pachamama, así como la solidaridad, la horizontalidad y la ayuda recíproca, amalgamado con el discurso crítico anti-hegemónico.

En 2017, con motivo del paro docente (22 de marzo), Martín Geli, del ayllu Sartañani, creó una nueva letra también con la *siku*reada "Un corazón".

Macri gato, sos un ladrón, te robaste hasta el pizarrón (o a la educación) (bis).

Tú has mentido, has engañado, a todo el pueblo (bis).

Macri gato grita todo el pueblo (bis)[14].

Con el móvil de la marcha contra el "2x1", también con el *siku*ri de Italaque "Tres de mayo", el mismo Anka Ullpu compuso:

En un otoño… el 10 de mayo. Un viento frío susurró fuerte.
Un grito en silencio (bis).

Que me decía no perdonamos, no olvidaremos, ni reconciliación (bis).

Que grita no al 2x1 (bis).

11.- Día que comenzó la última dictadura militar que sufriera la Argentina en 1976.

12.- En la época donde hubo amenaza de asesinato y guerra civil en Bolivia (2008-2009).

13.- Prestación de servicio o favor entregado para luego ser devuelto de la misma forma o su equivalente (Vargas, 2006).

14.- Letra compartida por el autor en conversación personal, 2017.

Finalmente, a raíz de la detención del *siku*ri Pablo Ferraroti en la marcha por un mes del desaparecimiento del artesano Santiago Maldonado, el 1 de septiembre de 2017, *sikuris* se concentraron en la Av. Comodoro Py, donde se encuentran los tribunales de justicia de la ciudad de Buenos Aires. De dicha experiencia surgió de forma colectiva la siguiente letra de una melodía que desconozco:

Dicen que estás pa` cuidarme y no para reprimir (bis).

Obreros, asalariados, estudiantes o albañil (bis).

Suelten, suelten a mi hermano que todos somos como él (bis).

Encontraré la injusticia justo a Santiago y su luz (bis).

Resistiremos, resistiremos, junto a Santiago y su luz (bis).

El primer antecedente de letras creadas en Buenos Aires sobre melodías centroandinas[15] fue "Cinco siglos", compuesto para la marcha de 1992 e interpretado en todas las instancias sociales, culturales y políticas en que se toca el *siku* en Buenos Aires. La letra fue escrita por el boliviano Daniel "Lobo" Paz ese mismo año en Buenos Aires. Según Barragán (2005), se trataría de una obra inédita del siglo XVIII del pueblo de Escoma, provincia Camacho, departamento de La Paz, Bolivia. Esta canción es considerada como el himno *siku*ri y de los "Pueblos Originarios" de Buenos Aires, apropiada también por otras colectividades amerindias en el país y otras ciudades sudamericanas. Su letra, a diferencia de la mayoría de las melodías de los Andes centrales que relatan historias de amor o de la cotidianidad y a semejanzas de las nuevas letras creadas en esta metrópolis, trata sobre la reivindicación política que hoy se lleva a cabo. Versa así:

Cinco Siglos resistiendo, cinco siglos de coraje, manteniendo siempre la esencia (bis).

Es tu esencia, es semilla, está adentro nuestro por siempre (bis).

Se hace vida con el sol[16] y en la Pachamama florece (bis).

15.– Durante años, hemos utilizado el concepto andino. Al reflexionar sobre su alcance, hemos consideramos que este es insuficiente para hablar de lógicas aymara-quechuas. Se suele comprender a 'lo andino' como a la cultura del altiplano boliviano-peruano y sus zonas de influencia, obviando que el gentilicio andino remite a todo el habitante de los Andes y por ende, los pueblos de otras regiones de esta cordillera también son andinos (desde la Sierra Nevada de Santa Marta, en Colombia hasta la Isla de los Estados, Tierra del Fuego). En base a esto, nos referiremos a centro-andino, Andes centrales o aymara-quechua para hablar de esta población.

16.– Al cantar se hace vida con el sol, todos los *sikuris* elevan hacia lo alto su *siku* como señalando al sol.

La letra de este tema permite entrever la fuerza que el proceso de resignificación identitaria manifiesta en este territorio, el cual se hace ostensible en el contexto migratorio donde los mismos portadores de esta expresión musical generan contenidos originales a partir de sus propios intereses.

Otros temas muy populares en las marchas son el *sikuris* de Italaque "Poncho Negro", con letra también compuesta por Daniel Paz.

Poncho negro, cóndor mensajeró, testigo de la luz,
de antiguos pueblos que se recuerdan, de antiguos pueblos que se recuerdan (bis).

Si tú eres libre, yo seré libre, suprema lealtad, cultura ancestral
de antiguos pueblos que se recuerdan, de antiguos pueblos que se recuerdan (bis).

Así como "En las faldas", "Whipalas" y "Jacha Uru". Este último fue el primer tema *siku*ri aportado como símbolo de resistencia en las peñas. Su letra es cantada en aymara, y en castellano es traducida como:

Ese gran día está llegando recordémoslo, está llegando (bis).

Debemos estar unidos para acabar con nuestra miseria y dolor (bis).

Padres e hijos, ese gran día está llegando, padres e hijos,
recordémoslo, está llegando (bis)[17].

Se trata de letras de reivindicación y reconocimiento que posicionan la reflexión sobre los procesos de subordinación desde un lenguaje poético que presupone elementos de sacralización para el mundo centro-andino, como el sol y la pachamama. En esta conjunción se presupone creativamente un pasado común, al tiempo que se expresa la identidad amerindia como algo esencial, que no se pierde a pesar del tiempo transcurrido, dominación, cambios, modernidad y migración, sino que se halla dentro nuestro como inmutable y que bajo el actual *pachakutik*[18] volverá a ser rescatada. Su valor performativo reside también en el "efecto de lo unísono" que produce la simultaneidad de los sonidos del *siku* y los gestos colectivos (como levantar los brazos al mismo tiempo); efecto de lo unísono que actualiza el sentimiento y la fuerza del "ser juntos" (Mauss, 2012).

17.- Uka jacha uru jutaskiway, amuya sipxañani jutaskiway (bis). Taspacha llakinacasti amuya sipxañani tukusiniu (bis). Tatanas mamanaka uka jacha uru justaskiway (bis).

18.- La vuelta del tiempo-espacio, cuando lo que fue subalterno volverá a ser hegemónico y viceversa.

Es posible observar letras con motivos políticos en el caso de Lima, ciudad donde durante la década de los ochenta y noventa del siglo XX se escribieron canciones a partir de melodías puneñas (Zavaleta, 2017, en conversación personal). Algunas de estas son en homenaje a personajes revindicados por sectores intelectuales y populares, como José María Arguedas, José Carlos Mariátegui y César Vallejo[19]. Los *sikuris* limeños surgieron a finales de la década de 1970, apropiándose de esta práctica musical a la cual constituyeron como "instrumento de agitación cultural" (Falcón, 2013). Estas composiciones surgieron como respuesta al contenido de la música tradicional de Puno, basada en temas sobre amor o devoción a vírgenes, con el cual estos *sikuris* no se sentían representados.

Como es posible dar cuenta, ha habido una tendencia en los *sikuris* de Buenos Aires a reivindicar causas sociales y políticas así como a protestar por abusos hacia colectivos amerindios, pero también hacia otros. En todas estas coyunturas se hallan discursivamente presentes valores adjudicados como propios de los Andes centrales, tales como el *ayni*[20] y el respeto a la pachamama, así como la solidaridad, la horizontalidad y la ayuda recíproca, amalgamados con un discurso crítico contrahegemónico presente en las experiencias locales. Este rasgo ya era identificado por Barrágan (2002) luego del "Argentinazo"[21] del 2001, cuando los *sikuris* comenzaban a hacerse presentes en protestas, asambleas y cacerolazos[22].

Interpelando una herencia amerindia continuamente actualizada (Podhjacer, 2011), y con una marcada preferencia política desde la izquierda, los *sikuris* de Buenos Aires toman las calles en eventos sociales y políticos de distinto orden. "En tales circunstancias, muchos aseguran que soplar *siku*s representa un acto político" (Castelblanco 2014).

Asimismo, estos valores además de ser reproducidos al interior del colectivo *siku*ri, así como repercutidos en el seno de la lucha de otros pueblos originarios, son propagados en el contexto urbano hacia un universo ajeno a este

19.– Una de ellas, de composición conjunta, dice así: "Somos sikuris de los Arguedas, somos sikuris de los Vallejos, Mariátegui es el camino. Las melodías de estas zampoñas son sentimiento de nuestro pueblo con alegría desbordante. Vamos, vamos compañeros de espíritu indomable. Vamos, vamos compañeros, nuevas mañanas serán nuestras". Letra compartida por Luis Zavaleta.

20.– El ayni, traducido como reciprocidad, es una prestación de servicio o favor entregado para luego ser devuelto de la misma forma o su equivalente.

21.– Nombre como se conoce al estallido social del 19 y 20 de diciembre de 2001, que terminara con manifestaciones masivas en todo el país y la huida en helicóptero del presidente Fernando De La Rua.

22.– Forma de protesta basada en tocar caserolas, ollas, sartenes y otros.

grupo, que a través principalmente de la cultura –primordialmente de la música– tiende a acercarse en primera instancia y luego a cumplir roles sociales cada vez más relevantes en el proceso de re-significación y reivindicación que describimos. La existencia de un robusto árbol valórico sustentado en una sólida cosmovisión, posiciona a los aymaras y quechuas como moralmente congruentes, donde su discurso se muestra entonado ante las críticas al modelo de consumo exacerbado, enajenador del medioambiente e individualistamente egoísta con que el imaginario identifica al mundo moderno actual. Esta condición posiciona a muchos porteños y no originarios en general, del "lado de los y las aymaras y quechuas" y por ende de los *sikuris*, en su lucha política de reconocimiento, cuestión que tiende a manifestarse bajo el discurso que proclama una crisis del modelo capitalista (Mardones 2012).

4. Viaje al origen

Finalmente, daremos a conocer el viaje de agrupaciones al "lugar" de la música que realizan. Desde el comienzo de la formación de bandas en Buenos Aires, algunos guías o miembros interesados viajaron a comunidades donde se tocaba el *siku*, a la par de que *sikuris* migrantes llegaban desde pueblos o ciudades de los Andes centrales y/o de zonas de influencia del *siku*, trayendo su experiencia y conocimiento. Es así que varios *sikuris* porteños o migrantes viajaron a la comunidad quechua Charazani en el mes de julio para la fiesta de la virgen del Carmen (16 de julio) donde se interpreta *k`hantus*, así como a la comunidad aymara *Italaque* donde se toca *siku*ri de Italaque o la comunidad aymara Ilabaya en enero donde se toca *jacha siku*, todas en el departamento de La Paz, por relatar algunos ejemplos (Barragán y Mardones 2012).

Ya en la década del dos mil, mucho *sikuris* de diferentes agrupaciones comenzaron a viajar a la fiesta de la Candelaria de Puno (2 de febrero)[23], siendo, frecuentemente, invitados por las agrupaciones de *sikuris* a tocar con ellos, integrándose y sintiéndose parte de la gran comunidad *siku*ri y aprendiendo de la música, la forma de organización y el sentimiento y pasión que estas comunidades le imprimen a este arte.

Dentro de la participación de bandas de Buenos Aires en fiestas patronales *sikuris* fuera de Buenos Aires, sobresale la participación de *Sikuris* de IMPA[24]

23.– Festejada durante las dos primeras semanas de febrero en el Departamento de Puno.

24.– La banda de *sikuris* de IMPA fue fundada por Fernando Barragán en 2010 en la "Fabrica Ciudad Cultural" de la empresa recuperada IMPA (Industria Metalúrgica de Plásticos Argentinos). Esta empresa, aun activa, fue la primera fábrica recuperada de Buenos Aires en 1998.

en 2004, 2005 y 2006 en la Fiesta del Abra de Punta Corral en Tilcara, Jujuy. Aunque, no podríamos hablar de un "retorno musical", ya que la música que *Sikuris* de IMPA realizaba era de origen mayoritariamente aymara de Bolivia. Aunque hacía algunas melodías de origen jujeño, no ejecutaba el *siku* del modo "rajado" propio de los *sikuris* de esta provincia.

A continuación daremos a conocer algunos ejemplos de estos tipos de viajes musicales.

En 2011, la bases Argentina y provincia de Buenos Aires de la agrupación Intercontinentales Aymaras de Huancané, fueron invitadas/contratadas por Julián Chipana, miembro fundador de la base que posteriormente regresara al Perú, a la Fiesta de la Chakana (Cruz de Mayo), conmemoración que se lleva a cabo los primeros días de mayo en esta comunidad conocida como "La Cuna del *Siku*ri" (Mardones & Riffo, 2011). Se trata de una fecha sagrada para los pueblos de los Andes centrales. En la misma, la noche del tres de mayo, es posible observar en el hemisferio sur la constelación de la cruz del sur en su cenit o punto más alto, ocasión en la cual se festeja dando inicio a la época del año seca, masculina y de aerófonos sin emboquilladura, como la quena y el *siku*. En dicho viaje, ante la algarabía del público por la visita de los "argentinos", ambas bases, con integrantes argentinos, bolivianos, chilenos y peruanos, y con el apoyo de un contingente de la base Cuzco de la misma agrupación, se presentaron como las bases de Argentina representando a la Virgen de Muñapata como estipulaba el contrato. Igualmente, en algunas ocasiones lo hicieron en conjunto con la Central (agrupación propia del pueblo de Huancané)[25]. En 2013, la base provincia de Buenos Aires volvió a realizar este viaje.

En 2011, 2012 y 2014, 2015 y 2017 la agrupación *Lakitas* del Oriente participó en el encuentro de *Lakitas Apu Wuechuraba* (Cerro Blanco) de Santiago, organizado desde 2009, donde participan mayoritariamente agrupaciones de *lakitas* de la Región Metropolitana y de Valparaíso, aunque también con presencia intermitente de grupos del norte grande de Chile, de donde es propia esta expresión, así como una cada vez más creciente participación de agrupaciones de diferentes lugares de Chile, como La Serena, Concepción, Ancud, y hasta un taller de niños venidos de Francia en 2014.

En enero de 2013, los *Sikuris* de IMPA viajaron al pueblo de Oratorio, departamento de Santa Catalina, provincia de Jujuy, a participar de la fiesta de San Sebastián (20 de enero). Desde 2003 hasta hace unos pocos años, quien fuera su guía durante mucho tiempo ("Pino" Meincke), visita este pueblo,

25.– Más detalles, ver Mardones & Riffo (2011).

Fiesta de San Sebastián. Pueblo de Oratorio, Jujuy, Argentina. Enero, 2013. Registro Propio.

Ensayo de la agrupación Jach´a Sikuri San Miguel de Italaque para la fiesta Virgen del Carmen. Italaque, La Paz. Foto: Jacha Marka de Argentina. Julio 2014.

comenzando en 2008 (en la fiesta de la Cruz de Mayo) a estudiar y recopilar el género con *Sikuris* de IMPA. El grupo participó en las distintas etapas de la festividad, apertura y *ch`allada*, baile de los cuartos[26] (donde además varios miembros de IMPA bailaron), y fiesta.

Este viaje resultó muy significativo, por un lado, una banda de Buenos Aires viajaba al lugar de donde había sido recopilada la música que estaba interpretando, por otro, llenaba el espacio dejado por la agrupación de *sikuris* de la localidad, el cual hace dos años no se presentaba, a su vez, su presencia estimuló a varios hombres de Oratorio y otros pueblos del sector, a formar la nueva "Agrupación 20 de enero".

En julio de 2014, la banda de *sikuris Jacha Marka*, fundada en 2001 por migrantes de la ciudad de La Paz, quienes desde sus inicios han interpretado el género conocido como *siku*ri de Italaque, viajaron a la fiesta de la Virgen del Carmen (16 de Julio) en el pueblo de Italaque, provincia de Camacho, departamento de La Paz, Bolivia. Las motivaciones del viaje responden al viaje que hiciera seis meses antes uno de sus actuales guías, Gabriel Morán a La Paz y Charazani, experiencia que motivó al resto a hacer un viaje grupal hacia el "origen".

Varios integrantes consideraban trascendental conocer el género que interpretan hace más de diez años (la banda se fundó en 2001) en el lugar de donde es propio. Según nos cuenta Morán (2015), viajaron la mayoría de los integrantes (siete de diez) y previo a participar de un taller en la ciudad de El Alto, se trasladaron a Italaque donde fueron muy bien recibidos y tuvieron una relación próxima con la agrupación de *sikuris* del pueblo, los *Jach`*a *Siku*ri San Miguel de Italaque.

El viaje permitió conocer varios detalles y características de la forma de interpretar el género y el tokío del mismo en el lugar de origen, conocer el contexto festivo donde se toca, y reflexionar a partir de la afinación de las tropas en esta y otras localidades así como en la ciudades. La idea, según Morán, es volver, ya que la invitación por parte de los *Jacha Siku*ri está hecha, así como presente el deseo del grupo por seguir aprendiendo.

26.- Fiesta tradicional del altiplano centro-andino, donde varias parejas bailan en fila sosteniendo entre ambos el cuarto de un cordero y realizando numerosas figuras y pasos sin soltarse nunca. Así, cuando finalmente de tanto bailar logran córtalo, llegan hasta la capilla, haciendo reverencias frente al altar mientras las otras parejas siguen bailando, el resto de los asistentes acompañan el cortejo, y los músicos, muchas veces *sikuris*, tocan.

Mientras en el primer caso es posible identificar un retorno asociado a la relación de "bases" propia de la tradición huancaneña-puneña, implicando una vinculación de migrantes en Buenos Aires con sus familiares y amigos en su lugar de procedencia, además de la de integrantes de otros orígenes que se vincularon con la música que aprendieron y desarrollan en Buenos Aires, en el segundo observamos una participación-invitación de forma reiterada a un encuentro propio del género lakita a la primera agrupación de dicho género fundada fuera de Chile. En la tercera, porteños, bonaerenses y otros, se relacionan con un pequeño poblado a través del legado de su música, generando un viaje para conocer el lugar y a sus portadores, permitiendo incluso suplir el rol musical temporalmente vacante debido a la fuerte e-migración que el pueblo experimenta. En la cuarta, una agrupación conformada, en su mayoría, por migrantes paceños y sus descendientes porteños-bonaerenses, viaja a una comunidad de *sikuris* de la música que interpreta (Barragán y Mardones 2012).

En los cuatro casos la música opera generando vínculos de familiaridad, amistad y afecto, así como aprendizaje musical y contextual, y de responsabilidad y compromiso entre el espacio de origen y de destino de esta expresión musical dentro de una lógica comunitaria propia de los Andes centrales.

Conclusiones

Tal como César Monteiro (2011) identifica para el caso de la música caboverdeana en Portugal, no solo ocurrió que la música *siku*ri entró en Buenos Aires, sino también que los porteño-bonaerenses entraron en la música *siku*ri, siendo estos últimos hoy mayoría.

Dentro de poco se cumplirán cuarenta años de las primeras agrupaciones fundadas en la ciudad, mientras que la gran mayoría de las actuales son posteriores al 2000. Actualmente, en Buenos Aires hay más de cuarenta agrupaciones, surgidas desde 1992 a un ritmo de más de dos por año. Muchas pasaron de ser talleres a bandas, de tocar diferentes géneros sin un rumbo musical concreto a armar un repertorio en base a un trabajo de investigación y recopilación, así como a una vinculación, a veces estrecha, con personas, familias y comunidades determinadas de los Andes centrales. Se pasó de tocar algunos temas, especialmente de origen "boliviano", buscando una unidad sonora que posicionara al desconocido instrumento, a un universo en el cual se persigue con ahínco la diferenciación de estilos (Barragán y Mardones 2012).

Su inserción en Buenos Aires ha sido exótica y también compleja. A veces considerada atractiva por ser vista como diferente, otras, provocando rechazo por ser pensada como música de "otros": *indios o extranjeros*. Su particularidad perfomática, su fisiología grupal y, muchas veces, el complemento de actividades rituales la ha llevado a generar una apropiación, resignificación y sacralización del espacio público, permitiéndole reproducir dinámicas hasta hace no mucho ajenas a la ciudad. En síntesis, no se ha introducido como un instrumento más, que pudiera acoplarse al tango o al rock (por nombrar algunos), sino que ha venido con todo un bagaje, con toda una "mochila cultural" que lo ha obligado a 'instalarse' y no meramente a ajustarse a la ciudad. Por su parte, los *sikuris* son vistos como un movimiento vanguardista y auténtico que irrumpe con un discurso inclusivo, tolerante, de lucha contra las desigualdades y el modelo hegemónico.

El *siku-sikuri* forma sentido de pertenencia, re-afirma identidad y construye memoria social, encontrando un espacio y rol en el escenario social porteño-bonaerense que convoca a aproximadamente medio millar de tocadores. Su figura en Buenos Aires ha forjado un espacio que, el cual construido desde la lejanía y culto con aquel de origen –los Andes centrales–, comienza a concebir un ser *siku*ri local con características propias de la ciudad y sus ejecutantes. De este modo, se re-significa y toma nuevas lecturas y sentidos. El presente trabajo tuvo el propósito de invitarlos, a través del trazado de personalidades, agrupaciones musicales y descripciones de sus trayectorias, a transitar estas nuevas territorialidades.

Bibliografía

Barragán, Fernando

2002 La ejecución y enseñanza de los instrumentos étnicos cómo recuperación de la identidad. IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Ciudad de México.

Barragán, Fernando y Mardones, Pablo

2012 Che *Siku*ri. La expresión del *siku* en el contexto porteño. Su rol en las dinámicas de reproducción aymara-quechuas y su constitución como parte de la identidad cultural de la Ciudad de Buenos Aires. III Congreso Latinoamericano de Antropología, 5 al 8 de noviembre, Santiago, Chile.

Bourdieu, Pierre

2011 Las estrategias de la Reproducción Social. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Castelblanco, Daniel

2014 Soplando *siku*s más allá del Titicaca: conjuntos de *sikuris* como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá. Lima-Boston, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 40, No. 80: 265-282.

Falcón, José

2013 Los *sikuris* de Lima y la política. Revista Cultural *Siku*RI. Año 1. No2.

Machaca, Rene

2011 Los *sikuris* y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral. Tesis de Licenciatura de la Universidad de Jujuy, publicada por la Municipalidad de San Francisco de Tilcara, Jujuy, Argentina. Segunda edición (primera edición 2004).

Mardones, Pablo y Riffo, Rodrigo

2011 La Meca de los Lakita. La participación de las Comparsas de Lakita en la Pascua de los Negros. X Congreso Argentino de Antropología Social, 29 de noviembre al 2 de diciembre, en Ciudad de Buenos Aires.

Mardones, Pablo

2012 Volveré y Seré Millones. Migración y Etnogénesis Aymara en Buenos Aires. Editorial Académica Española.

Mauss, M

2012 Ensayo sobre el don. Formas y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Buenos Aires: Katz editores.

Monteiro, César Augusto

2011 Música Migrante em Lisboa. Trajectos e Práticas de Músicos Cabo-Verdianos. Lisboa: Editora Mundos Sociai.

Podhajcer, Adil

2011 Sólo hacemos lo musical: Modos y sonidos en ensambles de música andina. X Congreso Argentino de Antropología Social, 29 de noviembre al 2 de diciembre, en Ciudad de Buenos Aires.

Referencias de *sikuris*

Falcón, José. (10 de mayo de 2013). Charla informal. *Siku*ri e investigador peruano. Integrante de la Asociación Cultural Ilariq.

Ferraroti, Pablo. *Siku*ri, integrante de Ayllu Kaypachamanta y Jacha Marka. Buenos Aires.

Frías, Gustavo. *Siku*ri, guía de *Sikuris* de San Alberto. Buenos Aires.

Gerli, Martín. *Siku*ri, integrante de Ayllu Sartañani. Buenos Aires.

Morán, Gabriel (14 de septiembre de 2015). Entrevista. *Siku*ri, ex guía de la banda de *Sikuris* Jacha Marka. Buenos Aires.

Otero, Angélica. (10 de mayo de 2013). Entrevista. *Sikuris*, ex integrante de Qolque Mayu. Buenos Aires.

Ullpu, Anka. *Siku*ri, integrante de Ayllu Kaypachamanta. Buenos Aires

“SIN ANTIQ NO HAY FIESTA DE LAS CRUCES”: Divergencia y convergencia entre ancestralidad, cristianismo y mercado en la Fiesta de Las Cruces en Luricocha-Huanta.

Kuntu Runar | kuntur.runa@gmail.com

Resumen

El presente artículo aborda las divergencias y convergencias entre los símbolos y significados ancestrales, cristiano-católicos y comercial-turísticos en la Fiesta de Las Cruces en Luricocha, Huanta. Por un lado, si bien el concepto de sincretismo ha resaltado las convergencias de cosmovisiones en las celebraciones religiosas, por el otro ha invisibilizado las divergencias. La presencia de los “antiq”, la vigencia del camarín de Pachapunya y el despliegue original de la Fiesta de Las Cruces en Luricocha constituyen símbolos y códigos rituales que no necesariamente se sujetan al cristianismo. Por otro lado, el comercio, el esparcimiento y la diversión alrededor del 3 de mayo, están coadyuvando al desmedro de lo ritual y la desaparición de los “antiq” en la Fiesta de Las Cruces. A pesar de este panorama de progresiva banalización, la Fiesta de Las Cruces en Luricocha tiene el potencial para constituirse en un espacio socio-educativo, cultural y terapéutico que permita resaltar nuestra

esencia espiritual humana como viajeros temporales del Kaypacha, tan necesaria en estos tiempos apresurados.

Palabras clave: *Antiq, Cosmovisión, Fiesta de Las Cruces, Huanta, Luricocha, Música Ancestral.*

Abstract

This article points out the divergences and convergences between ancestral, christian and commercial symbols and meaning in the Fiesta de Las Cruces in Luricocha, Huanta. In one hand, syncretism has highlighted the convergence of religious believes but it has also dismissed divergences. The presence of the ancestral "antiq", the use ancestral sacreat places such as the "camarin de Pachapunya" and the ritual display in the Fiesta de Las Cruces are practices beyond christianism. In another hand, commercial and festival activities around 3 may are contributing to the erosion of ritual activities and the extinction of the ancestral "antiq" in the Fiesta de Las Cruces. Although this process of trivialization, the Fiesta de Las Cruces still preserve ancestral ritual elements to become it a cultural, educational and therapeutic space aimed to fulfill the spiritual dimension of people in the Kaypacha.

Keywords: *Ancestral music, Antiq, Cosmovisión, Fiesta de Las Cruces, Huanta, Luricocha.*

La cruz cristiana y la chakana

La cruz cristiana es el símbolo representativo del cristianismo, el cual llega a nuestro suelo hace cinco centurias como símbolo de la fe y la moral de las tropas católico-españolas y que posteriormente se convierte en símbolo oficial del Estado peruano. La veneración a la cruz de cristo se realiza recurrentemente en diversas fechas del año, pero especialmente la cristiandad católica celebra la santa cruz el 3 de mayo. ¿Por qué esta fecha? El 3 de mayo es el día central de la celebración ancestral de la "chakana" (también llamada cruz cuadrada, cruz del sur o cruz de mayo) por los pueblos del Tahuantinsuyo. El 3 de mayo la cruz del sur asume la forma astronómica de una cruz simétrica anunciando el tiempo de cosecha. "Chakana", término quechua que significa en castellano "lo cruzado", "lo que sirve de puente", es la denominación que los quechuas y

aymaras dan a la constelación de la cruz del sur, formada por las estrellas Alfa, Beta, Gamma y Delta, y constituye el símbolo más importante del Tahuantinsuyo vigente en la práctica religiosa-ritual del Perú.

La fiesta de las cruces en Luricocha

La celebración de la fiesta de las cruces en el distrito de Luricocha (provincia de Huanta, región Ayacucho), inicia con la bajada de la cruz cristiana de los apus tutelares del distrito de Luricocha: "Huatuscalle", "Pachapunya" y "Pitecc", días antes del 3 de mayo. Luego de ser ataviados, tanto estas cruces tutelares y las cruces ubicadas en las diferentes comunidades del distrito son velados para posteriormente ser conducidos a la iglesia del distrito. El día central empieza con la llegada de la cruz del "Apu Señor de Huatuscalle" – conjunto de 3 cruces medianas- seguido de la cruz del "Apu Señor de Pachapunya", la cruz del "Apu Señor de Pitecc", la cruz del "Apu Señor Misionero" y otras cruces menores provenientes de diversas partes del distrito.

¿Cómo interpretar la presencia de lo cristiano en los "Antiq" de Huanta? Esto muestra por un lado la apertura del runa de aceptar nuevos símbolos y códigos, pero sin cambiar el significado de lo primigenio.

Lo no cristiano se mantiene incólume en toda la ritualidad del 3 de mayo. En este sentido, además de la ritualidad propia del cristianismo católico, se aprecia cuatro características resaltantes en la celebración luricochana que denota lo ancestral: *primero* es el desplazamiento de la cruz de Huatuscalle por la plaza, flanqueado por sus "antiq" que acompañan al compás de sus antaras, con un caminar lento y atropellante recorren la plaza e ingresa a la Parroquia San Antonio de Padua, *segundo* es que la misa no se da inicio mientras las cruces principales no ingresen a la iglesia por más que la hora programada de la misa se haya sobrepasado y el párroco esté esperando, *tercero* es, la reconstrucción de la cruz de Pachapunya trozo por trozo luego de la voladura con dinamita por los senderistas, aquí se muestra la fuerza espiritual de un pueblo, y por *último* existe el siguiente dicho popular emblemático que usualmente se escucha en el distrito de Luricocha y sintetiza la relevancia de lo no cristiano: "sin antiq no hay fiesta de las Cruces".

La carga de simbolismos, códigos y significados representados, entre otros, por la presencia de los "antiq", la carga semántica de "Apu", canticos en runasimi, las cruces ataviadas con mantos multicolores, flores, arbustos, productos agrícolas, chicha, panes y dulces de la zona – llamada "killi"-, la peculiar

ritualidad de la cruz de Huatuscalle y la ubicación de las cruces mayores en la cima de las montañas tutelares del distrito permiten afirmar que el origen de la fiesta de las cruces en Luricocha se remonta a la celebración primigenia de la chakana. Si bien actualmente la chakana no tiene presencia explicita en la festividad, se observa su vigencia por los símbolos, códigos y significados no cristianos disgregados y subyacentes. Entonces: ¿En qué medida estamos celebrando la cruz cristiana y la constelación de la cruz de mayo en la fiesta de las cruces de Luricocha?, ¿cómo ambos significados interactúan?, ¿hay complementariedad o cada significado mantiene su espacio infranqueable?, ¿cómo cosmovisiones distintas, y hasta en algunos casos conflictivos, se ensamblan en la fiesta de las cruces de Luricocha?

Iglesia católica versus camarín de Pachapunya

Si bien las actividades oficiales se realizan en torno a la iglesia católica, el "camarin" del apu señor de Pachapunya está vigente. El camarín o "capilla de los yayas" es una cueva de forma rectangular dispuesta verticalmente bajo la cima de la montaña donde se hacen peticiones, rezos, agradecimientos y rituales no cristianos. Al interior es usual encontrar coca, claveles, velas, fotos, dulces y obsequios durante todo el año. Se desconoce el origen de la cueva, pero la subjetividad local sostiene que hay un toro rojo encadenado en la cueva que está sosteniendo cuerpos de agua depositados en las profundidades de la montaña y que protege al distrito de Luricocha de una potencial inundación.

Ritualidad versus mercado

Lo ritual en la fiesta de las cruces constituye los símbolos, códigos y significados tanto cristianos y tahuaintisuyanos, tales como: el descenso de la cruz de Pachapunya desde la cima de la montaña del mismo nombre hasta la capilla de Chamana, la presencia de los antiq, las cantoras de harawi, la procesión, la misa y hasta hace cinco años de los danzantes de tijera. Por otro lado, en torno a la fiesta de las cruces se realizan actividades turísticas-comerciales tales como el Festival Nacional de la Palta –donde se prepara "la ensalada de palta más grande del mundo", presencia de artistas folclóricos contemporáneos, expendio de platos típicos, artículos, productos locales, y juegos mecánicos para niños. En este sentido, una celebración primigenia totalmente ritual a la constelación del 3 de mayo y las cosechas, dio paso a lo cristiano-católico y posteriormente a lo turístico-comercial.

Más bandas, menos "antiq"

Si bien los "antiq" al son de sus antaras acompañados por los "harawi" han tenido una presencia central en la celebración de la chakana y posteriormente en la celebración de la cruz cristiana, progresivamente se aprecia menor número de grupos musicales e integrantes (en su mayoría adultos y ancianos) y una mayor presencia de bandas de instrumentos metálicos y orquestas. Inclusive hasta hace unos años se solía bajar la cruz de Pachapunya a la capilla de Chamana y posterior velado al compás de las antaras, sin embargo hoy en día se hace con banda de instrumentos metálicos y orquesta. Si bien durante los últimos años en el marco de la fiesta de las cruces se han promovido los concursos premiados desde la Municipalidad Distrital de Luricocha, esta iniciativa no ha contribuido en potenciar las orquestas ancestrales de "antiq", menos la formación de nuevos elencos. En este sentido, la vigencia de los "antiq" en la celebración del 3 de mayo es emblemática, porque constituye una expresión artística colectiva ritual de antaras representativa de la región Ayacucho y del continente americano y evidencia la fortaleza espiritual del runa, y esta se afirma año tras año hasta hoy en día a pesar de un contexto adverso que está condicionando su posible extinción.

Afortunadamente gracias a la "Escuela Integral Inca" 2011-2017 y el liderazgo de los ancianos y las propias orquestas ancestrales de "antiq" se espera que las antaras sigan resonando, y aun con más fuerza en el futuro.

Más cerveza, menos chicha

Tomar chicha de jora, chicha de molle, chincha de mani, jugo de caña con su achitilla o la típica chicha de siete semillas ha sido usual en la celebración del 3 de mayo. Los mayordomos solían preparar en recipientes llamados puyñu y maqma. Actualmente se mantienen estas bebidas ceremoniales pero el consumo de cerveza es mayoritario durante la fiesta de las cruces. La cerveza es infaltable pues se ha convertido en la bebida que permite la socialización de los asistentes a la festividad, siendo más evidente durante el festival artístico de cantantes folclóricos. El consumo masivo de cerveza se debe a que las motivaciones de los asistentes a esta festividad del 3 de mayo han cambiado. La motivación principal actual ya no es comunicarse con el universo y agradecer por los alimentos, sino seguir "la costumbre", "distraerse un poco de la rutina" y "ver cómo generar algún dinerito en esta fecha".

Conclusiones

La Fiesta de las Cruces en Luricocha se mantiene original debido a la vigencia de símbolos, códigos y significados no cristianos referidos a la celebración primigenia de la chakana. En este sentido, es más apropiado denominarla celebración o fiesta del 3 de mayo, y si denominamos fiesta de las cruces implica celebrar tanto la cruz cristiana y la cruz cuadrada.

La fiesta muestra la convergencia y divergencia entre lo cristiano-católico y lo tahuantinsuyano, entre lo ancestral y lo moderno, y entre lo costumbrista y lo comercial. Se evidencia que la originalidad de la celebración se va debilitando y es bastante incierta su permanencia a futuro debido a presiones del mercado y la globalización. En este sentido, la modernidad encarna la banalización y mercantilización de los símbolos y códigos rituales, donde lo intrínseco se supedita a lo utilitario, pero también implica paradójicamente una oportunidad para perpetuar su originalidad. Justamente el internet y las mejores vías de comunicación y transporte permiten promover los intercambios culturales y las colaboraciones para revitalizar lo original de esta celebración. ¿Podemos plantear nuevos entendimientos que permitan comprender las mentalidades, cosmovisiones, perspectivas, símbolos, códigos y significados inmersos en la celebración del 3 de mayo? ¿Cómo podemos valorar la Fiesta de las Cruces en un contexto actual de mayor degradación social y banalización de lo ritual y folclorización de lo ancestral? En estos tiempos de discursos de tolerancia, inclusión y de interculturalidad, la componente autóctona de la fiesta de las cruces, que justamente determina su característica original, debe ser puesta en explícito. Lo evidente es que la celebración del 3 de mayo en el distrito de Luricocha muestra un pueblo con esperanza, identidad y arraigo en lo telúrico, a pesar de su historia reciente de dolor y sufrimiento al ser uno de los principales escenarios de la violencia política que experimentó el Perú. En este sentido, la política cultural del país, particularmente respecto a la celebración del 3 de mayo, debe concebirse como oportunidad educativa, de intercambio cultural, de integración, de terapia, cohesión social y de re-afirmar nuestro vínculo inexorable con la vida rural, con el "chakra runa", la naturaleza y el universo.

¿Es posible armonizar la ritualidad del 3 de mayo con el turismo y el comercio festivo en el distrito Luricocha? ¿Qué tipo de turismo y comercio puede coadyuvar la revitalización de la ritualidad del 3 de mayo en Luricocha? Ciertamente necesitamos generar una oportunidad que trascienda los "ismos", especialmente los religiosos, y que permita resaltar nuestra esencia espiritual humana como viajeros temporales del Kaypacha.

Fiesta de las Cruces en Luricocha al compás de los antiq (Fotos: Kuntur Runa)

SOBRE LOS AUTORES

Fernando Hugo Barragán Sandi

Nacido en Ciudad de Buenos Aires el 25 de julio de 1961, descendiente de padres bolivianos (Quechua y Aymara). Formó y fundó diversos conjuntos: durante su crianza en La Paz (Thunupa, Inkallajta y otros). En Argentina: Integró "Huancara", quienes formaron parte del elenco de la 'misa criolla' de Ariel Ramírez (grabando la versión en CD junto al tenor español José Carreras) y Comunidad Markasata. Profesor en Creación Musical, Nuevas Tecnologias y Artes Tradicionales de la UNTREF. En la actualidad se desempeña como Director y Jurado de la Tribuna de la Música Argentina por la UNESCO (Tri.M.Arg. - UNESCO). Es Secretario del Consejo Argentino de la Música - C.A.M.U. Miembro de la Asociación Argentina de Luthiers - A.A.L. Fue Presidente de la Asociación Internacional de Músicos Andinos - A.I.M.A. Creador del Método audio perceptivo de Siku "ARAVICU". Luthier de instrumentos tradicionales y músico.

Julio Hernán Bonilla Romero

Nacido en Sogamoso Boyacá Colombia. Es magíster en Geomática, Ingeniero Civil, Especialización en Diseño de Vías Urbanas, Tránsito y Transporte, Tecnólogo en Topografía. Músico e Investigador de la cultura andina. Investigador en Arqueoastronomía Andina. Fundador y director del grupo de música latinoamericana LOS SIKURIS y de la TROPA LOS SIKURIS, músicas comunitarias. Fundador director de la COMUNIDAD ZAMPOÑAS URBANAS. Profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en las áreas de Diseño Geométrico de Vías, Localización de Vías, y Arqueoastronomía. He sido Profesor en Fundación Universitaria del Área Andina, Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Fundación Agraria de Colombia. Ha grabado 3 Cds de músicas suramericanas.

Rene Víctor Calsin Anco

Historiador, con una Maestría en Literatura y un Doctorado en Ciencias Sociales. Director del Instituto de Investigación y Promoción Educativa José Antonio Encinas (IPEJAE). Coordinador Regional del Colectivo de Educación Comunitaria. Autor de los libros: Historia de Puno (tomo I); Virgen de

la Candelaria. La festividad; Encinas, el maestro; Historia de Ayaviri; Historia de Azángaro; Bodas de Diamante de la Provincia de San Román; y Manuel Núñez Butrón y el Rijcharismo; y de 15 opúsculos. Director de las revistas Qaluyo y Pandilla Puneña. Próximos libros: Historia de Puno (tomo II) y Churata, el Profeta del Ande (tomo I).

Daniel Castelblanco

Es bogotano y recibió su Ph.D. en Literatura hispanoamericana y Estudios culturales en Georgetown University. Cursó la carrera de Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana y fue becario del Instituto de estudios sociales y culturales PENSAR. Ha enseñado en distintas instituciones, incluyendo las universidades de Georgetown y Wake Forest. Algunas de sus publicaciones gravitan en torno al movimiento transnacional sikuri y buscan establecer un diálogo con las teorizaciones propias de sus protagonistas. Su investigación actual se enfoca en el papel que juegan las músicas andinas en diversos procesos de construcción de identidades en Latinoamérica.

Walter V. Castro Aponte

Nació en Huamalíes, Huánuco en 1974. MSc. en Gestión Ambiental y PhD en Política Ambiental por la Universidad de Wageningen, Holanda, y ejecutante de instrumentos ancestrales de viento. 21 años realizando investigación científica inter y transdisciplinar sobre la sostenibilidad, enfatizando la relación de los aspectos ecológicos, culturales y económicos. Durante los años 2011-2017 el autor unió voluntades y esfuerzos colectivos para hacer visible los "Antiq" y las antaras de Huanta, y evitar su extinción.

Gonzalo Chávez López

Egresado de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, actualmente se encuentra elaborando su tesis de licenciatura acerca del papel de la música Sikuri en los procesos de generación de identidad en Moho, provincia de la región Puno. También ha realizado trabajo de campo alrededor de la música y danzas en la localidad de San Pedro de Cajas. Es miembro activo del Centro de Música y Danzas de la Universidad Católica – CEMDUC, donde formó parte de su Comité Directivo entre 2013 y 2014. Pertenece al Grupo de Estudios "Música y Sociedad", colectivo de egresados y estudiantes

interesados en el estudio de la música desde las ciencias sociales. Asimismo, integra desde 2016 el Grupo de Investigación en Musicología del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha participado como ponente en el I Congreso de Etnomusicología de la Universidad Nacional Autónoma de México realizado el 2016, el cual llevó por título Problematizar en la Brecha. Tensiones disciplinarias en torno a la comprensión de las prácticas musicales, y que reunió a investigadores de varios países en Latinoamérica.

Arnaud Gérard A.

Físico, músico y constructor de instrumentos musicales. Trabajó como profesor de la Carrera de Física de la Universidad Autónoma Tomás Frías (UATF) de Potosí, Bolivia (1986-2010), y fue fundador y responsable del Laboratorio de Acústica "SoundLab" de la Carrera de Física, donde realizó investigaciones en acústica musical, organología y etnomusicología, siendo autor de varios artículos especializados en esta área. El programa de investigación contempló particularmente el estudio acústico y organológico de instrumentos musicales rurales de la zona andina de Bolivia. Asimismo, dictó clases como profesor de Acústica y Organología en la Carrera de Artes Musicales de la UATF. Actualmente es investigador asociado del Instituto de Investigaciones Físicas de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) e investigador adscrito al Instituto de Investigación Antropológica y Arqueológica de la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca e ingeniero de sonido en Acústica Studio Lab de Potosí.

Paul Richard Huarancca Parco

Licenciado en educación artística en la especialidad de folklore mención música por la ENSF "José María Arguedas". Ex director del conjunto de música de la UNMSM y actualmente como asistente de investigación del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM. Fundador del Encuentro Internacional de Quenistas "Bajo el Cielo de los Incas", y realizador del I Festival de Música de Viento. Ha grabado como músico vientista con artistas como, Dolly Príncipe, Silvia Falcón, Justino Alvarado y otros. Ha participado como capacitador en el I y II Curso de Capacitación Docente en Instrumentos Tradicionales realizado en la ciudad de Puno, además en los cursos de capacitación docente dictados en el CUF-UNMSM. Docente en diversos colegios.

Miguel Ángel Ibarra

Músico, profesor y musicólogo. Multi instrumentista, participa de distintos proyectos artísticos, grupos musicales, instituciones educativas y equipos investigativos. Ha realizado trabajos etnomusicológicos en torno a la música comunitaria Aymara, Lickan Antai, Rapa Nui y el "Canto a lo Poeta". Actualmente realiza cursos de instrumentos musicales andinos y organología latinoamericana en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC), donde también integra el "Taller de Música Andina Tupac Katari". Participa desde hace una década en la festividad en honor a la Mamacha del Carmen que se celebra en Santiago de Chile como pitero de la banda'e guerra del baile "Pablitos" (Ukukus). Fundador e integrante del grupo "La Chicha y Su Manga".

Daniela La Chioma

Ha obtenido su Doctorado (2016) y Maestría (2012) en Arqueología en el Museo de Arqueología e Etnología de la Universidad de São Paulo (Brasil). Sus investigaciones enfocan las representaciones iconográficas del sonido, la música y sus intérpretes en el arte andino prehispánico, enfatizando sus roles sociales, políticos y religiosos, además del significado simbólico de los instrumentos sonoros en las cosmovisiones amerindias. Ha investigado en diversos museos del Perú, como el Museo Larco, el Museo Nacional de Arqueología y en los museos del Proyecto Tumbas Reales de Sipán. Desde hace algunos años viene publicando y participando en eventos sobre Arte y Arqueología Prehispánica en varios países. En 2016 ha realizado su residencia pre doctoral en Estudios Precolombinos en Dumbarton Oaks (Washington, D. C.) donde investigó en el Archivo Moche.

Carlos Mansilla Vásquez

Nación en Coracora, Ayacucho (1968). Estudió musicología en el Conservatorio Nacional de Música de 1989 a 1995. Realizó estudios de maestría en musicología a distancia en la Universidad de Helsinki, Finlandia, bajo la orientación del Dr. Alfonso Padilla (2005). Es a su vez egresado de la maestría en Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2011-2012). Trabajó en la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, cumpliendo a su vez labor docente ad honoren. Fue coordinador del Proyecto Waylla Kepa,

Investigación Científica y Experimentación Artística, ejecutado en convenio con el ex Instituto Nacional de Cultura – INC (hoy Ministerio de Cultura), y que consistió en la catalogación, registro audiovisual y estudio de la vasta colección de artefactos sonoros prehispánicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, dedicándole una mayor atención a las antaras de cerámica de la cultura Nasca. Ocupó el cargo de Director de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas en 2014, y actualmente es Jefe de la Oficina de Imagen Institucional y Relaciones Públicas de la Municipalidad Provincial de Parinacochas, Coracora (Ayacucho). Fue Premio Nacional de Musicología 1996 (Bodas de Oro Institucionales del Conservatorio Nacional de Música), y dos beses becado por el Ministerio de Cultura de España (2008 y 2010).

Pablo Mardones

Doctor en Antropología Social especializado en Antropología Audiovisual por la Universidad de Buenos Aires (UBA) [CONICYT-CONICET]. Investigador del Instituto de Estudios Internacionales (INTE) de la Universidad Arturo Prat (UNAP). Autor de diversos libros y artículos sobre migración internacional, temas de identidad y antropología visual. Fundador del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) de la Universidad de Chile (2002) y director de la Productora ALPACA (América Latina: Proyectos Asociados al Cine y la Antropología; www.alpacaproducciones.com.ar).

José Pérez de Arce A.

Investiga la música originaria de los Andes desde los '80. Sus publicaciones y conferencias cubren el tema abarcando tradiciones prehispánicas, indígenas y mestizas de los Andes. Las temáticas abarcan perspectivas tales como los instrumentos musicales y sus manifestaciones, agrupaciones y relaciones con la sociedad; las estéticas sonoras; las continuidades, cambios y procesos de intercambio a nivel sonoro en términos espaciales y temporales. Su especialización como arqueomusicólogo le ha permitido trazar continuidades y transformaciones dentro de períodos prehispánicos y entre estos y la actualidad, como son la teoría de continuidad de los bailes chinos ligadas a la expansión de Tiwanaku, o la teoría de la conformación del encordado del guitarrón chileno en base a una antigua estética sonora de carácter local. Ha investigado las campanas santamarianas, los instrumentos prehispánicos de Ecuador, la

música mapuche, los bailes chinos, las lakitas del norte de chile, el canto a lo divino y el guitarrón chileno. Ha realizado aportes metodológicos a la especialidad arqueomusicológica, desde la perspectiva organológica y de análisis, proponiendo maneras de estudiar desde las especificidades locales, tomando en cuenta los saberes locales y las ampliaciones de las fronteras del estudio sonoro más allá de lo "musical". Sus dibujos, exhibiciones, instalaciones sonoras y audiovisuales acerca de estos temas le han permitido acceder a espacios y públicos diferentes a los del mundo académico. Ha realizado dos exhibiciones en torno a músicas precolombinas e indígenas, numerosas bandas sonoras para exhibiciones e instalaciones, ediciones musicales, ilustraciones de libros, videos e instalaciones audiovisuales. Su último proyecto, SON IDO, le ha permitido establecer una línea de circularidad de la investigación, en que los resultados de ésta son entregados a las comunidades estudiadas (pueblos originarios, campesinos, etc.) a modo de una retribución artística (instalación multimedial y un archivo de medios audiovisuales), generando una fórmula para romper el modelo extractivista tradicional de las ciencias antropológicas. Asimismo, como músico, participa en el grupo La Chimuchina, que integra estéticas andinas sonoras y visuales, y toca el tradicional guitarrón de 25 cuerdas de Chile Central.

Javier Reynaldo Romero Flores

Boliviano, nacido en Oruro. Formación de pregrado en Arquitectura y Antropología en la UTO - Oruro, Maestría en Ciencias Sociales en la Universidad de la Cordillera, La Paz, Especialidad en Museología Etnográfica en el Museo Nacional de Etnología en Osaka, Diplomado en Filosofía Política en la UMSA - La Paz y Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos en Quito. Profesor extraordinario en la carrera de Antropología de la Universidad Mayor de San Simón en Cochabamba, Bolivia. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas en Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia; es coautor de "Carnaval de Oruro. Imágenes y Narrativas" (2002), "Ciudadanía Plurinacional Comunitaria" (2010); autor de "Reflexiones acerca del Carnaval de Oruro" (2013) y "Potencial político de lo festivo. Aprendiendo de la descolonización" (2017).

Carlos Sánchez Huaringa

Licenciado en Sociología, Magister en Antropología por la UNMSM y egresado de Doctorado en Ciencias Sociales en la misma Universidad. Docente universitario especializado en cursos afines a las Ciencias Sociales. Actual profesor de la facultad de Administración en la UNMSM en los cursos de Sociología, Diversidad Cultural y Folklore. Gestor cultural con amplia experiencia en la organización de eventos y cursos académicos como culturales, Miembro de la Comisión de Aniversario de la UNMSM (2013 y 2014), ex director del Conjunto de Zampoñas de San Marcos y actual director del Centro Universitario de Folklore del Centro Cultural de la UNMSM. Ex presidente de los Congreso Nacional e Internacional de Folklore, entre otros cargos afines. Investigador y autor de libros, revistas y artículos relacionados con temas de sociedad, cultura y folklore en el Perú. Autor del libro La flauta de Pan Andina: Los conjuntos de sikuris metropolitanos. Fondo Editorial de la UNMSM, Lima 2013, entre otros muchos artículos a fin.

Andro Schampke C.

Arqueólogo y Licenciado en Antropología de la Universidad de Tarapacá (UTA), Arica-Chile. También es músico con estudios Superiores de Piano y Pedagogía en Educación Musical de la Universidad de La Serena (ULS), La Serena-Chile. Ha desarrollado investigación en torno a las problemáticas de la prehistoria andina a través del estudio de la música prehispánica. Actualmente dirige el Grupo de Experimentación Sonora en la ciudad de Berlín - Alemania. Su más reciente artículo se titula "Indicadores de la prehistoria musical del norte de Chile. Las flautas de Pan del sitio arqueológico Azapa-6, valle de Azapa" (En Mundo Florido vol. 5) donde presenta las fichas de registro, distribución cultural y características morfológicas de los artefactos sonoros que complementan el presente trabajo.

Esteban Valdivia

Licenciado en Composición Musical con Orientación en Música Popular por la Universidad Nacional de Villa María -Córdoba, Argentina- (2011). Magister en Historia y Antropología de América por la Universidad Complutense de Madrid -UCM- (2017). Especialista en la construcción, investigación e interpretación de aerófonos prehispánicos. Creador y director desde el año 2007 del proyecto arqueo musicológico Sonidos de América -www.sonidosdeame-

rica.org. Productor de una serie de documentales sobre los objetos sonoros prehispánicos de las reservas arqueológicas nacionales del Ecuador. Desde el año 2013 desarrolla proyectos artísticos en Francia junto al reconocido músico francés Pierre Hamon y Chanteurs Oiseaux -cantores de pájaros-. Ha dictado conferencias, talleres, seminarios y master class en diversas universidades, museos y centros culturales de Latinoamérica y Europa. Cuenta con una producción discográfica extensa donde interpreta aerófonos, percusiones e instrumentos de cuerdas realizada con músicos de diversas partes del mundo. Actualmente se encuentra desarrollando el doctorado en Historia y Arqueología en la Universidad Complutense de Madrid -período 2017/2020-.

Pieter Dennis van Dalen Luna

Arqueólogo y Educador, Magíster en Arqueología Andina. Candidato a Doctor en Ciencias Sociales. Docente del departamento académico de arqueología, UNMSM. Ex director del Museo de Arqueología y Antropología UNMSM (2012 – 2017). Director del proyecto de Investigación Arqueológica Huaral – Chancay – Atavillos. Vice Decano nacional del Colegio de Arqueólogos del Perú. Premio al Mérito Científico UNMSM 2012. Autor de 12 libros con ISBN y más de 120 artículos científicos.

Se terminó de imprimir en el mes de julio 2018
en los talleres gráficos del Centro de Producción Imprenta
de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Jr. Paruro 119, Lima 1. Teléfono 619 7000, anexo 6009
Correo electrónico: ventas.cepredim@unmsm.edu.pe
Tiraje: 500 ejemplares

El compendio *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis,* editado por el sociólogo y antropólogo Carlos Sánchez Huaringa, actual director del Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, recoge noticias en torno al popular aerófono, desde períodos tempranos de nuestra historia hasta la actualidad. A través de un extenso recorrido geográfico y temporal, el libro nos acerca a diferentes tipos de flautas de Pan —el nombre genérico del instrumento en la organología, la ciencia que estudia los instrumentos musicales— y nos introduce en tópicos tan vastos como las flautas de Pan en los jama coaque, nascas, moches, chancay y tiwanakus del tiempo prehispánico; los sikus altiplánicos en sus entornos rurales como en las ciudades; las tradiciones de los cuna panameños, las julajulas bolivianos, los lakitas chilenos, las bandas de sikuris argentinos, los anteq de Huanta, los ayarachis de Chumbivilcas, entre otros. Cada capítulo del libro nos ofrece una mirada profunda sobre las distintas variedades de flauta, permitiéndonos establecer similitudes tanto en lo que respecta a la técnica de ejecución —posición de los labios, práctica musical en pares, el uso de determinadas escalas, etc.—, cuanto a las connotaciones de género y a las relaciones históricas que tal afinidad implica.

Julio Mendívil
Etnomusicólogo

Carlos Sánchez Huaringa

Licenciado en Sociología, magíster en Antropología y egresado del doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es profesor de la Facultad de Administración en la misma casa de estudios, así como en otras universidades.

Actualmente es director del Centro Universitario de Folklore del Centro Cultural de la UNMSM. Ha sido presidente del Congreso Nacional e Internacional de Folklore, y ha desempeñado otros cargos afines. Su línea de investigación es la cultura y el folklore en el Perú. Es autor del libro *La flauta de Pan andina: Los conjuntos de sikuris metropolitanos* (2013).